

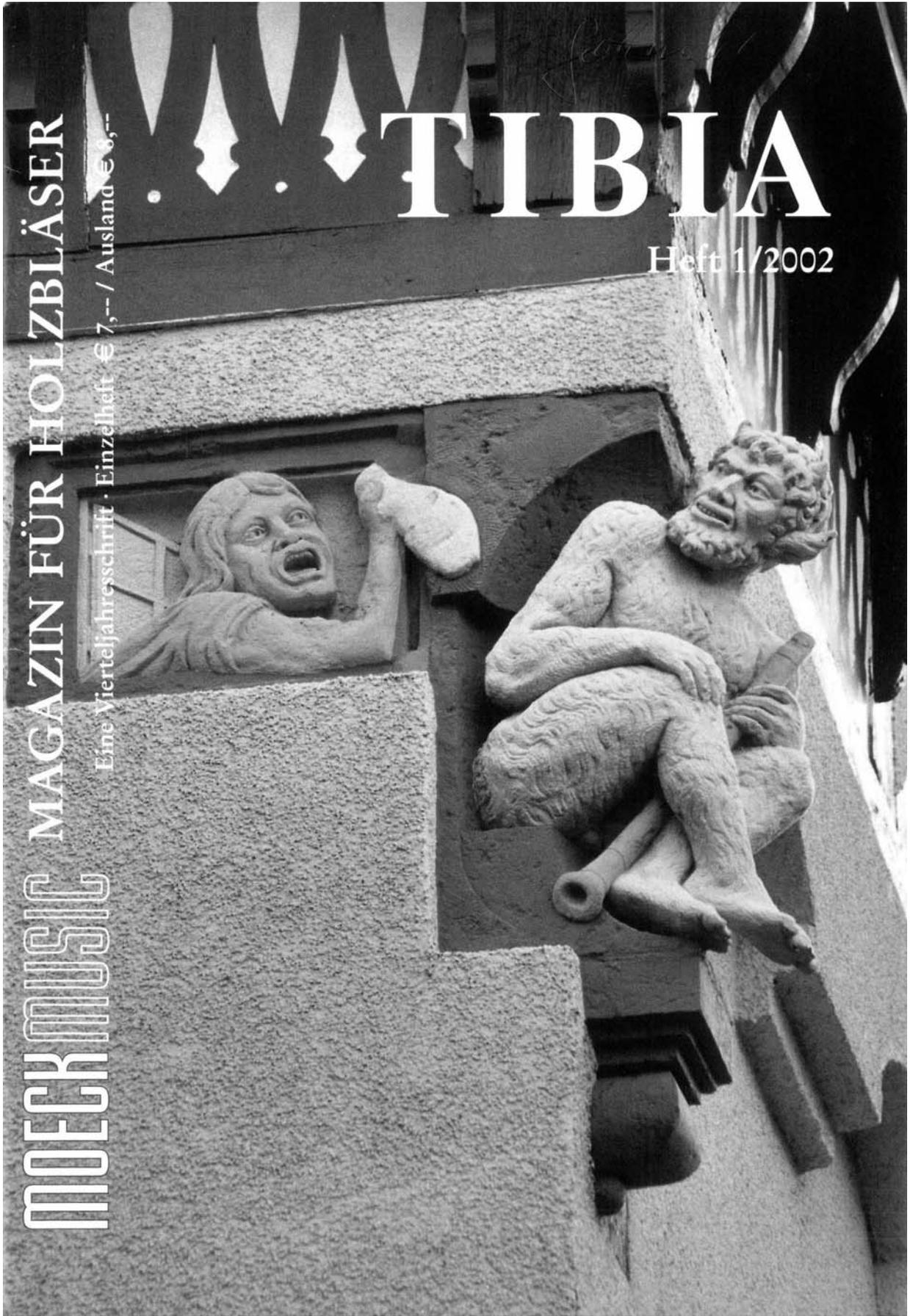
MOECKMUSIC

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 7,-- / Ausland € 8,--

TIBLIA

Heft 1/2002



TIBIA · Magazin für Holzbläser

27. Jahrgang · Heft 1/2002

Inhalt:

Gerhard Braun: 25 Jahre Tibia-Mitherausgeber (1)

David Lasocki: Die Bassanos: Holzbläser, Instrumentenbauer und Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in London und Venedig (3)

Das Porträt: **Agnes Dorwarth:** Die „Botschafter der Blockflöte“ – Flanders Recorder Quartet (11)

Christian Schneider: Fritz Flemming (1873 – 1947). Wegbereiter der französischen Oboe in Deutschland (19)

Odette Ernest Dias: Romantik in der brasilianischen Musik. Instrumentales Virtuositum. Der Flötist Mathieu-André Reichert (29)

Summaries for our English Readers (31)

TIBIA-Kunstbeilage

TEUFEL MIT FLÖTE
UND SCHIMPFENDE FRAU

Steinskulptur am Haus Lange Brücke 18-20 in Erfurt

Foto: Eberhard Menzel, Erfurt

Berichte (32): Reinhild Mittelsten **Scheid:** Ein musikalisches Füllhorn: Deutsches Musikinformationszentrum in Bonn / Denise **Feider:** JADAL – Ein Bericht / Bernhard **Schrammek:** Berliner Tage für Alte Musik 2001 / Barbara **Engelbert:** Fortbildungsveranstaltung an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf mit Karsten Erik Ose / Ines **Müller-Busch:** Lassen Sie mich und meine Kuh allein – Als Blockflötistin beim Kammermusikkurs 2001 in Ochsenhausen / Laura Dalla **Libera:** ERTA Italia ist da! / 9. Internationaler Flöten-Wettbewerb „Friedrich Kuhlau“ erfolgreich abgeschlossen / Brigitte **Höft:** 4. Richard-Lauschmann-Wettbewerb für Oboe in Mannheim / Peter **Bowman:** Moeck UK/Society of Recorder Players · Solo Recorder Competition 2001 / **Amsterdam Loeki Stardust Quartett:** Time Signals

Frisch aus der Quelle: Der Dichter spricht (I) (47)

Zeitschriften/Periodica (50)

Bücher, Noten, Tonträger (50)

European Recorder Teachers Association · ERTA (68)

Leserforum (76)

Nachrichten (76)

Die Autoren der Artikel (80)

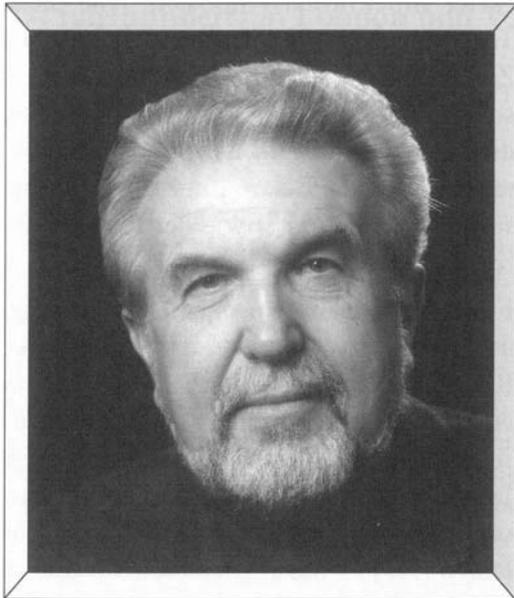
DIE GELBE SEITE

Kerstin de Witt: Übungen zur Vorbereitung auf „Black Intention“ (Maki Ishii) (I - IV)

Impressum (80)

Diese Ausgabe enthält eine Beilage des Girolamo Musikverlages, Freiburg

Gerhard Braun: 25 Jahre *Tibia*-Mitherausgeber



Im Januar 1976 erblickte eine neue Fachzeitschrift das Licht der Welt. *Tibia. Magazin für Freunde alter und neuer Bläsermusik* hieß das Journal, das sich später einfacher *Tibia. Magazin für Holzbläser* nannte. Herausgeber der Zeitschrift waren neben dem Verleger Hermann Moeck der Flötist Nikolaus Delius, der Flötist und Blockflötist Gerhard Braun und der Flötist Bernhard Böhm.

Dieses Gremium hatte sich viel vorgenommen: Nichts weniger als einen „Sammelpunkt des Wissens und der Erfahrung“ wollte man schaffen. Die Sachgebiete Alte Musik, Neue Musik, Aufführungspraxis und Interpretation, Pädagogik, Didaktik, Instrumentenkunde und -geschichte sollten holzbläserisch bearbeitet werden. Musiker- und Komponistenporträts, Berichte und Nach-

richten über relevante Ereignisse und Entwicklungen in der Holzbläuserszene und nicht zuletzt Rezensionen von Neupublikationen der Verlage sollten der Kommunikation der Holzbläser untereinander dienen.

Gerhard Braun war damals Dozent für Quer- und Blockflöte an der Staatlichen Hochschule für Musik Karlsruhe und hatte sich bereits mit einer methodisch-didaktischen Veröffentlichung vorgestellt: 1974 war seine Schrift *Neue Aspekte im Blockflötenunterricht. 10 Orientierungsmodelle* (Flautando) erschienen. Auch später, als Professor an derselben Hochschule, machte er seine Lehr-Erfahrungen immer wieder in Form von Lehrwerken, Büchern und Fachartikeln öffentlich und gab so der sich entwickelnden Blockflötenpädagogik entscheidende Impulse.

Auch als Interpret hatte sich Gerhard Braun längst einen Namen gemacht. Er war in der Alte-Musik-Szene ebenso zu Hause wie in der Avantgarde, die sich in den 60er und 70er Jahren entwickelte. Es gibt einige CDs von Gerhard Braun mit seinen Ensembles, und in den Rundfunkarchiven dürften noch etliche Tondokumente schlummern, auf denen seine Aufführungen bei den Festivals der Avantgarde festgehalten sind.

Der zeitgenössischen Musik galt und gilt weiterhin seine besondere Vorliebe. Er sah in ihr eine Möglichkeit, das schmale Repertoire der Blockflöte zu erweitern und außerdem die klanglichen Grenzen

des Instruments neu zu bestimmen. Er arbeitete mit bekannten Komponisten zusammen und brachte sie dazu, für die Blockflöte zu komponieren. Viele Stücke sind ihm gewidmet. Ende der 60er Jahre begann er selbst zu komponieren, und es gelangen ihm einige Werke, die man heute zu den „Klassikern“ der Blockflöte zählen darf. Viele seiner Stücke sind bei namhaften Verlagen publiziert.

Auch als Herausgeber Alter Musik war Gerhard Braun sehr erfolgreich. Er kann auf ein erstaunlich umfangreiches Œuvre an Notenausgaben zurückblicken und erhielt 1995 von der Europäischen Barock-Akademie den Deutschen Georg-Friedrich-Händel-Preis für Forschung und Edition auf dem Gebiet der Barockmusik und vor allem der Werke Händels.

In den 90er Jahren rief Gerhard Braun die Internationalen Karlsruher Blockflötensymposien ins Leben und gründete 1992 die European Recorder Teachers Association (ERTA), deren Präsident er auch wurde. Heute ist er künstlerischer

Leiter der, wiederum von ihm initiierten und organisierten, Internationalen Stuttgarter Blockflötensymposien. Alle diese Tagungen bzw. Institutionen haben ein Ziel, nämlich die Kommunikation zwischen den Blockflötisten aller Couleur, die Information und den Gedankenaustausch über alle Belange der Blockflötenspieler und -lehrer sowie der Instrumentenmacher zu ermöglichen.

Für *Tibia* war dieser ungemein vielseitige und rührige Mitarbeiter genau der Richtige. Er hatte alles, was man sich von einem Herausgeber und Redakteur wünschen konnte. Wir erinnern uns an viele Jahre produktiver und anregender Zusammenarbeit. Wenn dieser Mann der ersten (*Tibia*-)Stunde nun nach 25 Jahren die Redaktion verlässt, um z. B. wieder mehr zu komponieren, so bleibt uns nur, ihm herzlich für seine Mitarbeit zu danken und ihm alles Gute zu wünschen.

Hermann Moeck, Ulrich Thieme, Christian Schneider, Hartmut Gerhold, Sabine Haase-Moeck



Das Herausgeber-Team von *Tibia*: Prof. Dr. Ulrich Thieme, Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider und der jetzt ausscheidende Prof. Gerhard Braun (von links nach rechts)

David Lasocki

Die Bassanos: Holzbläser, Instrumentenbauer und Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in London und Venedig

Giovanni Bassano, ein venezianischer Musiker und Komponist des späten 16. Jahrhunderts, ist heutigen Bläsern insbesondere als Komponist von Divisions ein Begriff. Im Laufe der letzten gut zwanzig Jahre haben englischsprachige Leser durch mich und andere Musikwissenschaftler nach und nach erfahren, dass Giovanni einer großen Familie von Musikern und Instrumentenbauern mit Familienzweigen sowohl in Venedig als auch in London angehörte. Die Zahl der Familienmitglieder, die mit Holzblasinstrumenten zu tun hatten (mindestens 22), ist beispiellos. Die meisten der in England ansässigen Bassanos gehörten dem wohl einzigen professionellen Blockflötenkonsort an, das es vor dem 20. Jahrhundert gab. Es bestand neunzig Jahre lang! Die Bassanos in beiden Ländern zählten zu den wichtigsten Holzblasinstrumentenbauern des 16. Jahrhunderts. Auch komponierten zwei Mitglieder des englischen Familienzweiges ansprechende Musik für Blockflötenkonsort. Mit diesem Artikel möchte ich deutschsprachigen Lesern die Bassanos über Giovanni hinaus näherbringen.

Biographie

Im Jahre 1531 waren vier Brüder namens Alvisse, Anthony, Jasper und John de Jeronimo kurzzeitig am Hof Heinrichs VIII. in England als Mitglieder des Pommern- und Posauenkonsorts tätig, dann reisten sie zurück nach Venedig. Die Bezeichnung „de Jeronimo“ bedeutete schlicht, dass ihr Vater Jeronimo hieß. Heinrich hatte schon seit längerem ausländische Bläser zum Aufbau eines musikalischen Netzwerkes in Dienst genommen und sich dabei seit einigen Jahren bevorzugt nach Venedig statt nach Flandern gewandt. Zweifellos beeindruckten die Brüder den König, denn er gab sich einige Mühe, sie zurück-

zulocken. 1538 wurde Anthony Bassani zum „Hersteller verschiedener Musikinstrumente“ bei Hofe ernannt. De facto handelte es sich dabei um Anthony de Jeronimo, und sein Titel hob ihn von den bereits am Hof beschäftigten Tasteninstrumentenbauern ab. Im folgenden Jahr wurden ihm und seinem Bruder Jacomo die Lizenz zur Einfuhr von Wein aus der Gascogne verliehen – ein lukratives Geschäft. Dennoch kehrte Jacomo bald nach Venedig zurück.

Im Oktober 1539 erstattete Edmond Harvel, Heinrichs Gesandter in Venedig, Bericht über seine Verhandlungen mit den venezianischen Behörden über vier Musiker, die er im Auftrag des Königs anwerben sollte. Obwohl der Doge ihnen eine Ausreisegenehmigung verweigert hatte, schrieb Harvel, dass die Musiker *unter Missachtung aller Unannehmlichkeiten und allen Schadens, der auf sie herabkommen könnte, ... mit allen ihren Instrumenten nach England aufgebrochen sind*. Harvel weiter: *Es sind vier Brüder, sämtlich hervorragend und über die Maßen in dieser Stadt geschätzt ... es wird keine geringe Ehre für Seine Majestät sein, Musik zu haben, mit der er sich mit jedem anderen Fürsten messen kann, vielleicht sogar bessere und abwechslungsreichere*. Und so kam es, dass der König am 6. April 1540 Alvisse, John, Anthony, Jasper und Baptista Bassani, „Brüdern in der Wissenschaft oder Kunst der Musik“, Aufenthalt am Hof gewährte. Baptista, der jüngste der sechs Brüder, kam offenbar zum ersten Mal nach England. Der Nachname „Bassani“ wurde in englischen Dokumenten bald in „Bassano“ umgeändert, und ist bis heute so geblieben.

Aus welchem Umfeld kamen diese ausgezeichneten Musiker, und warum war es ihnen so wichtig, Venedig in Richtung England zu verlassen? Bassano ist eine Stadt in Venetien,

ungefähr 65 km nordwestlich von Venedig gelegen, in der Jeronimo und seine Familie zumindest seit dem ausgehenden 15. Jahrhundert lebten. Als sie irgendwann einen Nachnamen benötigten, wählten sie einfach den Namen ihrer Stadt. Das älteste erhaltene Familiendokument belegt ihren Aufenthalt in Bassano im Jahre 1481, als der Prior des Mönchsklosters zum Heiligen Kreuz dem Baptista Piva (Sohn des verstorbenen Andree Crespano) und seinen Söhnen Zanantonio und Hieronimo ein bewaldetes Stück Land überließ (Crespano ist eine Stadt 15 km östlich von Bassano). Vielleicht verwendeten sie das Holz zur Herstellung von Instrumenten.

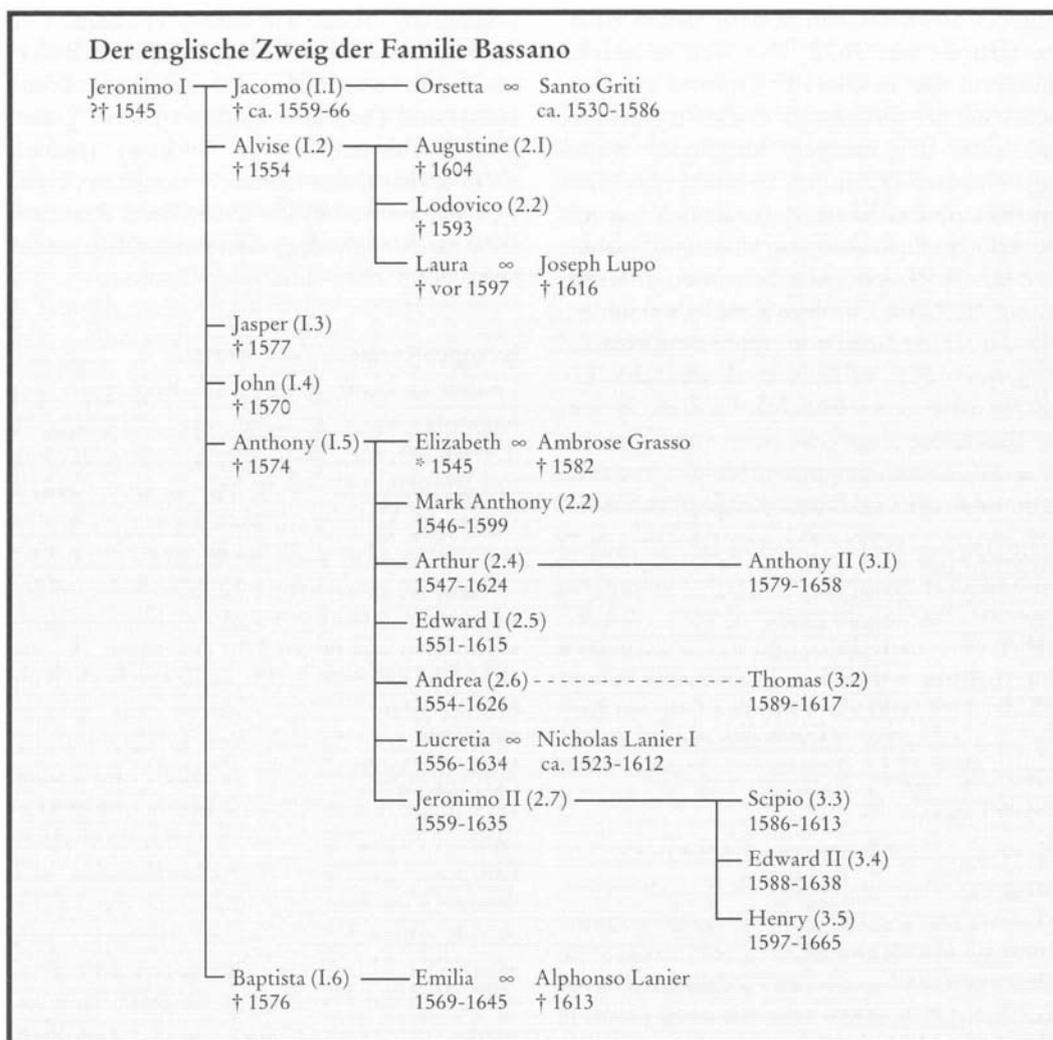
1502 übertrug der Rat der Stadt Bassano dem „Magister Hieronymus Piva“ oder seinem Sohn „Magister Jacob Piva“ die Aufgabe, die Orgeln der Kirche San Francesco zu stimmen und in gutem Zustand zu erhalten. Jacopo (oder Jacomo) war offenbar der älteste von Jeronimos sechs Söhnen. Der Ausdruck „piva“ bedeutete „Sackpfeife“ oder vielleicht im weiteren Sinne „Blasinstrument“; „magister“, oder italienisch „maestro“, deutete wohl auf einen berufsmäßigen Instrumentenbauer hin. Lorenzo Marucini, ein venezianischer Arzt, ging 1577 in einer Schrift über Bassano auf Jeronimo ein: „Maestro Gieronimo, genannt *il Piva*, Erfinder eines neuen Bass-Holzblasinstrumentes, ausgezeichnete Pifaro (Bläser) und im Dienste des Dogen von Venedig ... ebenfalls ausgezeichnet im Fertigen von Blockflöten; deshalb werden die Instrumente, die sein Zeichen tragen, unter Musikern derartig wertgeschätzt, dass sie, wenn sie überhaupt zu finden sind, sehr teuer sind“. Jeronimo besaß ein Haus in Bassano, das in das Eigentum Jacomos überging, welcher den venezianischen Zweig der Familie fortführte.

Aus den Umständen lässt sich schließen, dass die Bassanos ursprünglich jüdischen Glaubens waren, obwohl sie sich sowohl in Bassano als auch in Venedig nach außen hin römisch-katholisch gaben und in England der

Anglikanischen Kirche beitraten, wie es das Gesetz verlangte. In den frühen 1540er Jahren bot Heinrich VIII. den fünf Bassano-Brüdern Unterkunft im ehemaligen Kartäuserkloster The Charterhouse vor den Toren Londons. Dort lebten sie in den Zellen der Mönche, die man ermordet hatte, als der König das Kloster auflöste. Hätten sie sich als gute venezianische Katholiken derart ungerührt verhalten? Flexibilität in der äußerlichen religiösen Haltung gehörte in jenen Tagen zu den typischen Eigenschaften von Juden. Roger Prior hat argumentiert, dass die Bassanos sehr an der Auswanderung nach England interessiert waren, weil dort der jüdische Glaube, wiewohl verboten, bei Hof toleriert wurde. Natürlich könnte sie auch die privilegierte Stellung der Hofmusiker gelockt haben – diese wurden „gentlemen“ genannt, erhielten hohe und verlässliche Einkünfte sowie finanzielle Zuschüsse und genossen Vorrechte wie z. B. Steuerfreiheit.

Über 125 Jahre und drei Generationen waren die Bassanos Hofmusiker in England, und die Familie prosperierte. Drei Mitglieder der zweiten Generation hatten genug Besitz erworben, um sich „Esquire“ nennen zu dürfen, die nächsthöhere soziale Stufe nach dem „gentleman“. Im 17. Jahrhundert jedoch verlagerten die Bassanos – vermutlich infolge des stark sinkenden finanziellen Wertes einer Anstellung bei Hof – ihre Aktivitäten auf lukrativere Gebiete, u. a. auf die Jurisprudenz und die Staatsverwaltung, und mit der vierten in England lebenden Generation hatten sie den Bereich der Musik völlig verlassen. Der venezianische Zweig blieb der Musik eine Generation länger verbunden als der englische, doch konnten bisher keine Aktivitäten über 1619 hinaus nachgewiesen werden.

Die Bassanos in England hielten bis in das 17. Jahrhundert hinein Kontakt zu Venedig. Grund dafür waren zunächst Eigentumsfragen, doch haben die beiden Familienzweige sicher auch brieflich und anlässlich von Besuchen Gedanken über den Instrumentenbau



und wahrscheinlich auch über Fragen des Vortrags und des Komponierens ausgetauscht. Die Bassanos und ihre im Handel tätigen Freunde und Verwandten bildeten vermutlich eine Brücke, über die italienische Musik nach England gelangte. Das Familienwappen, das die dritte Generation in England 1633/34 registrieren ließ, war auf italienische Art gestaltet, zeigte (mit Bezug auf den venezianischen Seidenhandel) Seidenspinner und scheint aus Italien mitgebracht worden zu sein.

Musikalische Aktivitäten

Welcher Art war wohl die „bessere und abwechslungsreichere“ Musik, die die Bassanos aus Venedig mitbrachten?

Die fünf Brüder bildeten ein Konsort, das stets schlicht als „Blockflöten“ bezeichnet wurde. Im Jahre 1550 gesellte sich der älteste Sohn Augustine des ältesten Bruders in England (Alvise) dazu, so dass es nunmehr aus sechs Spielern bestand. Das Konsort existierte neunzig Jahre lang bis zur Zusammenle-

gung der drei höfischen Bläserkonsorts zu einer Gruppe um 1630. Von den neunzehn Männern, die in diesem Konsort spielten, hießen nicht weniger als dreizehn Bassano, und zwei der übrigen Mitglieder waren angeheiratete Verwandte. Es bleibt reine Spekulation, ob das Konsort tatsächlich nur mit Blockflöten musizierte, zumal seine Mitglieder auch das Spiel von Zink, Schalmel, Posaune, Trompete, Laute, Violen u.a.m. beherrschten. Die Gründungsbrüder könnten durchaus die zeitgenössische italienische Praxis des gemischten Konsorts eingeführt haben, in dem der Blockflöte Zupf-, Streich- und Tasteninstrumente beigelegt wurden. Sie könnten auch Krummhörner und Bassanelli gespielt haben.

Hielt sich der Hof in London auf, so musste das Blockflötenkonsort wahrscheinlich sieben Tage die Woche dienstbereit sein und bei Mahlzeiten, zum Tanz und zur allgemeinen Unterhaltung aufspielen. Im Sommer befand sich der Hof etwa zwei Monate lang auf Reisen und besuchte Adelshäuser und Städte außerhalb Londons. Dann waren die Hofmusiker beurlaubt.

Opera intitulata Fontegara, die berühmte Abhandlung über die Blockflöte von Sylvestro Ganassi (Venedig 1535), einem Kollegen Jeronimos im Dienst des Dogen, vermittelt einen Eindruck vom Niveau der Aufführungskunst der Bassanos. Ganassi erhebt die menschliche Stimme zum Vorbild für Instrumentalisten und beschreibt eine hochentwickelte Blockflötentechnik, die auf der Kontrolle des Atems und einer Vielzahl von Griffen und Artikulationsmöglichkeiten aufbaut. Maggie Lyndon-Jones hat gar die Vermutung angestellt, dass es sich bei den fünf Musikern auf der Titelseite der *Fontegara* um die Bassanos handeln könnte. Durch das Fenster im Hintergrund kann man eine kleine Bergstadt vor zwei Gipfeln erkennen – dasselbe Motiv, das im Hintergrund des Bildes „Die Anbetung der Hirten“ von Jacopo Bassano (mit den Musikern nicht verwandt), eines berühmten Malers aus der Stadt Bassano, zu sehen ist.

Schließlich haben, wie bereits erwähnt, vier der fünf ursprünglich eingewanderten Bassano-Brüder kurze Zeit im höfischen Pommern- und Posaunen-Konsort Dienst getan. Vier Nachkommen von Anthony spielten ebenfalls in diesem Konsort – der letzte, Henry, lebte immerhin bis 1665. Zwei Bassanos der dritten englischen Generation dienten im höfischen Flöten- und Zink-Konsort.

Kompositorische Aktivitäten

Leider ist kaum etwas vom Repertoire der Konsorts am englischen Hof erhalten. Es dürfte sich vor allem um Arrangements von Vokalmusik gehandelt haben, eine übliche Praxis in Venedig, woher viele der Spieler stammten. Dennoch liegen uns einige Beispiele für reine Instrumentalmusik vom englischen Zweig der Bassanos vor. Die vier fünfstimmigen Fantasien von Jeronimo II., um 1550 bis 1575 entstanden, stellen sicherlich die originellsten frühen Stücke für Blockflötenkonsort dar. Sie sind in einem freien kontrapunktischen Stil gehalten und zeigen verschiedene musikalische Ideen, ungewöhnliche Behandlung der kontrapunktischen Einsätze, häufige Überschneidungen von Stimmen im Abstand von ein oder zwei Zählzeiten, abwechslungsreiche Rhythmik und expressive Harmonik. Das sogenannte Fitzwilliam Wind Manuskript, benannt nach seinem Aufbewahrungsort, dem Fitzwilliam Museum in Cambridge (MS. Mus.:24 E 13-17), ist ein Notensatz, bestehend aus fünf Einzelstimmen (die sechste ist leider verlorengegangen), mit dem auf den Einbandrücken geprägten Wappen König James' I. (1604-1625). Das Manuskript beinhaltet eine schöne sechsstimmige Fantasie von Jeronimo Bassano II. sowie einige Tänze von ihm und seinem Cousin Augustine. Sämtliche Stücke stammen wahrscheinlich aus den Jahren 1575-1600.

Instrumentenbau

Wie wir gesehen haben, wurde Anthony Bassano im Jahre 1538 zum königlich-englischen

Hofinstrumentenmacher ernannt. Er und seine Brüder kamen „mit allen ihren Instrumenten“ aus Venedig – möglicherweise mit ihrem zum Verkauf vorgesehen Instrumentenvorrat ebenso wie mit den Instrumenten, die sie selbst spielten. Alvise war mit Sicherheit Instrumentenmacher: im Charterhouse unterhielt er 1545 sowohl eine „Werkstatt“ als auch eine „Wohnstatt“. Mit seinem Bruder Jacomo in Venedig verblieb John „in fraterna existens“ – eine rechtliche Bezeichnung, die gewöhnlich eine Art familiärer Körperschaft oder Gesellschaft anzeigte, hier vermutlich die Produktion und den Vertrieb von Instrumenten betreffend. Als die fünf Londoner Brüder zum Auszug aus dem Charterhouse genötigt waren, wohnten Anthony, Jasper und John gemeinsam in der Mark Lane nahe der Themse und dem Londoner Hafen – eine für den Instrumentenexport zum Festland ideale Lage.

Einen Eindruck von der Bandbreite der Instrumentenherstellung der ersten Generation in England vermittelt vielleicht eine Inventarliste *der Instrument Truben, so der Bassani brueder gemacht haben, mit gar schönen und guetten Instrumenten, so fur einen yeden grossen Herrn vnd Potentaten tauglich wern*. Die Liste stammt von Johann (Hans) Jakob Fugger, dem künstlerischen Berater und Musikintendanten am bayerischen Hof in München. Der Liste beigelegt war ein Brief mit der Jahresangabe 1571, in dem die Instrumente zum Kauf angeboten wurden. Erwähnt wird darin auch eine Truhe mit sechs großen Gamben sowie eine mit *3 lautten von schwarzem Ebano mit Helffen Pain verbaindt*, die sämtlich *so zu London gemacht seind worden, von der Bassani bruedern*. Die Truhe mit Holzblasinstrumenten enthielt 1. einen Satz von sechs nicht näher genannten Instrumenten, vielleicht Pommern oder sogar Bassanelli, 2. einen Satz von sieben anderen Blasinstrumenten, die nur als „Pfeiffen“ bezeichnet werden und bei denen es sich um Querflöten gehandelt haben könnte, 3. zehn Zinken und ein „Schwegel“, die anscheinend als Satz gedacht waren, 4. einen Satz von zwölf Krummhörnern und 5. einen

Satz von neun Blockflöten. Die Beschreibung der Instrumente schließt mit den Worten: *... und khan von disen 45 Instrumenten neuerley Musikh gemacht, vnd volgendts alle miteinander auf den gemeinen Tonum der Orgel accordirt und zusammen gericht werden*.

Wahrscheinlich fertigten die Bassanos Instrumente für den englischen Hof, zumal Anthony dort mindestens zwei Jahre als Instrumentenbauer tätig war. Es existieren zwei Inventarlisten der Instrumente Heinrichs VIII., erstellt in den Jahren 1542 und 1547 (direkt nach seinem Tod). Zwischen diesen beiden Zeitpunkten wuchs die Sammlung um zahlreiche Instrumente, u.a. um elf Krummhörner, dreizehn „dulceuses“ (weich klingende Schalmeien oder Dulciane), zwei „Schwegel“, zwölf Querflöten, sechsunddreißig Blockflöten, eine venezianische Laute und vierzehn Violen – alles Instrumententypen, die die Bassanos anfertigten.

Eine 1566 erstellte Instrumentenliste eines anderen Mitgliedes der Familie Fugger, Raimund Fuggers des Jüngeren (jüngster Bruder Johann Jakobs, Augsburger Bankier und Kunstmäzen) führt u.a. *eine große Truhe, darin siebenundzwanzig Blockflöten, groß und klein. Hergestellt in England* auf – vermutlich von den Bassanos. Vielleicht stammten einige der vielen Zinken, Krummhörner, „fagotti“ (wohl Dulziane), Flöten und Schalmeien, die in dieser Liste genannt werden, ebenfalls von ihnen. Auch in spanischen Aufzeichnungen werden aus England geordnete Blasinstrumente erwähnt. 1567 bestellte die Kathedrale von Ciudad Rodrigo Blockflöten und Krummhörner, und das Kapitel der Kathedrale von Burgos beschloss die Bestellung bestimmter nicht näher genannter Instrumente aus England, die von den Musikern der Kathedrale (im allgemeinen Holzbläser) benötigt wurden. Im Jahre 1626 erwähnten die Aufzeichnungen des Kapitels der Kathedrale von Huesca neun „gute“ Blockflöten, die aus England stammten. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit waren in allen diesen Fällen die Bassanos die Hersteller.

Zurück nach Venedig. Dort führte derweil Jacomo, der älteste der sechs Brüder, die väterliche Instrumentenbauwerkstatt weiter. 1559 schlossen er und sein Schwiegersohn Santo Griti mit drei „pifferi“ des Dogen von Venedig einen Vertrag über die Lieferung von Zinken, Krummhörnern, Flöten, Blockflöten und Schalmeien ab. Santo Griti ist bis dahin unbekannt, doch Santo Bassano war ein bekannter venezianischer Hersteller aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Giulio Ongaro hat die durchaus vernünftige Mutmaßung angestellt, dass Griti den berühmten Namen Bassano annahm, als er die Geschäfte seines Schwiegervaters übernahm.

Praetorius (1619) beschreibt eine Bassanelli-Familie – weich klingende Doppelrohrblattinstrumente mit enger konischer Bohrung, die in drei Größen (Sopran, Alt/Tenor und Bass) gefertigt wurden. Deren Erfindung schreibt er dem Venezianer Giovanni Bassano zu. Es gibt jedoch keinen Beleg dafür, dass Giovanni Instrumente herstellte. Sein Vater Santo erhielt im Jahre 1582 ein Patent auf die Herstellung und den Verkauf eines nicht näher bestimmten Blasinstrumentes, gültig im Staat Venedig über fünfundzwanzig Jahre. Bereits fünf Jahre zuvor hatte Marucini allerdings bemerkt, Jeronimo sei *Erfinder eines neuen Bass-Blasinstrumentes*, bei dem es sich durchaus schon um das Bassanello gehandelt haben könnte. Charles Foster hat überzeugend argumentiert, dass der innovative Aspekt der Bassanelli in ihrer raffiniert gegliederten Bauart lag, die es erlaubte, die Einzelstücke auszuziehen. Dadurch konnte die Tonhöhe des Instrumentes um einen Halbton verändert werden. Die Herstellung und insbesondere die Reparatur von Instrumenten wurde von den Mitgliedern der zweiten Bassano-Generation in England fortgeführt. Anthonys Sohn Arthur vermachte seinem Sohn Anthony 1624 *all meine Instrumente, Werkzeuge und das notwendige Zubehör, die zur Kunst des Instrumentenbaus gehören*. Arthur könnte der fragliche „Mr Barsano“ gewesen sein, auf den



in einem Brief aus dem Jahre 1608 Bezug genommen wurde. Darin erbat Anthony Chambers, englischer Zinkenist in der Hofkapelle des Erzherzogs Albrecht in Brüssel, *seltene Blasinstrumente*.

Anthony Bassano II. scheint der Urheber eines der berühmtesten Blockflötensätze der Geschichte zu sein. In seiner *Harmonie universelle* (1636) merkt Marin Mersenne an: *Die folgenden* [d.h. die abgebildeten] *Instrumente sind einem unserer Könige aus England geschickt worden*. Die Wortwahl legt nahe, dass Mersenne wohl nicht wusste, welchem König diese Instrumente zugesandt worden waren, die Zeitspanne ihm aber kurz genug erschien, um die Instrumente nicht für „alt“ oder „unmodern“ zu halten. Der Ursprung einer der französischen Bezeichnungen für die Blockflöte, „flute d’Angleterre“ (englische Flöte), könnte darin liegen, dass am französischen Hof gespielte Blockflöten aus der Herstellung der Bassanos stammten. Die Bezeichnung wurde anscheinend zuerst von Mersenne erwähnt und später im siebzehnten Jahrhundert allgemein verwendet. Außerdem erwähnen sowohl Mersenne als auch Pierre Trichet (ca. 1640 oder später), dass in England Krummhörner gefertigt würden, und wir wissen, dass die Bassanos im 16. Jahrhundert diese Instrumente bauten.

Da zahlreiche Mitglieder der Familie Bassano Instrumente herstellten und anscheinend sehr produktiv waren, würde man erwarten, dass einige – möglicherweise viele – ihrer Instrumente erhalten sind. Doch welches Herstellerzeichen benutzten sie? Ganassi führte drei Zeichen auf: ein Dreierkleeblatt (von dem man annimmt, dass es Hans Rauch von Schrott[enbach] zuzuordnen ist), ein stilisiertes A sowie ein stilisiertes B (keines dieser beiden Zeichen ist bisher mit Sicherheit einem Hersteller zugeordnet worden). Das Zeichen aus dem sechzehnten und frühen siebzehnten Jahrhundert, das auf den meisten erhaltenen Instrumenten zu finden ist, ist das „!!“, welches einzeln, paarweise und in Dreiergruppen auf achtundvierzig Zinken, sechs Krummhörnern, acht Dulzianen, sieben Flöten, fünfundvierzig Blockflöten und sieben Schalmeien zu finden ist. Obwohl es allgemein für eine Hasenpfote gehalten wurde, regte ich 1983 die Überlegung an, es könne einen stilisierten Seidenspinner darstellen wie im Familienwappen der Bassanos, und auf irgendeine Weise mit beiden Zweigen der Familie Bassano, dem englischen wie dem venezianischen, verbunden sein. Weiterhin schlug ich vor, dass die Bezeichnungen HIE.S, HIER. S. bzw. HIERO.S., die auf einunddreißig erhaltenen Blasinstrumenten (neun Zinken, acht Dulzianen und vierzehn Blockflöten) zu finden sind, von den Bassanos benutzt worden sein könnten, deren Familienoberhaupt Jeronimo hieß und die um 1531 den Familiennamen „de Jeronimo“ führten. Seit ich diese These vorstellte, hat die Forschung ein Zitat von Marucini zu Tage gefördert, worin dieser anmerkt, dass Jeronimos Blockflöten ein Zeichen trügen, das sie von den Erzeugnissen seiner Nachfahren unterscheidet, und dass seine Instrumente im späten 16. Jahrhundert nach wie vor hoch geschätzt würden [s.o.].

Lyndon-Jones hat nun eine Bestandsliste aller Instrumente mit solchen Zeichen in europäischen Sammlungen erstellt. Sie hat die !!-Instrumente in nicht weniger als 18 verschiede-



R·K
EHLERT

*Blockflöten
des
Hochbarock*

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

www.ehlert-blockfloeten.de

ne Kategorien unterteilt. Zweiundvierzig Prozent der !!-Instrumente gehören zu den ersten vier Kategorien. *Die !!-Zeichen unterscheiden sich in Form, Größe, Anzahl und Anordnung, die Instrumente selbst in ihrer Qualität. Dies trägt der Tatsache Rechnung, dass sie von vielen verschiedenen Handwerkern hergestellt wurden*, betont Lyndon-Jones. Allerdings konnte sie weder be- noch widerlegen, dass das Zeichen von den Bassanos benutzt wurde. Ihre interessanteste Schlussfolgerung: *Der obere Abschnitt des !!-Zeichens vom Typ A sieht wie ein kleines B bzw. dessen Spiegelbild aus, also könnte es sein, dass Ganassis Blockflöten des Typs B das !!-Zeichen tragen.*

Nachtrag

In groben Zügen wie auch vielen interessanten Details lassen sich die Werdegänge der



**Notenschlüssel
News**

**Marsyas Blockflöten
von Heinz Ammann
- und -
demnächst im Internet
www.notenschluessel.net**

Notenschlüssel Tübingen
Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen
Tel. 07071- 26 081 Fax 07071- 26 395
www.notenschluessel.net

Bassanos in England und Venedig nun nachvollziehen. Da die englischen Archive mittlerweile gründlich durchforstet wurden, scheint die Zukunft der Bassano-Forschung in Venetien zu liegen. Bestimmt würden wir gern noch mehr darüber erfahren, wann und wie die Bassanos zum Instrumentenbau kamen, und mit Sicherheit sagen können, welche(s) Herstellerzeichen sie benutzten. Nichtsdestoweniger wissen wir genug über die Familie, um sagen zu können, dass sie als Vortragende und als Instrumentenbauer Enormes geleistet haben und dass Jeronimo II. ein talentierter Komponist war, dessen Fantasien größere Beachtung verdienten.

Übersetzung: D. Presse-Requardt

Bibliografie

Die Forschung bis 1994 ist zusammengefasst in dem Buch von David Lasocki (Mitarbeit: Roger Prior) *The Bassanos: Anglo-Venetian Musicians and Instrument Makers at the English Court, 1531-1665* (Aldershot 1995, Scholar Press) Ross Duffin: „Cornets & Sagbuts‘: Some Thoughts on the Early Seventeenth-Century English Repertory for Brass“, in: *Perspectives in Brass Research: Proceedings of the International Historic Brass Symposium*, Amherst 1995, ed. Stewart Carter (Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1997), S. 47-70.

Maggie Lyndon-Jones: „Who was HIE.S/HIER.S/HIERO.S?“ In: *FoMRHI Quarterly* 83 (April 1996), S. 10-17.

Lyndon-Jones: „More Thoughts on the Bassanos“, in: *FoMRHI Quarterly* 83 (April 1996), S. 18-28.

Lyndon-Jones: „A Checklist of Woodwind Instruments Marked !!“, in: *Galpin Society Journal* 52, 1999, S. 243-280.

Alessandro Ruffati: „La famiglia Piva-Bassano nei documenti degli archivi di Bassano del Grappa“, in: *Musica e storia* 6, Nr. 2, Dezember 1998, S. 349-367.

Editionen

Peter Holmann (Hrsg.): *The Royal Wind Music*, Bd. I: *Pavans and Galliards in 5 Parts by Augustine Bassano*, London 1981, Nova Music

Peter Holman (Hrsg.): *The Royal Wind Music*, Bd. II: *Four Fantasias in 5 Parts by Jerome Bassano*, London 1981, Nova Music

Hörempfehlung

Flanders Recorder Quartet, *Bassano: Viva l'amore XVI-XVII secolo* (Opus 111, OPS 30-239, 1999) □

Die „Botschafter der Blockflöte“ – Flanders Recorder Quartet 10 Fragen an 4 Blockflötisten von Agnes Dorwarth

Das Flanders Recorder Quartet (FRQ) mit Bart Spanhove, Han Tol (seit Anfang 1999), Joris Van Goethem und Paul Van Loey wurde 1987 gegründet.

1990 gewann es den Musica Antiqua Wettbewerb in Brügge und hat sich inzwischen mit mehr als 1000 Konzerten weltweit auf dem Sektor der Alten Musik einen Spitzenplatz erspielt. „Vier op'n Rij“, wie das Ensemble im Niederländischen heißt, nahm CDs bei Harmonia Mundi, Archiv/Deutsche Grammophon und Ricercar auf. Die letzten drei Aufnahmen, *Armonia di Flauti, Bassano* und *Magic*, wurden von verschiedenen Fachzeitschriften ausgezeichnet.

Das Ensemble hat die künstlerische Leitung der Blockflötenfestivals in Mechelen (Belgien), Kapstadt (Südafrika) und Austin (Texas) inne.

Es wird unterstützt vom Ministerium der flämischen Gemeinschaft und darf sich seit 1997 als „Kultureller Vertreter Flanderns“ bezeichnen.

Als ich Anfang 1999 Han Tol traf und ihn nach seiner Arbeit fragte, erzählte er mir völlig enthusiastisch von seinem Eintritt in das Flanders Recorder Quartet. Dort war eine Stelle nun zum dritten Mal vakant, nachdem seine Vorgänger wegen verschiedener Gründe aus dem Ensemble ausgeschieden waren. Han Tol staunte über die technische Brillanz, die Spielkultur und Probenqualität seiner Kollegen und versicherte mir, noch nie so viel geübt zu haben wie zu jener Zeit. Das wiederum versetzte mich in Staunen, wusste ich doch, dass er sowohl solistisch als auch mit seinen verschiedenen Ensembles die ganze Welt bereist hatte. Er unterrichtete damals



Flanders Recorder Quartet:
Han Tol, Paul Van Loey, Bart Spanhove und Joris Van Goethem

Foto: Paul de Malsche

schon seit Jahren als Blockflötenprofessor und war Dozent zahlreicher Blockflöten- und Kammermusik-Kurse in vielen Ländern. Was war so reizvoll, so neu an dieser Besetzung, was konnte ihn dazu hinreißen, noch mehr Freizeit aufzugeben?

Im Jahr darauf konnte ich ein Konzert des Flanders Recorder Quartet besuchen und hinterher etwas mehr über das Ensemble erfahren. Vier eigenständige, originelle Persönlichkeiten, ein äußerst homogenes Ensemble mit einer überzeugenden musikalischen Botschaft, dazu das neue, interessante Literaturangebot: Dies alles waren wohl die Gründe für die neue Leidenschaft „Flanders Recorder Quartet“. (Wer Interesse am musikalischen Credo des Ensembles hat, der lese im Begleitheft der neuen CD *Magic* Joris Van Goethems Zeilen über die magischen Momente des Musikers auf der Bühne, die ihn

für das jahrelange aufreibende Üben und Traktatewälzen entschädigen.)

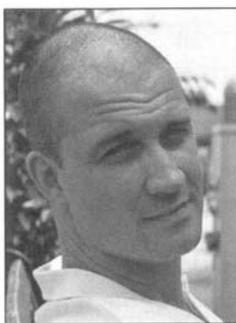
Als ich gebeten wurde, ein Porträt der Vier op'n Rij zu schreiben, konnte ich mir nicht vorstellen, wie z. B. bei einem Streichquartett den Primarius über die Ideen, Ziele und Erfahrungen für das gesamte Ensemble zu befragen, denn es gibt ihn in dieser Form auch gar nicht.

Die Gruppe nennt sich selbstbewusst „die Botschafter der Blockflöte“. Was ist nun ihre Botschaft?

Mir waren die verschiedenen Aspekte der einzelnen gleichberechtigten Mitspieler wichtig. Dem Leser erschließt sich beim Vergleich der Antworten ein viel persönlicheres, runderes Bild, und den zur Nachahmung geneigten Studierenden erlauben mehrere anregende Meinungen eher einen Blick hinter die Kulissen. 10 Fragen stellte ich allen Vier op'n Rij:

☆☆☆

1. Was ist für dich das Besondere am Flanders Recorder Quartet?



Bart Spanhove:

Was ich so besonders finde an Vier op'n Rij ist, dass ich mit diesem Blockflötenensemble die ganze Welt gesehen habe. Als Student dachte ich lediglich Blockflötenlehrer zu werden an der örtlichen

Musikschule. Das FRQ hat durch die vielen interessanten Erfahrungen mehr Farbe in mein Leben gebracht: der Safaripark in Südafrika, das Erdbeben, als wir in Tokyo beim belgischen Botschafter waren, der herz-

liche Empfang im armen Chile, die Urlaubsatmosphäre in Mexiko, die prächtigen Blumen in Singapur, die lebhafteste Ostküste Amerikas. Dies alles bleibt für ewig in mein Hirn gebrannt.

Ferner merke ich auch, dass Vier op'n Rij die Blockflötenspieler sehr inspiriert und motiviert. Ich hätte nie gedacht, dass wir ein Beispiel für Blockflöten-Begeisterte sein würden. „Die Blockflöte lebt!“



Han Tol:

Ich bin erst seit Ende 1999 Mitglied des Ensembles, für mich ist alles noch etwas Besonderes ... Dies ist aber auch ein gutes Zeichen, es hat noch keinen Moment von Langeweile gegeben, im Gegenteil! Beson-

ders angenehm und inspirierend finde ich die Zusammenarbeit auf allen Ebenen mit meinen Kollegen im Quartett und zwischen uns und den Agenturen, die uns in Belgien und im Ausland begleiten. In Deutschland haben wir zu unserem Manager Herbert Vieth vom Forum Artium in Georgsmarienhütte eine intensive und fruchtbare Beziehung. Man darf die Rolle dieser Agenturen nicht unterschätzen, ohne sie wäre unser Konzertleben in dieser Intensität unmöglich.



Joris Van Goethem:

Ich glaube, jeder Musiker ist wie ein Vulkan. In seinem Inneren gibt es eine riesige Menge an künstlerischer Kreativität, eine Besessenheit für die Musik, eine Leidenschaft für Klänge. Ein Ensemble wie das

FRQ bietet meinem Vulkan ein künstlerisches Ventil. Es ist sehr wichtig, dass man

seine musikalische „Lava“ aus sich heraus lassen kann. Es ist traurig, wenn man sehen muss, dass brillante Musiker dieses „künstlerische Ventil“ manchmal nicht haben. Nach all den Jahren, in denen ihr Verständnis der Musik gewachsen ist, in denen sie sich eine gute Technik erworben haben und ihr Instrument verstehen lernten, nach all dem legen sie ihre Instrumente in die Kästen zurück, weil sie kein Ventil für ihre Kreativität finden konnten. Einer der Vorteile eines kleinen Ensembles ist, dass man voneinander lernen kann und man großen Einfluss auf den kreativen Prozess hat. In größeren Ensembles (wie z. B. in einem Orchester) wirken sich eigene Ideen und die Art des Spiels weniger aus.



Paul Van Loey:

In einem Blockflöten-Ensemble zu spielen ist etwas ganz Besonderes, weil man hier Blockflöten verwendet, die man beim Solospiel nicht verwendet. Zum Beispiel benutzt man nie einen C-Bass oder F-

Bass in Solostücken. Das gibt einem die Möglichkeit, so etwas wie Bachs Orgelwerke in der 8-Fuß-Lage zu spielen. Die Zahl der unterschiedlichen Flöten ist sehr groß. In einem Quartett wie dem unseren kann man sie alle verwenden. Auch der Klang ist sehr besonders. Einige Leute vergleichen ihn mit einer echten Orgel. Das Prinzip der Klangerzeugung ist tatsächlich dasselbe. Der Spaß am Ensemblespielen ist, auf all den verschiedenen Instrumenten zu spielen, dazu natürlich die verschiedenen Arten von Musik aus verschiedenen Jahrhunderten.

Es ist auch schön, das Gefühl zu haben, dass man doch auch Solist ist. Es ist nicht wie Orchesterspielen. Wir können viel Persönliches von uns einbringen, ohne von einem Dirigenten dazu aufgefordert zu werden.

2. In welcher Rolle siehst du dich im Ensemble?

Bart Spanhove: Ganz offiziell (das heißt: auf dem Papier) bin ich künstlerischer Leiter der Gruppe. So hat das Kind einen schönen Namen; aber in der Gruppe heißt das gar nichts. Es ist viel wichtiger, dass wir wie ein echtes Team arbeiten, in dem jeder gut funktioniert. Wie unterschiedlich vier starke Persönlichkeiten in ihrem Denken auch sein können, so muss es doch gelingen, eine Gruppenperspektive zu finden, bei der alle Nasen in dieselbe Richtung zeigen und jeder das Ensemble an die erste Stelle setzt. Das bedeutet, jedes egoistische Denken zu verbannen.

Nebenbei haben wir eine geschäftliche, strukturelle und organisatorische Rollenverteilung, wobei jedes Mitglied die komplette Verantwortung trägt für einen bestimmten Aspekt. Ich konzentriere mich z. B. auf den belgischen Markt, pflege die Kontakte zu verschiedenen Managern und bringe Items an für unsere Website www.flanders-recorder-quartet.be.

Han Tol: Ich habe keine besondere Rolle im künstlerischen Bereich, wir überlegen uns vieles, probieren zusammen und kommen allmählich zu einer Interpretation. Ich komme darauf später noch zurück. Bei der Vorbereitung von Programmen bin ich Joris Van Goethem gerne behilflich. Er ist u.a. unser „Programm-Manager“. Mittlerweile beschäftige ich mich auch intensiv mit der Gestaltung von Texten für unsere Webseite und mit der Werbung im deutsch- und englischsprachigen Raum.

Verlag gesucht?!
Edition Tre Fontane
 Pf 1547 • 48147 Münster
www.edition-tre-fontane.de

Joris Van Goethem: Eine meiner wichtigsten Aufgaben im Quartett ist die Entscheidung, welchen Wein wir im Restaurant trinken sollen. Ich gebe mir dabei die allergrößte Mühe.

Paul Van Loey: Im Quartett versuche ich so zu spielen, dass die Musik in einer besseren Qualität angeboten wird. Das ist nicht einfach, denn jeder kann eine verschiedene Auffassung von der Interpretation haben. Also diskutieren wir darüber und versuchen, zu einem Kompromiss zu kommen. Ich habe sehr oft die Oberstimme der Stücke gespielt, die wir im Konzert oder auf CDs gemacht haben. Ich habe versucht, einen guten Mittelweg zu finden, mit dem jeder glücklich sein konnte. Das Wichtigste ist, der Musik zu dienen. In diesem Sinn sind alle vier Mitspieler gleich wichtig.

3. Was ist das Ziel eurer Probenarbeit?

Bart Spanhove: Gute Weine besser kennen zu lernen.

Han Tol: Das ist eine tolle Frage! Es gibt meiner Meinung nach kein deutlich bestimmtes Ziel, und ab und zu werden wir selbst etwas nervös deswegen! Das Ausprobieren ist ein mehr oder weniger langer Prozess. Wenn wir dann im ersten Konzert Stücke spielen, die schon lange vorher ausgewählt, geprobt und eventuell arrangiert wurden, fragen wir uns manchmal selbst, warum wir dieses oder jenes Stück ausgesucht haben. Meistens stellt sich nach intensivem Proben aber heraus, dass wir am Anfang bei der Auswahl doch Recht hatten! Was mir auffällt bei unserer Probenarbeit ist, wie konsequent wir sein müssen. Man trifft Entscheidungen nach ausführlichen Überlegungen, und dann muss man dazu stehen und das Werk verteidigen. Bei den Proben an sich legen wir bestimmte Dinge fest, andere Dinge nicht, und weiter lachen wir viel.

Joris Van Goethem: Wir versuchen(!) zu einer gemeinsamen Idee von einem Stück zu kommen, was keine Garantie für das Konzert bedeutet ...

Der interessante Punkt ist, dass wir vier echt verschiedene Persönlichkeiten sind. Wir haben verschiedene Charaktere, verschiedenen Geschmack, unterschiedliche Physiognomie ... und wir versuchen, diese Unterschiede beim Spielen zu erhalten. In den Proben geht es darum, eine allgemeine Idee zu einem Stück zu entwickeln. Die Details kommen auf der Bühne und sind in jedem Konzert wieder anders.

Paul Van Loey: Unsere Proben sind dazu da, einen guten Kompromiss zu finden. Wir sind vier Individuen, und wir versuchen eine Aufführung zu erzielen, zu der wir alle stehen können. Der Komponist eines Werks hat sein Stück aus einem bestimmten Blickwinkel geschrieben. In unseren Proben geht es uns darum, diesen Standpunkt des Komponisten zu finden, seine Idee, den Charakter des Stückes, seine Atmosphäre.

4. Vier op'n Rij – immer auf einer Linie?

Bart Spanhove: Das Problem jeder Musikgruppe ist es, einen guten Namen zu finden. Als der Name Vier op'n Rij in der Kantine des Antwerpener Konservatoriums vorgestellt wurde, waren alle enorm begeistert. Vier op'n Rij ist in Flandern der Name eines fesselnden und populären Gesellschaftsspiels (Vier gewinnt). Die Vorteile eines solchen Namens waren für uns enorm: es war ein spielerischer Name für ein klassisches Musikensemble, er hatte eine besondere Anziehungskraft und war für Melomane einfach zu behalten. Ein großer Nachteil: im Ausland klingt dieser Name chinesisch, und er ist für Bulgaren, Japaner oder Mexikaner nicht auszusprechen. Als wir uns 1987 diesen Namen ausdachten, spielten wir nicht mehr als einmal pro Jahr. Damals konnten wir nicht ahnen, dass wir letztendlich internationale Karriere machen würden.

Han Tol: Ich frage mich, ob es ein Ensemble gibt, wo das der Fall ist! Hauptsache ist, dass man einander, trotz einer vielleicht auftauchenden unterschiedlichen Meinung, respektiert und achtet. Bei der künstlerischen Arbeit ist es wichtig, gemeinsam zu überlegen, meistens entsteht eine fruchtbare Reflektion. Alles hängt von unserer Zusammenarbeit und vom Austausch verschiedener Gedanken ab.

Joris Van Goethem: Tatsächlich haben wir die ersten Konzerte „in einer Reihe“ gemacht. Wir mochten die Vorstellung von „Kammermusik“ nicht, von Musikern, die sich nach jeder dritten Note anschauen, sich klare Einsätze geben, um zusammen anzufangen und aufzuhören. Also schauten wir uns nicht an. Anstatt uns am Anfang Zeichen zu geben, um uns über Tempo und Ausdruck zu verständigen, hörten wir einfach auf den Atem der anderen.

Derzeit sitzen wir mehr oder weniger in einem Halbkreis. Wenn wir uns „Zeichen“ geben, dann bedeutet das, dass wir Spaß haben und während des Konzerts musikalisches Risiko eingehen wollen. Wir glauben, dass Zusammenspielen so etwas ist wie eine Unterhaltung ohne Worte. Also haben wir das Prinzip „in einer Reihe“ – ohne sich anzuschauen – dahin geändert, dass wir die Leute, mit denen wir reden, auch anschauen. Ich nehme an, die Frage „Immer auf einer Linie?“ bedeutet auch: „Habt ihr dieselben Ziele, und arbeitet ihr auch als Team daran, sie zu erreichen?“ Meine Antwort dazu: „Nein!“

Paul Van Loey: Nein, wir sind nicht immer derselben Ansicht. Darum brauchen wir unsere Proben. Manchmal sind wir uns beispielsweise über eine Partitur uneins. Sollen wir das im Konzert spielen oder nicht? Oder über das Programm: Sollen wir dieses oder das andere Stück als erstes spielen? In einigen Fällen setzen wir ein Stück ab, in anderen Fällen führen wir ausgedehnte Diskussionen, aber am Ende respektiert jeder das Ergebnis.

5. Welche Literatur spielst du am liebsten im Quartett?

Bart Spanhove: Ich selber bin blockflöten-süchtig. Musik, die ohne allzuviel Zirkuskünste auf der Blockflöte möglich ist, spiele ich gern. Ich genieße besonders unsere Instrumente von Marvin, Breukink, von Huene und Brown. Sie inspirieren uns an erster Stelle und strahlen Wärme und Reichtum aus. Sie sind ein wahres Plädoyer für die Blockflöte.

Außerdem finde ich es interessant, musikalisches 'Feedback' zu bekommen von drei anderen. Durch ihre Randbemerkungen und Auffassungen beurteile und verbessere ich mich dauernd.

Die Zusammenarbeit mit anderen Spitzenmusikern gehört auch zu den unvergesslichen Augenblicken. Wir sind vor allem auf unseren CDs mit ihnen zu hören. Für unser 15-jähriges Bestehen wollen wir das Konzept unserer letzten CD *Magic* als Basis nehmen.

Han Tol: Ich bevorzuge vor allem die Engländer um 1600 und die zeitgenössische Literatur (ich übe gerne ...).

Joris Van Goethem: Ich bin besonders fasziniert vom bezaubernden Klang der Renaissance-Blockflöten. Wir haben einige großartige Instrumente von Adri Breukink, Bob Marvin, und ein 'Virdungconsort' von Adrian Brown. Die Literatur für diese wunderschönen Instrumente zu spielen – vor allem auf den tiefen – ist für mich das schönste.

Paul Van Loey: Solche Musik, die gut für das Instrument geschrieben ist. Darin ist Renaissance-Musik am besten. Bei moderner Musik ist das nicht immer so. In jedem Fall muss es technisch möglich sein, sie zu spielen. Ich habe den Eindruck, dass das Gefühl für das Instrument manchmal verlorengegangen ist, da die Komponisten hinter ihrem Computer sitzen. Der Rechner kann das perfekt spielen, aber der Musiker??

6. Welche Voraussetzungen muss die Musik erfüllen, die ihr für Blockflötenquartett bearbeitet?

Bart Spanhove: Hier lasse ich lieber Joris zu Wort kommen.

Han Tol: Es muss eine Musik sein, in der die Poesie eine große Rolle spielt. Mit unserem Instrumentarium können wir tolle Klänge produzieren, das Publikum in einen Traum versetzen, wenn die Musik dazu stimmt. Virtuosität auf vielen Ebenen spielt dabei eine wichtige Rolle, vor allem die erzählerische Virtuosität des Instrumentes und der Gruppe. Nicht jedes Stück bietet sich dafür an. Auch das Publikum ist unterschiedlich. In unserem Familienprogramm „Flöten gehen“, worin Kinder aus dem Publikum eine aktive Rolle spielen, führen wir z. B. lustige Bearbeitungen von Bach auf ganz hohen Instrumenten aus, die wir in einem seriösen Abendprogramm nicht so präsentieren würden. In dem Programm *Magic*, das wir in der nächsten Saison zu unserem Jubiläum spielen, improvisieren wir 20 Minuten lang auf einer Melodie aus dem Mittelalter, etwas was wir nie bei einem Familienprogramm machen würden, und so weiter.

Joris Van Goethem: Ich glaube, man kann das damit vergleichen, neue Kleider zu kaufen. Das erste ist, darauf aufmerksam zu werden. Wenn dir das neue Jackett (oder Schuhe oder was auch immer) sofort passt, hast du das perfekte Kleidungsstück gefunden. Auf die Musik übertragen: Manchmal taucht ein Stück neue Musik einfach auf, manchmal suchen wir wirklich nach einem neuen Stück. Wir arrangieren nur solche Stücke, die dem Ensemble wirklich passen.

Paul Van Loey: Frag lieber jemand anderen ...

7. Was erwartest du von zeitgenössischer Musik?

Bart Spanhove: Anno 2001 können wir die zeitgenössische Musik nicht mehr verneinen.

Es wurde schon mehr Neue Musik geschrieben als Alte. Im Übrigen bedient sich die anspruchsvolle Neue Musik einer sehr suggestiven und bildreichen Sprache, die die Phantasie fördert und eine deutliche Botschaft mitgibt. Oft wird man sowohl als Zuhörer wie auch als Spieler mit unbekanntem, neuen Möglichkeiten der Blockflöte konfrontiert. Wir achten darauf, in jedem Konzert ein Werk zu spielen oder uraufzuführen, das speziell für unser Ensemble komponiert wurde. Es gibt aber auch Unannehmlichkeiten bei der Aufführung zeitgenössischer Musik: Sie ist sehr arbeitsintensiv, und man erreicht nur ein kleines Publikum.

Außerdem finde ich es schrecklich, wenn moderne Komponisten das Unmögliche verlangen und nicht „vernünftig“ bleiben.

Han Tol: Das ist eine so interessante Frage: Wir haben den enormen Vorteil, dass wir Komponisten einladen können, für uns zu schreiben! Wenn wir einen fragen, dann hat das einen ganz bestimmten Grund: Wir mögen und bewundern seine Arbeit. Wenn er unsere Bitte annimmt, ist das eine phantastische Ausgangssituation. Deshalb wird das Stück nicht abstrakt sein, sondern auf uns zugeschnitten. So können wir auch den Komponisten besser verstehen, seine musikalischen Gedanken erfassen und seine Geschichte allen erzählen, die sie hören möchten. Dafür setze ich mich voll ein. Dieses Vertrauen und der Glauben an die Qualität ist die einzige Voraussetzung. In der Praxis stellt sich oft heraus, dass solch ein zeitgenössisches Werk dem Publikum überraschend gut gefällt.

Joris Van Goethem: Dasselbe wie von jeder anderen Komposition: Das Stück sollte ein Kunstwerk sein, ein Meisterstück. Als Spieler kann man fühlen, dass die eigene Idee, das Konzept von einem Stück sich ständig verändert. Man ändert seine Interpretation solcher Stücke, sie werden nie völlig festgelegt. Man

entdeckt immer wieder neue Dinge, die man nie zuvor gefunden hatte. Eine persönliche Anmerkung: Ich mag moderne Kompositionen nicht, in denen man die „echte“ Stimme des Instrumentes nicht mehr hören kann, wenn die Komposition den eigentlichen Blockflötenton verdeckt.

Paul Van Loey: Ich schätze es, noch Emotion im sehr weitgefassten Sinn des Wortes zu fühlen. Ich möchte die Botschaft des Komponisten spüren. Manchmal muss man sie im Vorwort lesen, aber sehr gute Stücke sprechen für sich selbst. Die Blockflöte ist ein besonders geeignetes Instrument für Avantgarde-Musik. Die unterschiedlichen Spieltechniken sind zahllos. Es gilt Ähnliches wie bei Frage 5.

8. Eure Instrumente: Wieviel Flöte braucht der Mensch?

Bart Spanhove: Ich glaube, dass wir in der Gruppe über ungefähr 150 Blockflöten verfügen. Kopien von Virdung-Flöten (1511) von Brown, Kopien von Bassano-Flöten (von Breukink und Marvin), barocke Großbässe, entworfen von Friedrich von Huene. Jedes einzelne Instrument ist eine Perle. Sie sind eine Lust für das Auge und das Ohr (wie auch Strawinski behauptete: ein Konzert muss man sehen und hören). Die Investition hat den Preis einiger teurer Sportwagen. Jemand, der keine Blockflöte spielt, spricht schon bald von 'une folie'. Ich finde aber persönlich, dass uns noch 150 Blockflöten fehlen, denn jede Region, jede Zeit hat ihren eigenen Instrumententyp. Darum bemühen wir uns zusammen mit den Blockflötenbauern, die richtigen Instrumente zu entwickeln.

Han Tol: Das kann ich kaum so allgemein sagen. Ich habe nicht so viele wie manche Kollegen. Für unser Quartett brauchen wir einige, weil wir es wichtig finden, für alle Stile und Epochen die geeigneten Instrumente zu verwenden. Dazu kommt noch ein professionelles Interesse: Wir besitzen In-

strumente, die wir sehr mögen und pflegen, aber die wir nicht für das Quartett verwenden. Man versucht, denke ich, genau so viele Instrumente zu erwerben, wie man braucht, und freut sich, wenn man sich diese auch leisten kann. Wir haben insgesamt mehr Instrumente als Heinrich der VIII. Man sollte aber lieber die Qualität betrachten als die Quantität; er hatte insgesamt mehr Frauen, aber war er auch glücklich? ...

Joris Van Goethem: Die Quantität ist nicht wichtig. Die Qualität macht es. Seltsam: Ein gutes Instrument inspiriert einen, aber es lässt einen vergessen, dass man darauf spielt.

Paul Van Loey: Zu viele!! Blockflöte spielen bedeutet, auf etwa 26 verschiedenen Typen aller Größen zu spielen.

9. Betriebsgeheimnis? Was verrätst du Schülern und Studenten?

Bart Spanhove: Ich glaube, dass ich sie oft mit meinem Motto konfrontiere: „Man muss Glück haben im Leben, aber man kann es erzwingen.“ Wenn ich jetzt sehe, wie wir mit Vier op'n Rij immer der richtigen Person am richtigen Ort und im richtigen Augenblick begegnet sind, kann man sagen, dass wir viel Glück hatten.

Die Marvin-Blockflöten, die uns von Sponsoren zur Verfügung gestellt wurden, ein amerikanischer Manager, der nach zehn Minuten im Konsulat in Paris überredet war, ein begeistertes Telefongespräch, das ausreichte um die Direktion von unserem CD-Label zu überzeugen. Es hatte nicht immer etwas mit unserem musikalischen Können zu tun, aber schon mit Kommunikation, Freundschaft und Vertrauen. Es sind nie nur die acht Stunden tollkühnes Studieren am Tag, die einen als Musiker interessant machen.

Han Tol: Alles was notwendig ist und womit sie etwas anfangen können. Es ist wichtig für dich zu realisieren, dass du als Lehrer mitt-

lerweile wenigstens 20 Jahre älter bist als der Student. Du kannst davon ausgehen, dass er nie alle deine „Geheimnisse“ verstehen kann. Einige Sachen muss der Student unbedingt selbst herausfinden, obwohl ich sie auch sofort „verraten“ könnte. Wirkliche Geheimnisse habe ich eigentlich nicht, nur kann vielleicht nicht jeder mit meinen Kenntnissen schon, oder überhaupt, etwas anfangen ...

Joris Van Goethem: Bevorzugt einen persönlichen Zugang zur Musik. Hütet euch vor „kaltem“, unpersönlichem Spiel. Erweist der Komposition die Ehre. Das Geheimnis großer Interpreten steckt immer im Ton, in den Nuancen und der Dynamik. Der Atem ist das Herz des Blockflötenspiels.

Paul Van Loey: Wenn mich Studenten nach dem Weg zur Carnegie Hall fragen, sage ich ihnen: Üben, üben, üben ...

10. Vier op'n Rij lebenslänglich? Planst du ein Leben nach dem Flanders Quartet?

Bart Spanhove: Die Musik ist meine Geliebte. Musik ist meine tägliche Droge. Ich weiß nicht, ob ich mich in einem Leben ohne Musik glücklich fühlen würde. Vielleicht würde ich dann auf eine alte Passion zurückgreifen: den Sport. Vielleicht hätte ich meinem Fußballtrainer doch besser zuhören sollen. Als ich ihm erzählte, dass ich mich für eine Musikausbildung entschieden hatte, begriff er überhaupt nichts mehr. „Fußball spielt man bis man 35 ist. Musik kann man sein ganzes Leben lang spielen.“ Ich glaube, dass er damit Recht hat und dass mir noch ein ganzes Leben Musik bevorsteht, mit oder ohne Vier op'n Rij.

Han Tol: Diese Frage betrifft mehr meine Kollegen als mich. Sie sind seit fast 15 Jahren dabei, ich habe gerade angefangen! Ich denke aber, dass meine Teilnahme etwas bewegt haben könnte: Ich komme aus einer anderen Ecke, aus einer anderen Tradition sozusagen. Ich betrachte das Quartett ohne Vorurteile,

ich kenne die Geschichte der Gruppe nur aus der Ferne. Ich habe 20 Jahre lang in kleineren Ensembles gespielt wie „La Dada“ oder „La Fontegara Amsterdam“ und außerdem Orchestererfahrungen gemacht beim Freiburger Barockorchester und beim Balthasar-Neumann-Ensemble mit Thomas Hengelbrock. Mit dieser Erfahrung kann ich hoffentlich noch lange mit dem Quartett auskommen und meinen Kollegen etwas Inspiration geben während der anstrengenden, intensiven Konzertreisen. Nach so vielen Jahren weiss ich auch, dass das Spielen von Konzerten etwas ganz Phantastisches ist, worauf ich nicht gerne verzichten möchte. Nur das unendliche Reisen und Von-zu Hause-weg-sein: Wie lange kann man das verkraften?

Joris Van Goethem: Ja, aber vielleicht unter anderen Bedingungen: Vielleicht nur vier Monate mit Konzerten und acht Monate in einer toskanischen Villa. Das scheint mir eine gute Balance zu sein ...

Paul Van Loey: Ich hoffe, mit dem Quartett noch so lange zu spielen, wie wir Spaß daran haben, zusammen zu spielen. Natürlich habe ich ein Leben nach dem Quartett. Im Moment bin ich Vater eines 13 Monate alten Sohnes, und wir erwarten ein zweites Kind. Ich möchte immer da sein, wenn sie mich brauchen. Glück ist mehr als Musik zu machen; für mich gehört auch die Familie dazu. □



**endlich:
der Katalog!**

Anfordern. Zuschicken lassen.

early music im Ibach-Haus
Das Fachgeschäft für Blockflöte und Alte Musik
Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm
Tel. 02336-990290 · Fax 02336-914213
Mail: early-music@t-online.de

Christian Schneider

Fritz Flemming (1873 – 1947)

Wegbereiter der französischen Oboe in Deutschland

Das Wirken von Fritz Flemming in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts in Berlin ist für die Geschichte der Oboe in Deutschland von maßgeblicher Bedeutung, vergleichbar mit dem von Gustave Vogt (1781 – 1870) für Frankreich ein Jahrhundert zuvor in Paris. Parallelen drängen sich auf: Vogt wurde 35-jährig 1816 an das Pariser Conservatoire, Flemming 34-jährig 1907 an die Königliche Hochschule Berlin berufen. Beide waren an der Entwicklung der Oboe und des Oboespiels auf vielfältige Weise beteiligt. Sie konzertierten, komponierten und unterrichteten viele Jahrzehnte an den führenden Ausbildungsstätten ihrer Heimatländer.

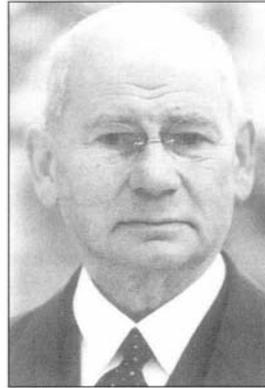
Ausführlichere Arbeiten zu Leben und Wirken dieser bedeutenden Persönlichkeiten fehlten bislang. Geoffrey Burgess wird nun eine umfangreiche Würdigung des Lebens und der Tätigkeit von Vogt vorlegen („Le Premier Hautboist d'Europe“ A Portrait of Gustave Vogt: Nineteenth-Century Oboe Virtuoso, Teacher and Composer, Scarecrow Press, USA). Auch die vorliegende Arbeit, die eine erste Annäherung an Flemming und Sichtung des biographischen Materials darstellt, geht auf eine Anregung von Burgess zurück.

An dieser Stelle sei dem Leiter des Archivs der Hochschule der Künste Berlin, Herrn Dr. D. Schenk und seiner Mitarbeiterin, Frau K. Krukowski, für vielfältige Hilfe und Flemmings ehemaligen Schülern Volker Wangenheim, Rolf Julius Koch und Werner Schulz sowie meinem Kollegen Martin Schie für Erinnerungen und Anregungen herzlich gedankt. Weiterhin gilt mein Dank der Witwe seines ältesten Enkels Peter (1936 – 1996), Frau Gudrun Flemming, für Auskünfte und Photomaterial.

Sein Leben

Ferdinand Friedrich Flemming wurde am 9. März 1873 als Sohn des Schutzmannes Friedrich Ferdinand Flemming und seiner Frau Caroline Friederike, geb. Henkel, in Braunschweig geboren. Die Vorfahren waren Handwerker, sein Großvater väterlicherseits Maurermeister, mütterlicherseits Tuchmachermeister.

Zwischen 1873 und 1879 wurde der Vater offenbar nach Berlin versetzt – und befördert, als Beruf ist



Fritz Flemming, ca. 1940

später „Criminalbeamter“ angegeben. Jedenfalls wurde Fritz (Friedrich) am 1. Oktober 1879 in die „2. Gemeinde-Schule zu Berlin“ eingeschult. Nach dem Besuch der Volksschule wurde er Michaelis 1884 an die „1. Städt. Bürgerschule“, ein Real-Gymnasium, umgeschult. Dort absolvierte er drei Klassen.

Da es mein Wunsch war, Musiker zu werden, verließ ich die Schule nach erfolgter Einsegnung und kam, 14 Jahre alt, am 1ten April 1887 nach Bad Schmiedeberg (Provinz Sachsen) zu Herrn Stadtmusikdir. J. Schreib in die Lehre.¹

Flemming begann zunächst eine ganz gewöhnliche Ausbildung in einer wohl noch traditionell gegliederten Stadtpfeife, in der die Ausbildung auf „Vielfwendbarkeit“ der Spieler ausgerichtet war, was bedeutete, dass die Lehrlinge in einer Fülle unterschiedlicher Instrumente unterwiesen wurden.

Stadtmusikdirektor Schreib muss ein höchst verantwortungsvoller und vorausblickender Pädagoge gewesen sein, dem Flemming viel zu verdanken hatte – und mit ihm die deutsche Oboistenwelt. Er erkannte die besondere Begabung des Jungen und *veranlasste mich, hauptsächlich Oboe zu blasen.²* Doch nicht nur das, eine Anregung von wohl kaum vorhersehbarer Tragweite dürfte von ihm ausgegangen sein: Flemming sollte innerhalb seiner vierjährigen Lehrzeit für zwei Jahre nach Paris gehen, um dort die neuesten Entwicklungen in französischer Oboentechnik und Klangkultur kennen zu

lernen. Hier war 1881 George Gillet (1854 – 1934) als Nachfolger von Charles Colin (1832 – 1881) als Professor an das Conservatoire berufen worden. Gillet führte bald nach seiner Berufung mit dem sog. System 6 eine Oboe an seiner Hochschule ein, die er zusammen mit A. L. Lorée kurz zuvor entwickelt hatte. Diese als „Conservatoire-Modell“ bekannt gewordene Oboe wird, nahezu unverändert, auch in heutiger Zeit noch gespielt. Bei Gillet und bei Theodore Lalliet (1837 – 1892) erhielt Flemming nun Unterricht. Flemming wird später als Zeitraum in seinem „Personalblatt“ angeben: *Studium in Paris einige Jahre bei den Herren Prof. Lalliet und G. Gillet*³. Präziser ist das Deutsche Künstler-Lexikon: „89 – 91 Priv-Unterr. Paris“⁴.

Flemming beendete, gerade 18 Jahre alt, seine Ausbildung in Paris und kehrte, im Gepäck eine Oboe der Firma Lorée, „Modell Conservatoire“, nach Berlin zurück. Ab dem 15. April 1891 nahm er Privatunterricht beim Königl. Kammermusik Georg Eberhardt (1860 – ?) in den Fächern „Oboe, Englisch Horn und Clavier“.

Zum 1. Oktober 1892 wurde Flemming dann bei Paul Wieprecht (1839 – 1894), der im selben Jahr zum Professor ernannt worden war, an der Königl. Hochschule für Musik Berlin immatrikuliert. Wieprecht erlag im Dezember 1894 in der Hochschule einem Schlaganfall. Noch im selben Monat wurde Eberhardt als Nachfolger berufen und zum 1. September 1895 als „außerordentlicher Lehrer für Oboe – Spiel“ angestellt.

Flemmings Tätigkeiten zwischen 1892 und 1897 sind bislang nicht lückenlos nachweisbar. Er wird auch im Jahresbericht 1893/1894 noch als Student erwähnt. Ob bereits 1893 – 1894, wie Müller angibt⁵ – oder später: Flemming spielte nach eigenen Angaben 1 1/2 Jahre als „I. Oboist und Englisch: Hornbläser“⁶ im Berliner Philharmonischen Orchester. Interessant erscheint seine Bemerkung: *Ehemals Schüler der Königl. Hochschule habe ich dann etwa 6 Jahre lang im Orchester der Hochschule als I. Oboist mitgewirkt*⁷. Demnach müsste

Flemming seit seiner Immatrikulation im Herbst 1892 bis zu seinem Eintritt als I. Oboist in die Königl. Kapelle (Königliche Oper) im Frühjahr 1897 dem Hochschulorchester als Spieler zur Verfügung gestanden haben.

Als 24-jährigem wurde ihm 1897 die Position eines I. Oboisten in Berlins Spitzenorchester übertragen und gleichzeitig wurde er zum Königl. Kammermusiker ernannt. Zu seinen Pflichten als Solo-Oboist gehörte, auch alle Soli für Oboe d’amore und Englischhorn zu blasen.

Richard Strauss, der 1898 als Nachfolger von Felix Weingartner einen zunächst zehnjährigen Vertrag als Königl. Kapellmeister an der Oper schloss – er sollte ihn 1908 als Generalmusikdirektor um weitere zehn Jahre verlängern –, hatte ein besonderes Interesse an Neuerungen im Instrumentenbau wie auch an ungewöhnlichen Instrumenten. So verwendete er in seinen Partituren: Windmaschinen (*Alpensinfonie*, *Don Quixote*) und Alphorn (*Daphne*), Glasharmonika (*Frau ohne Schatten*) und Bassetthorn (*Elektra*, *Rosenkavalier*), Oboe d’amore (*Sinfonia domestica*) und eine 1904 unter dem Namen „Heckelphon“ vorgestellte Baritonoboe (1905 *Salome*, 1909 *Elektra*).

Strauss, der die neuen französischen Oboen gegenüber den deutschen sowohl klanglich als auch technisch für überlegen erachtete, setzte sich vehement für deren Übernahme auch in deutsche Orchester ein. Im Berliner Opernorchester fand er in Fritz Flemming den adäquaten Partner. Berichten seiner Studenten zufolge fragte Strauss Flemming oft um Rat, wenn er nach charakteristischen Wirkungen in seinen Oboenpartien suchte.

Am 25. August 1902 heiratete Flemming die Pianistin Martha Otilie Valesca Hornig (1871 – 1961), eine Nichte von Richard Strauss, der Sohn Ernst kam 1904 zur Welt, er starb 1984.

Flemming hatte sich schnell als Oboist einen hervorragenden Namen gemacht, er konzertierte in Berlin und war neben seiner Tätigkeit am Königl. Opernorchester während der Sommermonate für einige Jahre (1902, 1904, 1906, 1908, 1909) auch Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters, wo er unter Dirigenten wie Hans Richter, Felix Mottl, Karl Muck und Siegfried Wagner spielte.

Als Ende Juni 1907 Georg Eberhardt wegen häufigen krankheitsbedingten Fehlens von der Hochschule für Musik entlassen wurde, gab es ein kur-

Oboe und Englisch Horn,
Marke Marigaux, Paris,
 von ehemaligem Konzertmusiker wegen Todesfall
zu verkaufen.
 Preis: Verhandlungsbasis
 Tel.: 0228 / 466310, Fax: 0228 / 4798467

zes, heftiges Gerangel um die Nachfolge. Die Hochschule schlug den Königl. Kammervirtuosen F. Bundfuss vor. Flemming, der sich am 20. August auch um diese Position beworben hatte, wurde jedoch vom Generalintendanten der Königlichen Schauspiele, Exzellenz von Hülsen, seinem wesentlich älteren Kollegen an der Oper vorgezogen mit dem Argument, Bundfuss unterrichtete bereits am Stern'schen Konservatorium und alle Orchestermusiker sollten nur **eine** nebenamtliche Lehrtätigkeit bekleiden. Und so lesen wir:

*Durch Verfügung des Herrn Ministers der geistlichen p.p. Angelegenheiten ist der Königliche Kammermusiker Herr Fritz Flemming als außerordentlicher Lehrer für Oboe, Oboe d'amore und Englisch Horn vom 1. October 1907 ab angenommen worden.*⁸

Seine Studentenzahl an der Musikhochschule war zunächst überschaubar, er begann sein 1. Unterrichtsemester mit 6 Studenten, in den folgenden Jahren schwankte die Zahl seiner Studenten zwischen fünf und sieben.



Fritz Flemming, ca. 1910

Weitere Beförderungen und Ehrungen folgten: im März 1911 die Ernennung zum „Königlichen Kammervirtuos“; im selben Jahr wurde ihm der „Herzoglich Anhaltische Verdienstorden für Wissenschaft und Kunst“ und am 7. Februar 1918 der Titel „Professor“ verliehen.

Seine Unterrichtstätigkeit bedeutete für Flemming natürlich beträchtliche zusätzliche Belastungen. Häufig war er gezwungen, wegen seiner hauptamtlichen Tätigkeit an der Oper oder wegen anderweitiger Verpflichtungen in der Hochschule um Beurlaubung zu bitten. Am 17. Oktober 1912 etwa

schrrieb er an den Direktor der Musikhochschule, Hermann Kretzschmar, ein Gesuch, aus dem seine Nöte überdeutlich werden:

„Ihr so oft bewiesenes, lebenswürdiges Entgegenkommen giebt uns den Mut, Sie auf diesem Wege ... zu bitten, uns zu gestatten, unsere Unterrichtsstunden der nächsten Woche verlegen zu dürfen.

*Entgegen der ursprünglichen Abmachung, sollen wir bereits morgen, Freitag, zur Mitwirkung in Proben und Uraufführung der Strauss'schen Ariadne nach Stuttgart abreisen, so dass es uns nicht einmal möglich ist, Ihren gütigen Bescheid, resp. Ihre Erlaubnis vor der Abreise abzuwarten. Indem wir uns der Hoffnung hingeben, dass Sie, sehr geehrter Herr Geheimrat uns Ihre gütige Zusage nicht vor-enthalten werden ...*⁹

Mitunterzeichner war Flemmings Kollege in Oper und Hochschule, der Hornist Paul Rembt. Die Uraufführung, zu der Strauss insgesamt fünf Musiker der Berliner Hofkapelle verpflichtet hatte, fand bereits eine Woche später statt¹⁰.

Die Studentenzahlen spiegeln die politische Situation wider. Viele Studenten wurden zu Beginn des 1. Weltkrieges eingezogen. So sank die Studentenzahl von sieben im SS 1914 auf einen im WS 1914/15, im SS 1915 war kein Oboeschüler mehr immatrikuliert, vorübergehend gab es einige Neuanmeldungen, aber zu Kriegsende studierte wieder nur ein einziger. Das gleiche Bild zeigte sich während der Rezession und Weltwirtschaftskrise: SS 1922 und WS 22/23 ein Student, SS 1923 zwei Studenten. Ab Mitte der zwanziger Jahre schwoll die Zahl der Studenten an, sie schwankte in den folgenden zwei Jahrzehnten zwischen 10 und 19.

Flemming sollte bis 1942 140 Oboisten ausbilden, viele seiner ehemaligen Studenten erhielten Positionen in führenden deutschen Orchestern.

Die Studiendauer betrug in der Regel drei Jahre. Seine Studenten kamen aus ganz Deutschland, gelegentlich waren auch Ausländer immatrikuliert: so der Amerikaner griechisch-deutscher Abstammung Karl Maniatopoulos und der Schweizer Emil Mittmann. Im Gegensatz zu England, wo wegen der faszinierenden – und attraktiven – Persönlichkeit Leon Goossens viele Frauen mit dem Oboestudium begannen¹¹, galt dies in Deutschland noch bis weit nach dem 2. Weltkrieg als absolute Ausnahme¹². Im Studienjahr 1928/29 allerdings war, wenn auch nur für kurze Zeit, mit Hildegard Retz-

new! new! 😊😊😊 **new! new!**

European Recorder Players Club
<http://www.eurorpc.com>

laff aus Berlin eine Studentin in seiner Klasse eingeschrieben.

Spätestens 1936 übernahm Flemming zusätzlich einen Lehrauftrag an der Staatlichen Hochschule für Musikerziehung und Kirchenmusik in Charlottenburg.

Nach Erreichen des 65. Lebensjahres schied Flemming am 1. April 1938 aus der Staatsoper aus und ging in den Ruhestand, kurz darauf, am 12. Juni 1938, kündigte er auch seine Hochschulposition¹³. Er wurde jedoch von Hochschuleseite gebeten, noch so lange weiter zu unterrichten, bis ein Nachfolger für ihn im Orchester gefunden sei, der auch die Lehrtätigkeit übernehmen könne. Flemming erklärte sich einverstanden¹⁴. So unterrichtete er auch in den kommenden Semestern noch weiter¹⁵.

Schließlich fällt der Hochschuldirektor Fritz Stein eine persönliche Entscheidung: Flemming wurde am 30. September 1941 davon unterrichtet, dass sein Nachfolger, Richard Lauschmann (1889-1982) aus Kiel, zum 15. Oktober seine Stelle übernehmen werde.

Schon vor 1939 hatte Stein, der bis 1933 Kieler Musikdirektor gewesen war und aus dieser Zeit Lauschmann kannte, Kontakt zu ihm aufgenommen, um ihn als Nachfolger von Flemming zu verpflichten. Auch Flemming und Lauschmann kannten sich als Gründungsmitglieder des Deutschen Oboistenbundes. Der Kieler Oberbürgermeister war nicht bereit, Lauschmann ohne adäquaten Ersatz freizugeben. Diesen glaubte man schließlich in Wilhelm Kassube, einem ehemaligen Schüler Flemmings, gefunden zu haben, der zu einer Marineformation in Emden einberufen war. Erst nach Einschaltung des Reichsministers für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung wie auch des Großadmirals Raeder persönlich kam das Engagement schließlich zustande.

Lauschmann begann seine Tätigkeit in Berlin am 1. September 1942. Als im Herbst 1944 der Unterricht an der Hochschule kriegsbedingt jedoch fast völlig zusammenbrach und lediglich ein kleines

Musik-Institut noch fortbestand, das formal der Universität zugeordnet wurde, verließ Lauschmann nach zweijähriger Tätigkeit Berlin und begab sich in ein Dorf in die Nähe von Eutin, wohin seine Familie nach Verlust der Kieler Wohnung evakuiert worden war.

Schon im Herbst 1945 nahm die Hochschule ihren Betrieb wieder auf, als Oboelehrer fungierte nun Flemmings ehemaliger Kollege Otto Arnoldt (1899 – 1958), Mitglied des Staatsopernorchesters von 1923 bis 1952. Als dieser im Juni 1946 für längere Zeit ernsthaft erkrankte, übernahm ab Herbst 1946 Flemming noch einmal vertretungsweise die Oboenklasse mit neun Studenten, die er dann bis zu seinem Tod unterrichtete.

Fritz Flemming erlag am 23. Dezember 1947 einem Herzschlag. Er wurde am 2. Januar 1948 auf dem Glienicker Friedhof bei Berlin beigesetzt.

Seine Bedeutung

Es mag Zufall gewesen sein, dass Fritz Flemming zur rechten Zeit mit dem rechten Instrument, dem Conservatoire-Modell von Lorée, und modernster französischer Spieltechnik am rechten Ort, der Königlichen Oper zu Berlin war, deren Hofkapellmeister Richard Strauss kurz darauf, 1898, wurde. Zweifellos wurde er zum Impulsgeber einer Entwicklung, die in Deutschland zur Ablösung der deutschen zugunsten der französischen Oboe führte.

Richard Strauss – wie auch Felix Weingartner – war ein überzeugter Verfechter des neuen französischen Oboenmodells und seiner Vorzüge gegenüber dem deutschen Instrument:

Wie die französischen Instrumente feiner gearbeitet sind, mehr Gleichmäßigkeit der Register aufweisen, leichter in der Höhe ansprechen und in der Tiefe ein zarteres pp ermöglichen, ist auch die Spielweise, Tongebung der französischen Oboisten derjenigen der deutschen weit vorzuziehen. Einige deutsche „Schulen“ bemühen sich der Erzeugung eines möglichst dicken trompetenartigen Tones, der sich nun mit Flöten und Klarinetten in keiner Weise vermischt und oft in unangenehmster Weise hervorsticht.

Der französische Ton, wenn auch dünner und oft vibrierend, ist viel modulations- und anpassungsfähiger, aber trotzdem, wenn es darauf ankommt, im Forte durchdringend und auch besser in die Ferne tragend.¹⁶

Zwischen Strauss und Flemming entwickelte sich am Berliner Opernhaus rasch eine intensive Zusammenarbeit. Eine Bemerkung in Strauss' 1904 erschienener Übersetzung und Ergänzung der Instrumentationslehre von Hector Berlioz belegt dies anschaulich:

*Das System Conservatoire, Paris, mit einigen Änderungen von Flemming, ermöglicht alle diese mit * bezeichneten Triller und auch den gebrochenen Fis-dur-Akkord: ganz sauber und rein, sogar ziemlich schnell.*¹⁷

Doch auch privat bestanden durch Flemmings Heirat mit der Nichte von Strauss enge Kontakte.

Man kann davon ausgehen, dass Strauss den jungen Flemming nach Kräften förderte, und das nicht uneigennützig; mit ihm konnte er die Wirkung raffinierter Oboenpassagen ausprobieren¹⁸, ihn nahm er zu Uraufführungen auch an andere Theater mit und demonstrierte mit Hilfe seines Solo-Oboisten beiläufig immer aufs Neue die Überlegenheit des französischen Instrumentes.

Die allgemeine Umstellung auf das französische Conservatoire-Modell in Deutschland war allerdings ein von heftigen Widerständen begleiteter Entwicklungs-, besser Umwandlungsprozess, der sich über einige Jahrzehnte hinzog.

Zunächst für Flemming in Berlin: Ein Vierundzwanzigjähriger mit wenig Orchesterroutine und ohne jegliche Opernerfahrung wird als Solo-Oboist an das bedeutendste Opernhaus Preußens engagiert, in ein Orchester mit zweifellos ausgeprägt hierarchischer Struktur. Er bringt ein Instrument aus Frankreich mit anderem Klang mit, mit anderer Griffweise, er spielt mit brillanter Technik – und Vibrato, von deutschen Oboisten verpönt – und ist mit dem Kapellmeister befreundet! Wie musste das auf seine älteren Kollegen wirken? Mussten sie sich nicht in ihrer Kompetenz bedroht fühlen?

Und allgemeiner: ein im Berufsleben stehender Oboist sollte nun plötzlich neben der täglichen Orchestertätigkeit seine gewohnte Grifftechnik umlernen und völlig anders geartete Rohre bauen. Jeder Oboist weiß aus eigener Erfahrung, wie schwierig es schon ist, sich nur vom voll – auf halbautomatisches Oktavklappensystem (oder umgekehrt) so umzustellen, dass er sich auch in Stresssituationen auf seine Reaktion verlassen kann, von den abweichend gefertigten Mundstücken ganz zu schweigen.

Gegen welche Widerstände von Seiten seiner Kollegen, aber auch von Seiten der Oboenbauer wird Flemming anzukämpfen gehabt haben? Ganz offensichtlich gelang es ihm jedoch, sich zu behaupten und durchzusetzen.

Folgende grundlegende Unterschiede bestanden zwischen beiden Oboensystemen:

Deutsches System	Französisches System	
Häufig noch Innenwulst am Becherrand	glatter Becherrand	
<i>Konizität der Zentralbohrung</i>		
flacherer Konus in Richtung Becher	stärkerer Konus in Richtung Becher	
<i>Ambitus</i>		
meist bis tief h	meist bis tief b	
<i>Klappenanlage</i>		
Seitliche Klappen für b ¹ und c ² , vom 1. Glied des Zeigefingers der rechten Hand geöffnet	b ¹ , c ² über eine Verbindung mit dem Unterstück durch Druck auf den Ring oder Deckel für den rechten Zeigefinger geöffnet	
vollautomatisches Oktavsystem	halbautomatisches Oktavsystem	
<i>Mundstücke</i>		
kurze Rohre	unterschiedliche Hülsen	längere Rohre

Besondere Probleme bei der Umstellung auf das französische System bildeten auch die anders gelagerten Griffe für den kleinen Finger der linken Hand:

*Die meisten Oboen haben aber Schwierigkeiten mit den Klappen der linken Hand f, es, h, b. Bei französischen Oboen französischer Art sind diese besser zu greifen als bei deutscher Griffart, wo außer dem Gis-Griff 3 Griffe es, h, b nebeneinander liegen; es gehört jedoch sehr viel Übung dazu, in Passagen den richtigen Griff zu finden.*¹⁹

Wenn Lauschmann noch 1928 mit folgenden Worten für das französische System eintrat:

*Es soll mit diesen Zeilen nicht ein Meinungsstreit über die qualitativen Vor- oder Nachteile dieser Systeme gegenüber denen der älteren deutschen Oboen heraufbeschworen werden, aber die technische Anordnung des Mechanismus der neuen Instrumente ist der älteren Oboen zweifellos überlegen*²⁰, verdeutlichte er, dass die Richtungskämpfe noch längst nicht beendet waren. Er betonte hier auch lediglich die grifftechnischen Vorteile, ging jedoch einer klaren Stellungnahme zu den klanglichen Vorzügen, die Strauss immer wieder besonders hervorhob, aus dem Wege, offenbar um kollegialen Zwist zu umgehen.

Die deutschen Instrumentenbauer jedenfalls waren gezwungen, zu reagieren und sich anzupassen:

Im Oboebau ist in den letzten 10 Jahren ein großer Umsturz eingetreten, indem nahezu alle Oboisten Oboen französischen Systems blasen, es wird eben jetzt mehr von einem Oboebläser verlangt als früher, was auf die modernen Komponisten zurückzuführen ist. Man denke an „Rosenkavalier“, welch hohe Töne da ansprechen müssen. Die alten Meister haben, soviel uns bekannt ist, nicht in dieser hohen Lage geschrieben.²¹

wohnhelten verzichten zu müssen. Sie ließen sich Instrumente nach individuellen Vorstellungen bauen. Das führte häufig zu unbefriedigenden Resultaten, zumal, wenn für diese Modelle passende Rohre gefunden werden sollten. Der Solooboist des Leipziger Gewandhaus-Orchesters und professionelle Mundstückhersteller Walter Heinze moniert entsprechend:

Neben der weiten (deutschen) ... und der engen (französischen) Bohrung ... treten nun noch eine große Anzahl ‚varierte‘ Bohrungen, die überhaupt keinen bestimmten Charakter haben und als ‚wild‘ zu bezeichnen sind. So ist es wohl klar, daß das Rohr eines Oboerohrbauers, der dieses auf einer deutschen Oboe angefertigt hat, niemals auf die Oboe mit französischer Bohrung passen kann und umgekehrt ebenso.²³

Auch wenn noch um 1930 die Firmen Grässel (Nürnberg), Kohlert (Graslitz i. B.), Mönning (Leipzig), Poppe (Dresden) und Schüller (Markneukirchen) Oboen mit französischer Zentralbohrung und deutscher und französischer Griffweise anboten, und die Firma Zimmermann, Leipzig und Berlin, für „Hochwertige Oboen“ mit der Abbildung eines deutschen Modells mit deutschem Rohr warb, hatte sich das Conservatoire-Modell allmählich durchgesetzt, mit den deutschen Zusätzen einer linken F-Klappe und des vollautomatischen Oktavsystems.

Als Künstler

Flemming, der sich nach seiner Rückkehr aus Paris in Berlin schnell einen Namen als Oboenvirtuose gemacht hatte, konzertierte solistisch und wurde zu Konzerten mit herausragenden Persönlichkeiten des Berliner Musiklebens eingeladen: dem Violinvirtuosen, Gründer und Leiter der Berliner Musikhochschule Joseph Joachim (1831 – 1907)²⁴, dem Königl. Konzertmeister Carl Halir (1859 – 1909) sowie dem Pianisten Heinrich Barth (1847 – 1922), dem Bratscher Emanuel Wirth (1842 – 1923) und dem Cellisten Robert Hausmann (1852 – 1909), beides Mitglieder des Joachim-Quartetts.

Später reiste er nicht, wie seine Kollegen Walter Heinze vom Leipziger Gewandhausorchester oder Richard Lauschmann aus Kiel, als Solist, sondern konzentrierte seine Kraft auf Orchester und Hochschule: er war 41 Jahre bis zu seiner Pensionierung Solo-Oboist der Berliner Staatsoper, auch mehrere Jahre Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters





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

Längere Zeit bemühte man sich um Kompromisse durch die Kombination der engeren französischen Bohrungsmaße mit deutscher Klappenanlage. Die Brüder Mönning warben in Annoncen für ihre „Oboen und engl. Hörner, deutsches System, französisches System mit deutschen Griffen und französisches System mit französischen Griffen“²². Auch Oboenrohre beider Systeme wurden angeboten.

Manche Oboisten wieder versuchten sich den neuen Trends anzupassen, ohne dabei auf alte Ge-

und 40 Jahre Lehrer für Oboe an der Berliner Hochschule.

Als Pädagoge

Sein Pariser Studienaufenthalt hatte den eigenen Unterrichtsstil nachhaltig geprägt. Flemming veröffentlichte im Eigenverlag *Technische Studien für Oboe, 1. Heft*²⁵, die in ihrer Komprimiertheit den Minutenübungen von G. Gillet unverkennbar ähneln. Für seine 60 *Übungsstücke für Oboe in fortschreitender Schwierigkeit* griff er auf die 1835 in Paris veröffentlichte *Méthode pour Hautbois* von Henri Brod zurück, aus der er eine Reihe von Übungsstücken tongetreu übernahm. Anstelle der Bassstimme allerdings schrieb er Partien für eine 2. Oboe.



Flemming berichtete oft von seinem Unterricht in Paris. Besonders hatte ihn offenbar beeindruckt, dass Gillet eine Stange 2 cm über den Oboenklappen montieren ließ, um den Fingerhub gering zu halten²⁶. Diese recht drastische Kur übernahm er, abgemildert als Ratschlag, in seinen Technischen Studien. An Übungsmaterial zog er Gustav Hinkes *Elementarschule* und - neben seinen eigenen Technischen Studien und Etüden - diese von Ludwig

Technische Studien für Oboe

1. Heft

Fritz Flemming.

Jede Übung soll anfangs langsam, später in schnellerem Tempo aber immer rhythmisch genau und mehrmals hintereinander ausgeführt werden.

Achtung! Die Finger nicht höher als 1 cm. von den Fingerringen haben und sorglos fallen lassen!

Eigener Verlag. Alle Rechte vorbehalten.
Das Abschreiben ist verboten und wird strafrechtlich verfolgt.

Wiedemann heran, die Etüden seines Münchener Kollegen Karl Mille lehnte er hingegen als „Mätzchen“ ab.

Flemming blies im Unterricht immer vor. In seinen letzten Jahren allerdings war er gezwungen, den Ringfinger der linken Hand mit einer Lederkappe zu schützen, da er sich bei der Gartenarbeit an seinen Rosen verletzt und eine schmerzhaftige Nagelbettentzündung zugezogen hatte²⁷, was ihn zwar störte, aber vom Vorspielen nicht abhielt.

Obwohl Flemming immer abgelehnt hatte, eine Oboenschule zu schreiben, mit dem Argument: ... *alles was ich Derartiges gelesen habe, ist kaum zu verwenden*, fasste er einige Ideen zu seiner Unterrichtsmethodik in einem Brief aus dem Jahre 1944 zusammen. Sie verdeutlichen anschaulich seine Vorstellungen zu Ansatz, Haltung, Anstoß, Klang und Technik und sollen daher hier vollständig zitiert werden:

Ansatz

Da das Mundstück der Oboe ziemlich klein ist, erfordert es beim Anblasen einer gewissen Raffi-

Zusammenfassung:

Die Partituren des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Wagner, dann vor allem Berlioz und Strauss) mit bis dato nicht gekannten Anforderungen an die Orchester Musiker machten durch stark erweiterten Tonumfang, virtuosere Passagen und minuziöse dynamische Vorschriften auch in extremen Lagen eine grundlegende Veränderung der deutschen Oboe unumgänglich. Mit dem französischen „Conservatoire-Modell“ stand ein Instrument zur Verfügung, das all diese Anforderungen erfüllte, und es war Fritz Flemming, der dieses Instrument nach Berlin mitbrachte und unter dem Einfluss von Richard Strauss populär machte. Insofern war es richtig, wenn Lauschmann schrieb:

Es ist ein Verdienst des ersten Oboisten der Berliner Staatsoper Prof. Fritz Flemming, die Oboen französischen Systems in Deutschland eingeführt zu haben; damit hat er uns Oboisten ein gutes Stück vorwärts geholfen und den deutschen Instrumentenfabrikanten neue Wege gewiesen.

Lediglich in Wien beharrte man traditionsbewusst auf bewährten Klangidealen und lehnte die französischen Bohrungsmaße ab. Hier wurde mit der sogenannten „Wiener Oboe“ ein Instrument mit deutscher Bohrung und modifiziertem Klappenbau entwickelt.

Flemming, heutigen Oboeschülern allenfalls noch bekannt als Komponist der in einer Neuauflage von 60 auf 33 komprimierten *Übungsstücke für Oboe*, prägte Generationen von Oboisten, die zu nicht geringem Anteil Spitzenpositionen in deutschen Orchestern besetzten³³.

Werkverzeichnis

nach: E. Müller (1929):

Mss.: Suite für Oboe und Klavier

Ständchen

Walzer

Etüde für Oboe und Klavier

2 Quartette für 2 Ob, Engl. Horn und Oboe Bariton

gedruckte Werke:

Technische Studien für Oboe (Selbstverlag 1924)

30 Vortragsstücke für Oboe und Englischhorn, hrsg. v. W. Heintze, Zimmermann Leipzig, Riga, Berlin 1925

25 melodische Studien für Oboe mit leichter Klavierbegleitung, 2 Bde., Zimmermann, Leipzig, Riga, Berlin 1925

60 Übungsstücke für Oboe in fortschreitender Schwierigkeit, Teil 1-3, Zimmermann, Leipzig 1929
Concertino für Oboe und Klavier [C. F. Schmidt, Heilbronn 1926]

Martha Flemming-Hornig: Ms.: Quartett für 2 Oboen, Engl.Horn, Bariton-Oboe (1928)



ANMERKUNGEN

¹ HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 5020, Blatt 3: Lebenslauf v. 8. September 1892

² ebda.

³ HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 5020, Blatt 2; Bewerbungsschreiben, Blatt 7

⁴ in: *Deutsches Musiker-Lexikon*, hrsg. v. E. H. Müller, Dresden, 1929, Art. Flemming, Fritz

⁵ ebda.

⁶ HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 5020, Blatt 7: Bewerbungsschreiben für Professur v. 20.8.1907. In: Müller, *Deutsches Musiker-Lexikon*, 1929, wird als Zeitraum 1893 – 1894 angegeben. Im Archiv des Berliner Philharmonischen Orchesters sind keine Unterlagen über Flemming erhalten.

⁷ HdK-Archiv, Best.1, Nr.5020, Blatt 2

⁸ JB 1.October 1907 – 1.October 1908, S.5

⁹ HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 5020, Blatt 22

¹⁰ s. Programm in: *New Grove's Dictionary*, Art. R. Strauss, S. 231

¹¹ nach Aussage von Lady Evelyn Barbirolli

¹² s. dazu auch: Die erste Oboistin (Miss Eva K. J. Bell, London), *Die Oboe* Nr. 4, 1929, S. 49

¹³ HdK-Archiv, Best.1, Nr. 5020, Blatt 19

¹⁴ a.a.O., Blatt 80,81,82

¹⁵ a.a.O., Bl. 85

¹⁶ Instrumentationslehre von Hector Berlioz, ergänzt u. revidiert v. R. Strauss, Bd.1, Leipzig 1904, S.198

¹⁷ ebda. S. 177.

¹⁸ Seinen Studenten erzählte er gern, dass Strauss ihn häufig um Rat bat. Bei der Entstehung der Oper *Salome* etwa habe Strauss ihn gefragt, welche Griffkombinationen auf

Ab ins Ibach-Haus "recorders unlimited"

Die Blockflötenreihe in Deutschland



15.9.2001

Trio NONAME

Peter Holtslag, Rainer Zipperling, Ketil Haugsand

3.11.2001

Flautando Köln & Co.

Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Ursula Thelen, Kerstin de Witt u.a.

26.1.2002

Marion Verbruggen, Anneke Boeke

9.3.2002

Paul Leenhouts + "The Royal Wind Music"

27.4.2002

Dorothee Oberlinger "and friends"



Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

Meisterkurse mit

**Peter Holtslag, Marion Verbruggen, Anneke Boeke,
Rainer Zipperling, Ketil Haugsand**

Einführungen mit **Paul Leenhouts und Karsten Erik Ose**

Workshops mit **Nadja Schubert und Geri Bollinger**

Instrumentenvorführungen

mit **Tim Cranmore und Küng Blockflötenbau**

Reparaturen vor Ort

mit **Ralf Ehlert und Moeck Music**



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

der Oboe besonders unangenehm seien und sich dann den Spaß erlaubt, genau eine dieser, nämlich d²-gis¹, in Salomes Tanz an prominenter Stelle einzufügen. Auch für die Soli im *Rosenkavalier*, 1. Akt, Ziffer 13 (Vogelgezwitscher) und Ziffer 271, soll Flemming Pate gestanden haben.

¹⁹ Gebr. Mönnig, Oboe-Bau und „Abstimmung“, in: *Die Oboe*, Nr.6, 1930, S.94. Siehe dazu auch: Gleißberg, A.: Eine wichtige Anfrage zur einheitlichen Klappenanlage, in: *Die Oboe*, Nr.3, S.31; und Joppig, G.: Die Entwicklung der Doppelrohrblatt-Instrumente, Frankfurt, 1980, S. 50.

²⁰ Lauschmann, R.: Etwas über die Bariton-Oboe, in: *Die Oboe*; Nr. 3, S. 30

²¹ Gebr. Mönnig: Oboe-Bau und „Abstimmung“, in: a.a.O. Nr.8, 1930, S. 94f.

²² a.a.O., Nr. 1, 1928, S. 12

²³ W. Heintze: *Das Oboerohr, die Seele des Oboebläusers*, ebda., S. 3

²⁴ Flemming spielte beim 1. Bachfest der Bachgesellschaft am 22.3.1901 in der Sing-Akademie unter Leitung von J. Joachim den Solopart im 1. Brandenburgischen Konzert (JB Okt. 1896 – Okt. 1897). Konkrete Hinweise auf Konzerte mit anderen Künstlern waren nicht zu ermitteln.

²⁵ Offenbar war ein weiteres Heft geplant

²⁶ Erinnerung von R. J. Koch

²⁷ Erinnerung von W. Schulz, anderen Angaben zufolge litt er an schwerer Paniritis.

²⁸ „Jungchen, du beseelst ja Deinen Ton!“ Erinnerung von R. J. Koch

²⁹ Aussage von R. J. Koch

³⁰ Lauschmann, E.: *Richard Lauschmann zum 100. Geburtstag. Leben und Wirken eines Musikers von Elisabeth Lauschmann*. Eigenverlag, 1989, Kap. Berlin 1942 – 1945, S.30

³¹ Die Mundstücke wurden mir freundlicherweise von Martin Schie, Duisburg, zu Verfügung gestellt.

³² Bei einer Gesamtlänge von 72.7 mm wurden 47er Hül- sen verwendet, das Holz ist in der Mitte auf 0.57 - 0.58 ausgehobelt, die Spitze des Rohres 7.15 breit, die Bahn 10.5 lang. Der Bahnverlauf entspricht mit einer Dicke an der Ansprache von 0.10 - 0.12, am Herz mit ca. 0.40 weitgehend der von K. Michel, Hannover, hergestellten sogenannten „Schellenberger-Schablone“.

³³ Zu seinen Schülern allein der letzten Jahre zählen neben dem Dirigenten Volker Wangenheim, Gerhard Stempnik (Berliner Philharmoniker), Werner Schulz (Rundfunkorchester Ostberlin, Staatskapelle Dresden, Gürzenich-Orchester Köln, WDR), Rolf Julius Koch (Radiosinfonie-Orchester Berlin, SWF Kaiserslautern). Aus der Vorkriegszeit unter vielen anderen Willi Meyer (Berliner Staatsoper, später WDR), Walter Loescher (Staatsoper Berlin, später Düsseldorfer Symphoniker). □

VERKAUFE

Fagott (W. Heckel, ca. 1895)

Fagott (V. Mahillon, ca. 1870)

Oboe (Th. Poppe, nach 1900)

Querflöte (Ch. J. Sax, um 1825)

Frdl. Angebote unter Chiffre 100/2002

Odette Ernest Dias

Romantik in der brasilianischen Musik

Instrumentales Virtuositum. Der Flötist Mathieu-André Reichert

Indem ich Leben und Werk des Flötisten Mateus-André Reichert (geboren in Belgien 1830, gestorben 1880 in Rio de Janeiro) kurz darstelle, beabsichtige ich, einen Aspekt der musikalischen Romantik in Brasilien herauszustellen: das instrumentale Virtuositum in der sogenannten Salonmusik.

Der Flötist Reichert, geboren vor der Mitte des 19. Jahrhunderts und gestorben vor dessen Ende, war mit (den brasilianischen Komponisten) Joaquim A. Callado und Carlos Gomes befreundet; er war ein für Brasilien äußerst wichtiger Repräsentant romantischer Prägung und Wegbereiter einer brasilianischen Flöten-„Schule“ mit allem, was sie bis heute kennzeichnet: gefühlsvolles und virtuoses Spiel – typisch brasilianisches Gefühl und europäische Virtuosität – Merkmale, die sich zu einer „nationalen Expressivität“ vereinen.

Reichert, ein Flötist und Abenteurer, hatten in seinem Leben viel gemeinsam mit dem Pianisten (Louis Moreau) Gottschalk, mit dem er befreundet war, bis hin zu dem Tatbestand, dass beide in Rio de Janeiro gestorben sind! Reichert wurde als Sohn eines fahrenden Musikers in Maestricht (Belgien) geboren. Von Jules Demeur, dem Flötenprofessor am Brüsseler Konservatorium, in einer Gastwirtschaft entdeckt, wo er in Begleitung seines Vaters spielte, trat er ins Conservatoire ein und machte dort rasche und glänzende Fortschritte. Der Musikwissenschaftler (François-Joseph) Fétis, der sich für ihn interessierte, ließ ihn in eine Militärkapelle aufnehmen, um sein Talent zu disziplinieren.

Seine Karriere wurde von Julien gefördert, einem der einflussreichsten Konzertagenten der Epoche, der ihn nach England, in die Vereinigten Staaten und nach Brasilien brachte, wo schon sein Lehrer Demeur in Begleitung seiner Frau gewesen war, einer Sängerin, die damals in Rio große Erfolge hatte.

Er (Reichert) kam mit einer Gruppe von Musikern, die verpflichtet worden waren, um am Hof von Dom Pedro II. im Palast São Cristovão und auf dessen Landgut Quinta de Boa Vista die Abendgesellschaften zu unterhalten. In dieser Gruppe war auch ein Hornist namens Cavalli tätig. Machado de Assis (brasilianischer Schriftsteller) erwähnte in

seinen Theaterberichten das Wirken dieser beiden Musiker in lobenden Worten: *Es gab auch ein Instrumentalkonzert ... Cavalli und Reichert erhielten zurecht viel Beifall ...*

Nach einer meteorgleichen Karriere in Rio de Janeiro und ganz Brasilien war Reichert ein trauriges Ende beschieden: verlassen und dem Alkohol verfallen starb er 1880 in Rio und wurde auf dem Friedhof São João Batista begraben.

Welches war das musikalische Umfeld zu jener Zeit in Rio, als Reichert dort eintraf? Die Operntheater waren stets voll. Was die Konzerte betrifft, so bestanden ihre Programme aus einer Mischung von Fantaisies, Souvenirs und Variationen über die populärsten Opernarien. Üblicherweise fanden derartige „modische“ Veranstaltungen sowohl in Konzertsälen statt als auch bei Abendgesellschaften in Privathäusern, in denen die jungen Damen auf importierten Klavieren für die Besucher spielten. Es war gewissermaßen das bürgerliche Spiegelbild der Fürstenhöfe des 18. Jahrhunderts. Der Kunstgenuss war nicht mehr kleinen Adelskreisen vorbehalten, für die der Musiker, einem einfachen Kunsthandwerker gleich, zu festliegenden Anlässen eingesetzt wurde: Messen, Feste, etc.

Die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft, als einem neuen Mäzenatentum, entsprachen anderen Anforderungen: Die Herausstellung des Künstlers als Jongleur. Der konzertierende Virtuose hatte nun die Salons mit Glanz zu füllen. Im Konzertrepertoire jener Zeit standen also zahllose erfolgreiche Opernarien, instrumentale Fantasien über ebendiese Opern für Klavier, Flöte, Violine, voll von brillanten „charakteristischen“ Variationen über Opernthemem.

Das Flötenrepertoire im besonderen bietet u. a. Fantasien über die brasilianischen Opern *O Guarani* und *A Fosca* von Carlos Gomes, geschrieben für die italienischen Flötenvirtuosen (Giulio) Briccialdi und Galli, die auf ihren Konzertreisen durch Brasilien Carlos Gomes und seine erfolgreichen Werke kennengelernt hatten.

Reichert seinerseits ist der Autor einer Fantasie über *Martha* von Flotow. Seine musikalische Spra-

Gudrun Heyens Blockflötentechnik intensiv

Wege zum
künstlerischen
Spiel auf der
Blockflöte



„Blockflötentechnik intensiv“ richtet sich an fortgeschrittene Altblockflötenspieler, die auf der Suche nach Material für die konsequente Arbeit an den Grundlagen ihrer instrumentalen und musikalischen Fähigkeiten sind. Die Übungen beziehen sich hauptsächlich auf die Altblockflöte. Einige Technikkapitel sind sowohl auf der Alt- als auch der Sopranflöte (in transponierter Griffweise) zu üben. Ziel der Übungen ist die musikalischen Parameter Klang, Bewegung, Spannung/Entspannung usw. bereits im rein technischen Material auffinden und umsetzen zu können, um so zu lernen, mit den einzelnen technischen Elementen (Tonleitern, Akkorde, Triller etc.) musikalisch sinngebend umzugehen. Deshalb behandelt dieser zweibändige Lehrgang vier Aspekte des Blockflötenspiels: Finger- und Zungentechnik sowie Atem- und Klangechnik.

Band 1: Finger- und Zungentechnik

Best.-Nr. ED 9401, € 16,95

Inhalt: Trillerbewegungen – Artikulation – Tonleitern / Dreiklänge / Chromatik – Tonleitern und Dreiklänge in Chromatischer Folge – Terztonleiter – Die weiche Doppelzunge (Literaturbeispiele: van Eyck) – Virtuose Technik in allen Tonarten (Hinweise zum Üben / Übungen in allen Tonarten) – Gebrochene Akkorde (Übemuster / Literaturbeispiele: Vivaldi) – Triller (Übeschema / Literaturbeispiele) – Finger-vibrato (flattement) (Griff-tabellen / Literaturbeispiel von Philidor) – Die „didd‘ll-Zunge“ (Griff-tabelle / Literaturbeispiele: van Eyck)

Band 2: Atem und Klang

Best.-Nr. ED 9402, € 16,95

Inhalt: Über das Körpergefühl – Atembewusstmachung – Zwerchfellbewusstmachung – Atemübungen mit Instrument – Die Stütze (Übungen zum bewussten Wahrnehmen der „elastischen Spannhalte“: ohne Instrument – mit Instrument) – Klangübungen – Das Vibrato – Phrasierung und Atmung – Vorschläge zur Klanggestaltung (Literaturbeispiele: Händel, Sonate d-Moll, Adagio / Corelli, Sonate a-Moll, op. 5/3, Adagio)

 **SCHOTT**
www.schott-music.com

che ist, im Rahmen zeitbedingter Modeströmungen, sehr persönlich, durchtränkt von brasilianischem Geist, der sich in weiten Intervallen niederschlägt, die den Stücken *Souvenir de Pará* und *Souvenir da Bahia* fast „modinha“-hafte Züge verleihen, auch einen gewissen „Bohemien“-Charakter – beinahe wie „choro“ – in den *Martha*-Variationen. (Anmerkung des Übersetzers: „Modinha“ und „Choro“ sind Formen der brasilianischen Folklore).

Im Fall von Reichert besteht eine tiefe Affinität zu Brasilien; der romantische Abenteurer wurde vom exotischen, gefühlsbetonten Reiz des Landes verführt. Er führte in Brasilien einen virtuosen Instrumentalstil ein, den wir später in den Werken von Pattávio Silva und Pixinguinha wiederfinden (beispielsweise zwei- und dreistimmige Imitationen in Reicherts *Fantasia romântica* und *Primeiro Amor* von Pattávio Silva), ebenso eine ausgeprägte melodische „Tüftelei“, die bis hin zur Bossa-nova zu verfolgen ist (z. B.: Reichert in seiner *Rêverie* und Luis Bonfá in *Manhã de Carnaval*).

Heute erleben wir ein kurioses Phänomen: nach den Strömungen impressionistischer, serieller, aleatorischer, konkreter Musik ist eine Rückkehr zum romantischen, gefühlvollen und virtuosen Repertoire des 19. Jahrhunderts bei vielen Instrumentalisten zu beobachten.

Insbesondere findet sich heutzutage in den Programmen von Flötisten häufig mindestens eine Opernfantasie (meistens diejenige von François Borne über *Carmen* von Bizet).

Sollte das die Folge einer Sättigung des Geschmacks sein, die Notwendigkeit einer mehr gefühlsbetonten, „romantischeren“ Wiedergabe? Die Werke kommen und gehen. Bach blieb vergessen bis zu seiner Wiederentdeckung durch Mendelssohn. Das Barock erlebt in immer weiter ausgreifender Weise eine Wiederbelebung seit den 40er-, 50er Jahren.

Ist das Überleben garantiert durch das Vergessenwerden oder Wiederauftauchen der Werke? Was zwanzig Jahre lang außer Mode war, ist heute oben auf dem Wellenkamm. Was überlebt, ist heute schon völlig seiner ursprünglichen Funktion entkleidet. Was bleibt? Ist es die Empfindung, diese Romantik, Zeugnis ihres Schöpfers, ureigenstes Erlebnis des Künstlers, und das unabhängig von jeglicher Epoche?

Übersetzung: Georg Meerwein

David Lasocki

The Bassano Family: Woodwind Players, Makers, and Composers of the 16th and 17th Centuries in London and Venice

Giovanni Bassano, a Venetian performer and composer of the late 16th century, is well known to modern wind players especially as a writer of divisions. Over the last twenty-odd years, English-speaking readers have gradually learned from Lasocki and other researchers that Giovanni was part of a large family of musicians and instrument makers with branches in both Venice and England. The number of family members involved with woodwinds – at least 22 – is unprecedented. Most of the Bassanos in England belonged to what seems to have been the only professional recorder consort in existence before the 20th century (and it lasted for ninety years!). The Bassanos in both countries were among the most important woodwind makers of the 16th century. And two members of the English branch composed attractive recorder consort music. The purpose of this article is to make the Bassanos other than Giovanni better known to German-speaking readers.

Christian Schneider

Fritz Flemming (1873 – 1947), precursor of the French oboe in Germany

The celebrated oboe virtuoso Fritz Flemming established in Berlin, had considerable significance for the development of the oboe in Germany during the first decades of the 20th century. He can be compared with his French colleague Gustave Vogt (Paris, 1781 – 1870) who had similar influence only a century earlier. Their careers show many parallels: at the age of 35, Vogt was appointed teacher at the Paris Conservatoire and Flemming at the age of 34 at the Royal College in Berlin. They were both deeply committed to the development of the oboe and the improvement of its playing techniques. They performed, composed and taught many decades at the leading academies of their native countries. More detailed investigations on the life and work of these two celebrities have not been published so far. In the coming year however Geoffrey Burgess will present an extensive appreciation of the life and activity of Vogt ("Le Premier Hautbois d'Europe" A Portrait of Gustave Vogt:

Nineteenth-Century Oboe Virtuoso, Teacher and Composer, Scarecrow Press, USA). The present essay can be considered as the first attempt to approach Fritz Flemming as well as a thorough examination of the biographical material available.

Odette Ernest Dias

Romanticism and instrumental virtuosity in Brazilian music. The flautist Mathieu-André Reichert

In her concise description of the life and work of the flautist Mateus-André Reichert the author intends to emphasize on one particular aspect of romanticism in Brazilian music: the instrumental virtuosity in the so-called salon music.

The flautist Reichert, who was born before the middle of the 19th century and who died before the end of it, was one of the most significant musicians forming and representing the romantic era in Brasilia. Moreover his playing was influential for the development of the flute technique, comprising all aspects and all properties characteristic for the Brazilian playing style as we still know it today: passionate and virtuoso playing, meaning the typical Brazilian passion combined with European virtuosity merging into a "national expressiveness".



Musiklädle

Blockflöten mit Service

Der kompetente Partner an Ihrer Seite
 Neureuter Hauptstr. 316
 76149 Karlsruhe - Neureut
 Tel.0721.707291, Fax.0721.782357
 Homepage: www.Schunder.de
 e-mail: Notenversand@Schunder.de
 Blockflöten führender Hersteller
 Großes Blockflötenlager
 Versand von Auswahlen
 Reparaturservice für Blockflöten
 Computergestützte Notenrecherchen
 Telefonische Auftragsannahme
 Weltweiter Notenversand für Musiker
 Großes Blockflötennotenlager
 Noten ab 50.- DM Lieferwert portofrei
 Blockflöten ab Lieferwert 100.- DM portofrei

Reinhild Mittelsten Scheid

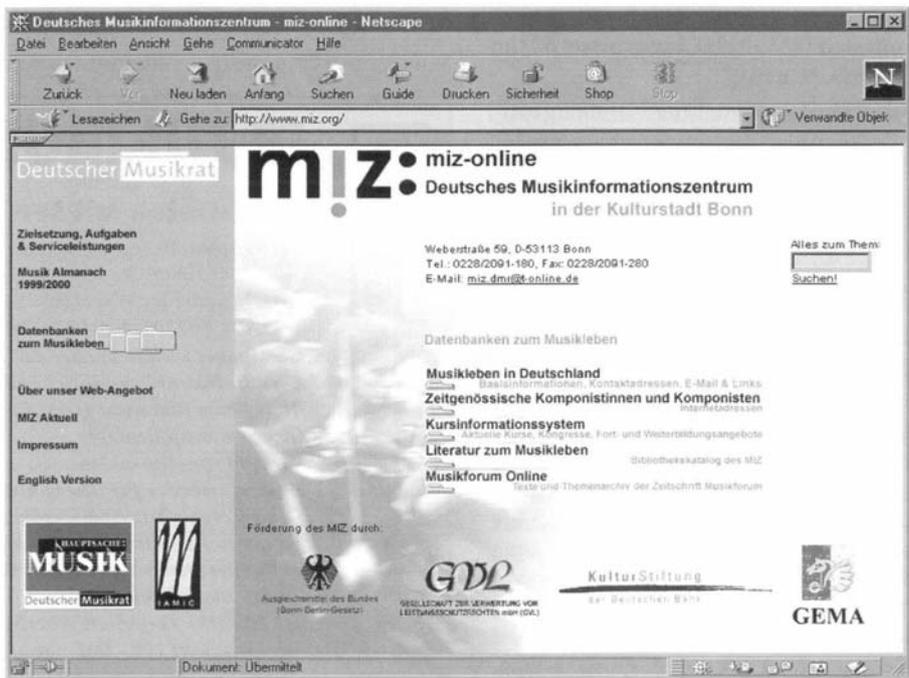
Ein musikalisches Füllhorn: Deutsches Musikinformationszentrum in Bonn

Noch ist es ein kleiner Geheimtipp unter Musikfreunden: das 1997 als jüngstes Projekt des Deutschen Musikrates gegründete und ein Jahr später eröffnete Deutsche Musikinformationszentrum in Bonn, kurz MIZ genannt. Dort arbeitet eine kleine Crew unter der Leitung von Margot Wallscheid daran, das komplexe Wissen um die Musik nicht nur in Deutschland zu sammeln und der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Abkürzung MIZ könnte also genau so gut stehen für „Musik im Zentrum“. Denn das ist das eigentliche Anliegen dieser Einrichtung. Musiker und Musikinteressierte, Forscher und Genießer, Profis und Laien, Junge und Alte: also alle Menschen mit musikalischem Wissensdurst bekommen fachkundige Hilfe auf der Suche nach einem Weg durch den unübersichtlichen Info-Dschungel.

„Standardanfragen gelten dem Musizieren in Deutschland, das wollen die unterschiedlichsten Kreise wissen: wie viele Leute musizieren in der

Bundesrepublik, wie viele spielen in Orchestern und singen in Chören, wie viele besuchen Musikschulen, welches ist das beliebteste Instrument, wer geht in welche Konzerte?“ Diese Fragen müssen Margot Wallscheid und ihre Mitarbeiter immer wieder beantworten, und das geht meistens schnell. Geht es aber um komplexere Dinge wie zum Beispiel Fragen, gerade nach bestimmten Werken oder Interpreten, dann kostet die Recherche die Mitarbeiter oft Zeit und den Kunden damit auch Geld. Musikstudenten, Musikwissenschaftler und Kulturinstitutionen genießen einen Vorzugspreis, kommerzielle Nutzer müssen dagegen etwas tiefer in die Tasche greifen.

Da bietet es sich doppelt an, erst einmal im Internet zu schauen, ob man sich dort mit Hilfe der großen Datenbank und der zahlreichen Links nicht schon selber helfen kann (www.miz.org). Das nämlich ist kostenfrei und hat zudem noch den Vorteil, dass Wissensdurstige dort einen breiten und system-



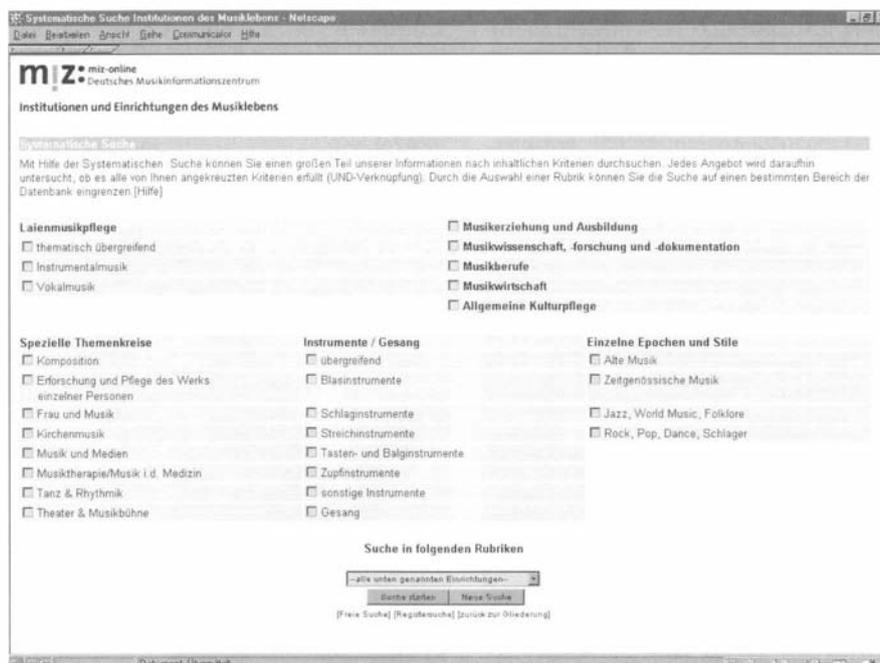
matisch gegliederten Überblick über das Musikleben finden, der Orientierung schafft und vertiefte Recherchen ermöglicht. Dass diese Datenbank ein wahres Füllhorn ist, aus dem sich Informationen über die Studiengänge der Musikhochschulen, die Träger der Musiktheater oder die Sondersammelgebiete der öffentlichen Musikbibliotheken ebenso abrufen lassen wie Redaktionsanschriften von Popmusikzeitschriften, Messetermine, Internet-Adressen von Tonträgerfirmen oder Ausschreibungstexte von Meisterkursen, spricht sich in der musikinteressierten Internet-Gemeinde immer mehr herum. Wurden nach der offiziellen Eröffnung im Februar 1998 die Seiten des MIZ anfänglich ca. fünf- bis zehntausend Mal monatlich abgerufen, so stieg die Anzahl der Zugriffe während des vergangenen Jahres auf über 300.000 pro Monat.

Aber auch denjenigen, die ohne virtuelle Realität auskommen und ganz real den Weg in die Weberstraße 59 finden, kann meistens geholfen werden. Denn Besucher des MIZ können sich auch selbst auf den Weg und auf die Suche machen: Bücher, Computer und Kataloge stehen zur Benutzung bereit und geben Auskunft nicht nur über Musik, sondern auch über alle für das gesamte Musikleben in Deutschland relevanten Fakten. Die finden sich außerdem in einer kompakten und ständig aktuali-

sierten Datensammlung, die als Handbuch und Nachschlagewerk alle drei Jahre unter dem Titel *Musik Almanach* im MIZ erarbeitet und vom Deutschen Musikrat herausgegeben wird. Publiziert wird der *Musik Almanach* in den Verlagen Gustav Bosse und Bärenreiter in Buchform und auf CD-ROM; die 5. Auflage erschien 1999/2000.

Das alles wäre nicht möglich ohne den unermüdlischen Einsatz der Mitarbeiter und die finanzielle Hilfe von außen. Denn öffentliche Gelder werden immer knapper, und auch die Ausgleichsmittel Bonn-Berlin, die die Gründung des MIZ 1997 überhaupt erst ermöglichten, laufen in diesem Jahr aus. In die Bresche gesprungen sind hier zunächst die Kulturstiftung der Länder, die Stadt Bonn und das Land Nordrhein-Westfalen. So ist man auch beim MIZ neben einer Basisfinanzierung durch öffentliche Mittel auf Sponsoren angewiesen, um den Service aufrecht erhalten zu können. Der Gesellschaft zur Verwertung von Leistungsschutzrechten (GVL), der Deutschen Stiftung Musikleben, der Kulturstiftung der Deutschen Bank und seit diesem Jahr auch der GEMA ist man also besonders dankbar für die tatkräftige finanzielle Unterstützung.

Eine umfangreichere Version dieses Artikels ist im *Musikhandel* 7/01 abgedruckt. □



Denise Feider

JADAL – Ein Bericht

Orient und Okzident, Mittelalter und Neuzeit miteinander ins Gespräch zu bringen, war Inhalt und Ziel des Festivals Jadal, das vom 21. bis 23. September 2001 in den Räumlichkeiten der Musikakademie Basel stattfand. Nachdem der für die Organisation verantwortlich zeichnende Verein zur Förderung der Neuen Blockflötenmusik sein erstes Festival der Begegnung Schweiz – Osteuropa gewidmet und das zweite unter den Titel *Incontro Schweiz – Italien* gestellt hatte, suchte man nun nach Gemeinsamkeiten und Unterschieden im genannten geographisch weit umfassenderen Gebiet. Jadal, was man am besten mit „anspruchsvolle geistige Auseinandersetzung“ übersetzen könnte, umfasste dabei nicht nur die angesprochene geographische Ebene, sondern in der Auseinandersetzung mit Monodie und Einstimmigkeit auch eine zeitgeschichtliche.

Im ersten Konzert wurden neue europäische Musik und traditionelle nordafrikanische Musik aus dem Maghreb einander gegenübergestellt. Eröffnet wurde dieses mit der Uraufführung von Peter Streiffs Werk *Le Non-Dit* für Violine, Schlagzeug, Kontrabass, Gitarre, Blockflöte und Tonträger. Sonia M'Barek und ihr Takht-Ensemble aus Tunesien setzten einen ersten, markanten Kontrapunkt. Das Ensemble bediente sich verschiedenster Instrumententypen, so u.a. der *Oud* (Laute), der *Nay-Flöte* (aus einem Schilfrohr hergestellt), der arabischen *Violine*, der *Qanoun* (Zither) und des *Tarb* oder *Riq* (Schellentrommel). Die vorgetragenen traditionellen Gesänge mit teilweise sehr alten Texten bewegten sich in verschiedenen Modi wie beispielsweise dem *Asbaïn* oder dem *Kurdi oriental*. Auffallend bei diesen Gesängen ist die hierarchische Struktur zwischen der Gesangssolistin und dem begleitenden Ensemble. Auf meine An-

frage zur Einsicht in die Noten erklärte mir der Nay-Flötist, er habe gar nicht gespielt - Sonia habe das Konzert gegeben. Das damit angesprochene Primat der Singstimme fand denn auch seinen Niederschlag in der Tatsache, dass das Ensemble praktisch einstimmig begleitete; bloß in kurzen Zwischenspielen durfte sich ein Instrumentalist solistisch für kurze Zeit profilieren. Notiert sind in der gleichen Notenschrift, wie sie bei uns üblich ist, die Grundtöne des Liedes, sozusagen das Gerüst. Dies spielten auch die Ensemblemusiker, während die Solistin verzierte oder gegebenenfalls sogar improvisierte. Neben dem Seite-an-Seite-Stellen unterschiedlichster Musik erbrachte dieses erste Konzert bereits auch Vergleiche bezüglich der verwendeten Instrumente: Einerseits die arabische Nay-Flöte und die europäische Blockflöte, die arabische Violine und ihre westlichen Pendanten Violine und Kontrabass, die orientalischen Zupfinstrumente und die Gitarre sowie die Percussionsinstrumente und das Schlagzeug.

Das zweite Konzert stellte wiederum europäische und arabische, neue und mittelalterliche Musik ins Zentrum des Programms; die Klammer zum ersten Konzert bildete der Gesang der Solistinnen. Der Blockflötist Conrad Steinmann interpretierte zunächst Stücke aus dem *Zeremonienbuch* des Schweizer Komponisten Urs Peter Schneider (*1939) für Blockflöte solo. Ihm folgte Maher Ben Khalifa aus Tunesien mit der Nay-Flöte. Dieser improvisierte ausschließlich über eine im voraus festgelegte Reihenfolge von arabischen Tonarten. Um diese spielen zu können, wird jedes Mal die Flöte gewechselt, da jede auf eine andere dieser Tonarten eingestimmt ist. Das bedeutet jedoch keineswegs, dass mit Hilfe von Gabelgriffen nicht auch „chromatisch“ veränderte Stammtöne gespielt werden können. Beschlossen wurde dieses Konzert schließlich mit weltlicher Musik des Mittelalters, wobei das ausgewählte Repertoire des 13. und 14.

Jahrhunderts Stücke aus Nordfrankreich, Deutschland und Italien beinhaltete. Obwohl mit Fidel, Blockflöte und Mit-



Sonia M'Barek (Gesang) und ihr Takht-Ensemble



Maher Ben Khalifa,
Nay(-Flöte)

telalterlaute begleitet und von der Sängerin Witte-Maria Weber subtil gestaltet, ist diese Musik noch nicht polyphon-harmonisch gedacht, sondern bezieht ihre Aussage und Wirkung von der melodisch-rhythmischen Differenzierung. Insofern erlaubte auch dieses zweite Konzert einen ungewöhnlichen Einblick in das Phänomen der Einstimmigkeit in verschiedenen Kulturkreisen und zu unterschiedlichen Zeiten.

Glichen die beiden ersten Konzerte einer Art Auslegung zu den formulierten Themen, so versuchten die beiden nächsten Konzerte mit ihren diversen Uraufführungen mögliche Antworten darauf zu geben. Ging es dort um die Möglichkeit zur genaueren Wahrnehmung und zu einem weitergehenden Respektieren der so unterschiedlichen, jedoch beiderseits reichen kulturellen und geistigen Haltungen, so erforderten die zwölf Neukompositionen zunächst und primär einmal das Sich-Einlassen auf Ungewohntes und Ungewöhnliches. Jedes Werk repräsentierte dabei die jeweils individuelle Auseinandersetzung des Komponisten mit dem Thema der „monodischen Einstimmigkeit“ und führte zu unterschiedlichsten Resultaten. Ihnen allen gemeinsam ist die Erkenntnis, dass Einstimmigkeit nicht primär eine Besetzungsfrage ist, sondern ihre Definition sich letztlich auf die innere Struktur einer Komposition bezieht.

Im dritten Konzert erklangen in diesem Sinn Kompositionen von Felix Profos (*1969): *Come to Daddy*, von Arnaldo de Felice (*1965): *Percussione d'ombre*, von Stefan Thomas (*1968): *Laberintos*, von Martin Derungs (*1943): *Zwei Stücke für vier Altbloßflöten*, von Mischa Käser (*1959): *Landscape 1* und schliesslich von Barry Guy (*1947):

Chiasma. Sowohl europäische als auch arabische Komponisten steuerten Werke für das nächste Konzert bei, so Mahmoud Turkmani (*1964): *Ramloun wa Zabad*, François-Bernard Mâche (*1935): *Kurunta*, Nader Abbassi (*1963): *Memoire d'Orient*, Kahled Shokry (*1958): *Jadal*, Alfred Zimmerlin (*1955): *Neidhartlieder: Winter, Sommer*, Ramz Samy (*1973): *Three Dances for a Dead Mountain* und schliesslich Ali Osman (*1958): *Atmospheres*.

Die zwölf Uraufführungen von *Jadal* kurz zu skizzieren, entpuppt sich als einigermaßen schwierig. Jedes Werk repräsentierte die jeweils eigene Ansicht des Komponisten. Selbst wenn es sich grundsätzlich um die Auseinandersetzung mit der Monodie handelte, waren alle Möglichkeiten des Komponierens vertreten, von abstrakten Klangstrukturen, in welche einzufühlen man vielleicht etwas Zeit brauchte, bis hin zu den Werken, welche eher stark rhythmusbetont waren und sofort mitrissen. Letztere stammten eher von den afrikanischen Komponisten. Was die instrumentale Besetzung der Werke anbelangt, so stieß man auch hier auf die ganze Palette der Möglichkeiten, vom reinen Blockflötenensemble über Blockflöte und Elektronik bis zu gemischten Besetzungen mit Gesang, Violine, Kontrabass, Gitarre, Oud oder Schlagzeug.

Die Konzerte der drei Tage wurden von Interpreten gestaltet, die sich je nach Bedarf der Besetzung zum Ensemble zusammaten, als bestehende Gruppe musizierten oder auch solistisch auftraten. Antonio Politano, Gerd Lünenbürger, sowie das ensemble diferencias mit Bryony Crawford, Helma Franssen, Urs Haenggli und Conrad Steinmann



Laberintos, Gerd Lünenbürger (Blockflöte), Ruth Weber (Sopran), Stefan Thomas (Komponist) und Urs Walter (Violine)



Einstimmige Musik des Mittelalters; Jane Achtman (Fidel), Witte-Maria Weber (Gesang), Norihisa Sugawara (Mittelalterlaute) Michael Form (Blockflöte)

vertraten dabei den blockflötistischen Anteil. Den mittelalterlichen Konzertteil gestalteten als bestehendes Ensemble: Michael Form (Blockflöte), Witte-Maria Weber (Gesang), Jane Achtman (Fidel) und Norihisa Sugawara (Mittelalterlaute). Weiter wirkten Ruth Weber (Sopran), Urs Walker (Violine), Martin Lorenz (Schlagzeug), Friedemann Rabe (Kontrabass) und Mahmoud Turkmani (Gitarre und Oud) sowie die Mitglieder des Takht-Ensemble aus Tunesien mit.

In das Blockflötenfestival war auch eine Gesprächsrunde eingebettet, an der François-Bernard Mâche (Paris) als Komponist und Altphilologe, Dr. Issam El-Mallah (München/Kairo), Musikwissenschaftler, und Pascal Trudont (Basel), Musiker und Kulturphilosoph, teilnahmen. Die Diskussion drehte sich dabei um das Konzept der „Einstimmigkeit“. El-Mallah betrachtete dabei den Aspekt der Notation und stellte fest, dass diese im Abendland gleichzeitig mit der „Kunstmehrstimmigkeit“ entstand. War Notation zunächst nur eine Gedächtnisstütze für das, was man bereits kannte, so wurde sie zur Voraussetzung für die Darstellung der Kunst der Notre-Dame-Schule, des Trecento und der Ars Nova. Im 20. Jahrhundert entwickelte sich parallel zur Neukonzeption der Musik und ihrer Spieltechniken ebenfalls eine neue Notation, z. B. in Diagrammen oder space notation etc. Die arabische Musik hat demgegenüber nicht den gleichen Zugang zu ihrer Vergangenheit, weil sie keine Notation kannte. Man trifft zwar auf Lehrwerke aus dem 9., 10., und 11. Jahrhundert; diese geben jedoch Auskunft über die Kunst im allgemeinen und beschreiben lediglich die Stimmung der Instrumente und die Intervalle. Ab dem 13. Jahrhundert trifft man neben den Liedtexten auf Notizen zur Aufführungspraxis, zum Rhythmus, zur Besetzung und zum Tonraum sowie auf die Biographie des Dichters. Somit bleibt für die melodische Gestaltung eines Werkes immer noch die schöpferische Leistung des Ausführenden, meist des Sängers, von vorrangiger Bedeutung. Selbst heute kennt das Publikum im Konzert die Melodie meistens sowieso, ist jedoch daran interessiert zu hören, wie sie vom Interpreten gestaltet wird. Notation würde in diesem Fall eine Einschränkung, eine Reduzierung bedeuten. Harmonische Komplexität, wie sie die europäische Musik kennt, ist jedoch unter diesen Umständen nicht möglich, Einstimmigkeit ist gefordert.

Mâche stellt dieser Aussage entgegen, dass die musikwissenschaftliche Forschung im Bereich der Ethnologie entdeckt hat, dass es in Indonesien und in Zentralafrika sehr wohl Polyphonie ohne Notation gibt. Außerdem sollte man berücksichtigen, dass man die Polyphonie außerhalb von Europa in Georgien beispielsweise bereits im 10. Jahrhundert kannte. Auch in der Natur, beispielsweise beim Gesang verschiedener Vogelarten, trifft man auf Polyphonie. Auch diese kommt ohne Notation aus. Nicht jede Kultur hat alles aufgegriffen, was es gibt. Jede Kultur ist eine Auswahl aus der Vielfalt der Möglichkeiten. Mâche macht zudem folgende Unterscheidung: Monophonie begründet sich durch die Anwendung einer einzigen Logik zugleich, Heterophonie baut auf der Monophonie auf, berücksichtigt jedoch die Tatsache, dass sich jeder Klang, außer dem reinen Sinusklang, aus mehreren Obertönen, welche gleichzeitig erklingen, zusammensetzt. Die Polyphonie ist die Realisierung von gleichzeitig mehreren komplementären Logiken. Es gilt daher, zwischen der akustischen und der logischen Definition von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit zu unterscheiden. Auf eine sehr komplizierte Mischform stößt man bei Bach, welcher seine melodische Linie zwischen mehreren Stimmen hin und her fließen lässt und somit vom Zuhörer erwartet, dass dieser aus den Bruchstücken die Linie wieder zusammenfügt.

Trudont seinerseits berücksichtigte in seinen Ausführungen ausschließlich die christliche abendländische Kultur und versuchte, den geistigen Hintergrund der Polyphonie zu erkunden. Gleichzeitig zum Theorem der Zentralperspektive entwickelte sich die Polyphonie. Von Bedeutung in den Modi dieser Zeit sind Finalis und Tenor. Zur Finalis zieht das ganze Stück sich letztlich hin, nachdem es sich in seinem Verlauf jedoch immer wieder vom Tenor in die Höhe hat ziehen lassen. Es besteht eine Spannung, ein Dualismus zwischen dem Boden und der Höhe, der Transzendenz. Ähnliches ist im Christentum zu finden. Christus ist wahrer Gott und wahrer Mensch, er ist nahe und doch fern, er ist da und geht doch wieder. Auch die Troubadoure besingen in ihren Liedern die leidenschaftliche und die unerreichbare Liebe. Im 19. Jahrhundert prägt sich diese Tatsache in der Gleichzeitigkeit von Werken wie der Madame Bovary und dem Tristan aus. Kontrapunkt, Vorhalt, Widerstand und Auflösung sind in der Musik von Bedeutung. Zur Zeit des Tristan wird dann sogar der ehemals dissonante

Mehrklang zum Entspannungsklang. Und das 20. Jahrhundert brachte schließlich über die Chromatik und über die Zwölftönigkeit die völlige Homogenisierung des Tonraumes und somit eine weitere Stufe der Abstraktion. Trudont begründete dies mit dem Faustischen im Menschen, mit seinem Unendlichkeitsdrang, welcher ihn dazu bewegt, immer weiter zu suchen.

El-Mallah entgegnete diesen Ausführungen, dass auch die arabische Musik das Leiden und die Trauer kennt. Auch diese Musik verfügt über die Mittel eines Zentraltones und einer Finalis für einen bestimmten Ausdruck, ohne dass es sich jedoch um eine Hierarchie wie in einer Tonleiter handeln würde. Es gibt technische Voraussetzungen wie den Tonraum und verschiedene Motive, welche hierzu verwendet werden. Die Zuhörer dieser Gesellschaft verstehen diese Ausdrucksmittel ihrer Musik und weinen, wenn sie sie hören. Einstimmigkeit bedeutet für den Europäer vielleicht Einschränkung und Reduktion, weil er gewohnt ist, polyphon zu denken. Im arabischen Raum ist jedoch

nach wie vor die Dichtung, die Poesie von vorherrschender Bedeutung. Treffen sich mehrere Personen, so sind Sprachspiele und spontane Wettbewerbe in Dichtung an der Tagesordnung.

Die an und für sich spannenden Ausführungen stellten verschiedene Standpunkte dar; es wäre interessant gewesen, aufgrund von diesen einer weitergehenden Diskussion zuzuhören. Insgesamt aber darf festgestellt werden, dass sowohl die Konzerte als auch diese Gesprächsrunde dem erklärten Ziel des Festivals nahe kamen und den Inhalt nach den verschiedensten Seiten hin ausloteten.

Das Festival sollte ebenfalls in Beirut und Tripolis vom 28. bis 30. September stattfinden. Wegen organisatorischer Probleme konnte dies nicht geschehen. Stattgefunden hat jedoch vom 2. bis 4. Oktober die Begegnung in Kairo (Ägypten), obwohl auch hier wiederum schwierige organisatorische Umplanungen, wie beispielsweise die Verlegung des Konzert-Orts quasi in letzter Minute, realisiert werden mussten. □

Bernhard Schrammek

Berliner Tage für Alte Musik 2001

Unter dem Motto „Roma barocca“ fanden Ende Oktober zum zwölften Male die *Berliner Tage für Alte Musik* statt. Aus Anlass des 350. Todestages Johann Hieronymus Kapsbergers, eines heute nahezu unbekanntem Komponisten und Lautenvirtuosen, der den größten Teil seines Lebens in Rom verbracht hatte, stand deshalb römische Instrumentalmusik des 17. Jahrhunderts im Mittelpunkt der Konzertbeiträge.

Marion Verbruggen gab im Eröffnungskonzert einen Einblick in die Diminutionspraxis des 16. und 17. Jahrhunderts, einer Art der Verzierungskunst, die sich im frühbarocken Italien großer Beliebtheit erfreute. In einem zweiten Konzert interpretierte Marion Verbruggen gemeinsam mit Anneke Boeke (Blockflöte), Mike Fentross (Chitarrone) und Menno van Delft (Cembalo) Kompositionen von Arcangelo Corelli, darunter auch die berühmten Follia-Variationen.

Ein Charakteristikum römischer Musik im 17. Jahrhundert war die Entwicklung der Kammermusik für Streichinstrumente. Dies äußerte sich in der rasanten Verbreitung der Solo-, Trio- und Quartettsonate. Die römische Streicherformation

Accademia per Musica stellte in ihrem Konzert dieses weitgehend unerkannte Repertoire vor. Es erklangen Triosonaten von Carl Ambrogio Lonati, Alessandro Stradella und Lelio Colista. Der Leiter des Ensembles Christoph Timpe spielte am Abend darauf in einem Solokonzert Kompositionen von Lonati, Biber und Veracini, unterstützt von den Continuospielern der *Accademia per Musica*.

Als zweites italienisches Ensemble konnte *La Risonanza* gewonnen werden. Unter der Leitung von Fabio Bonizzoni erklang Musik aus römischen Palästen von Kapsberger bis Georg Friedrich Händel.

Eine Rarität war beim Abschlusskonzert in der Berliner St. Hedwigs-Kathedrale zu hören. Das dort heimische *Ensemble für Alte Musik* brachte die *Psalmi Vespertini* des römischen Kapellmeisters Virgilio Mazzocchi erstmalig seit der Entstehungszeit um 1640 zur Aufführung. Solisten, Instrumentalisten und Doppelchor rekonstruierten damit eine feierliche Vespermusik aus dem römischen Petersdom, eine Neuentdeckung aus dem Bereich römischer Kirchenmusik des 17. Jahrhunderts.

Herzstück der *Berliner Tage für Alte Musik* war wie immer der Internationale Musikinstrumentenmarkt, auf dem ca. 70 Aussteller aus aller Welt dem interessierten Publikum ihre Kopien und Nachbauten historischer Musikinstrumente präsentierten. Viele Besucher nutzten die Möglichkeit, mit den Instrumentenbauern zu diskutieren sowie neue Instrumente auszuprobieren und zu kaufen. Interpretationskurse rundeten das Programm ab, und natürlich fehlte auch nicht das inzwischen traditionelle Kinderprogramm mit einem PuppenMusikTheater und einem Instrumentenbaukurs. □



Marion Verbruggen/Anneke Boeke

Barbara Engelbert

Fortbildungsveranstaltung an der Robert-Schumann-Hochschule in Düsseldorf mit Karsten Erik Ose

Am 20. Oktober 2001 fand ein interessanter Workshop in Theorie und Praxis über die Musik des englischen Barock, u. a. der Blockflötenmusik, unter dem Titel „Ein bisschen schief ist englisch ...“ statt.

Karsten Erik Ose gab eine spannende und hochinteressante Einführung zu diesem Thema und forderte die zahlreichen Kursteilnehmer immer wieder auf, ihre Kenntnisse beizutragen. Die zeitliche Einordnung englischer Komponisten wie H. und D. Purcell, A. Parcham, M. Locke, J. Paisible und J. Banister, später R. Woodcock, G. Finger, G. Keller, J. Chr. Pepusch und G. Fr. Händel war wichtig wegen der großen Einflüsse aus Frankreich oder Italien. Die englische Musik von ca. 1660-1700 orientierte sich sehr stark an Frankreich mit ihren wesentlichen Manieren, während die spätere engli-

sche Musik deutlich von Italien beeinflusst war. Das zeigte sich u. a. in der Art der Ornamentik, ein Steckenpferd von Erik Ose.

Zahlreiche Klangbeispiele unterschiedlichster Art bereicherten den 1. Teil des Seminars. Die Demonstration der Entwicklung von extrem übertriebener Verzierungskunst zur gemäßigteren, gespielt nicht nur auf Blockflöten, sondern auch von Streichern oder Oboen, zeigte Möglichkeiten der früheren Aufführungspraxis. Besonders interessant war ein Orgel-Beispiel eines Schülers von Händel, festgehalten auf einer Walze, bei dem auf jedem einzelnen Ton ein Triller zu hören war.

Beispiele aus der heutigen Praxis, u. a. gespielt von Studentinnen der Hochschule, gab es reichlich, dank der guten Zusammenarbeit mit der Dozentin der Düsseldorfer Musikhochschule Ursula Schmidt-Laukamp.

Alles in allem war der Kurs informativ, witzig und rhetorisch ausgefeilt. Oses großes Wissen zeigte sich nicht nur beim Thema Ornamentik der Barockzeit, sondern auch bei Fragen der Tempo- und Taktrelationen, des Tempowechsels, bei Satz- und Charakterbezeichnungen und beim Gebrauch von Hilfsgriffen auf unseren heutigen Blockflöten im Vergleich zu den historischen Blockflöten. Man brauchte nur einen Begriff anzusprechen und es sprudelte aus Karsten Erik Ose heraus.

Seine Devise am Ende des Kurses lautete: Lesen – Hören – Ausprobieren! □

MUSIKHAUS FINGER-HAASE

Komplettes
MOECK-Blockflöten-Sortiment

Blockflötennoten
Individuelle Beratung durch
Helga W. Finger-Haase
Musikpädagogin

Tel.: 05144/2232
Fax: 05144/5720
Langerbeinstr. 7 · 29336 Nienhagen




Versand sofort an jeden Ort

Ines Müller-Busch

Lassen Sie mich und meine Kuh allein – Als Blockflötistin beim Kammermusikurs 2001 in Ochsenhausen

Wie auch in anderen Landesverbänden in Deutschland üblich, veranstaltet der Landesmusikrat Baden-Württemberg in den Herbstferien alljährlich einen Kammermusikurs in Ochsenhausen, der als Vorbereitung auf den im folgenden Jahr stattfindenden Wettbewerb *Jugend musiziert* gedacht ist. Alle in der jeweiligen Ausschreibung möglichen Besetzungen sind hier zugelassen. Neben bereits bestehenden Ensembles können sich beim Kammermusikurs auch neue Gruppen finden. Das Mindestalter ist mit ca. 12 Jahren gut gewählt, denn mit 10 Tagen dauert der Kurs schon recht lang, wenn man von zu Hause fort ist.

Zwischen Streichquartetten, Akkordeonensembles, verschiedenen Holz- und Blechbläserbesetzungen empfindet man die Blockflötenensembles zunächst als Exoten, die sich bewähren müssen. Es ist ein kleiner Kulturschock, wenn zwischen einem Satz aus dem Streichquartett op. 96 von Anton Dvořák und Eugène Bozza's *Jour d'été a la montagne* für vier Flöten plötzlich *Hey trolly lolly lo* aus dem Manuskript Heinrich VIII. erklingt.

Da ist es gut, wenn der Cellodozent spontan eine Übersetzung des Textes aus seiner Muttersprache ins Deutsche vorträgt und die pastorale Liebeszene zwischen zwei Landeiern des 16. Jh. durch die vehemente Weigerung der Hirtin gestoppt wird: *Mein Herr, lassen Sie mich und meine Kuh allein!*

Schnell ist auch das Geheimnis aufgeklärt, warum ein Dozent nach jeder Darbietung bei den vier langen Abendkonzerten „18“ murmelt. Das stammt aus dem unerschöpflichen Fundus seiner langjährigen Unterrichtslaufbahn und geht darauf hinaus, nach dem Schlussston kurz innezuhalten bevor man das Instrument absetzt, eben so lange, wie es braucht um 18 zu sagen (oder 23 für einen langsamen Satz). Guter Tipp, danke.

Aber der Anschluss ist schnell geschafft, denn die Gemeinsamkeiten überwiegen: Alle sind gekommen, um zu lernen, viel zu üben und die Woche gut zu nutzen.

Über schwierige Stellen wird diskutiert, die Rhythmen werden zusammen am Mittagstisch geklopft und gesungen. Die Bläser tauschen Artikulations-

und Atemtipps aus und lassen sich gegenseitig die Instrumente ausprobieren. Man kann zusammen improvisieren, in den anderen Klassen, zuhören und die knappe Freizeit wird sowieso jenseits aller Instrumentengrenzen gemeinsam verbracht.

Die Akzeptanz, die ja den Blockflötisten immer noch so wichtig ist, ist in Ochsenhausen keine Frage, denn die kleinen und großen Profis können saubere Intonation, technische Brillanz und Ausstrahlung bei jedem Instrument neidlos anerkennen.

Auch wenn das Repertoire der Blockflötisten genau dort aufhört, wo bei den anderen erst alles losgeht, sieht es, was die zeitgenössische Musik betrifft, schon wieder sehr ausgewogen aus. Meist wissen dort die Blockflötisten sogar besser Bescheid.

Dafür können sie sich weniger über Orchester- und Konzerterfahrungen unterhalten – es sei denn man ist mit der Dreigroschenoper in Ungarn unterwegs oder muckt schon fleißig im Quartett.

Mitgebrachte Abneigungen gegen die Blockflöte können natürlich nicht gänzlich zerstreut werden, da hilft nur eine gesunde Portion Selbstbewusstsein und die Erkenntnis, dass man es nie allen recht machen kann.

Schlechte Kompositionen gibt es schließlich für jedes Instrument und auch nicht jedes im Jazzstil geschriebene Stückchen hält einer intensiveren Betrachtung stand. Am letzten Tag werden Adressen ausgetauscht, und man verlässt die wunderschöne barocke Klosteranlage in dem Gefühl, dass man musikalisch und menschlich seinen Horizont erweitert hat. □



Sie suchen Musikschrler?

Mundpropaganda?
Vergessen Sie 's.

Musikschrler finden Sie
im Internet.

Weitersagen! ;-)

www.klassik.com

Laura Dalla Libera

ERTA Italia ist da!

Am 6. September wurde in Padua (Italien) die ERTA-Sektion Italien gegründet. Zweck des Vereins, dessen Vorstand Präsident M^o Sergio Balestracci, Vizepräsident Stefano Bragetti und Kassierer Giovanni Toffano angehören, ist laut Satzung die Förderung der Kunst und der Wissenschaft des Blockflötenunterrichts (unter anderem durch die Ausbildung von qualifizierten Blockflötenlehrern), die Verstärkung des Austauschs zwischen Blockflötenlehrern bzw. Blockflötenbauern in Italien und in ganz Europa, die Ermutigung (insbesondere italienischer Komponisten) zum Komponieren neuer Werke, die Veranstaltung von Studienseminaren, Fortbildungs- und Interpretationskursen sowie von Konzerten.

Warum gerade eine ERTA-Sektion in Italien? Was ist in den vergangenen Jahren bis heute in Italien zur Förderung der Blockflöte geschehen? Welche Vereinigungen haben bisher daran gearbeitet? Um diese Fragen beantworten zu können, ist eine kurze Geschichte der Wiederentdeckung der Blockflöte in Italien nötig, die in den 60er Jahren beginnt und mit einem neuen Engagement für die alte Musik einhergeht.

In den ersten Jahren zielten alle Aktivitäten auf das Wissen über das Instrument und die Didaktik. Damit einher ging ein wachsendes Interesse an Fortbildung auf alten Instrumenten und in den dazugehörigen Repertoires. Alles zusammen begünstigt Ende der 60er Jahre die Gründung von zwei Vereinigungen: Die *Accademia del Flauto dolce* in Turin, die von dem Flötisten Sergio Balestracci initiiert wurde, und – 1969 – die *Società Italiana del Flauto Dolce* (SIFD) in Rom, der der Musikwissenschaftler Giancarlo Rostirolla vorstand.

Nach einigen Jahren erfolgreicher Arbeit legte die Turiner Akademie das Schicksal der Blockflöte in die Hände der SIFD. Diese setzte die Arbeit im Bereich der Didaktik fort und organisierte alljährlich Kurse für Blockflöte, die mittlerweile unersetzliche didaktische Unterstützung für die Musikerziehung in den Schulen geworden war. Darüber hinaus organisierte die SIFD auch die Sommerkurse für alte Musik in Urbino. Damit erzielte sie binnen kurzer Zeit eine enorme internationale Resonanz.

Daneben gab die SIFD von 1971 an die halbjährlich erscheinende Zeitschrift *Il Flauto Dolce* heraus, die

1989 durch *Ricercare* abgelöst wurde, sowie drei Schriftenreihen für unveröffentlichte Musik und Traktate (*Armonia Strumentale*, *Musica da Suonare*, *Prattica di Musica*).

Ende der 70er Jahre belegten mehr als 500 Teilnehmer aus der ganzen Welt die mittlerweile breit gefächerten Kurse in Urbino. Angeboten wurden Instrumentalkurse aller Art, ergänzt unter anderem um Kurse in Notation, Ikonografie, Akustik, Barocktanz, Theater und Instrumentenbau. Außerdem wurde auch eine Instrumentenausstellung präsentiert, an der Instrumentenbauer aus der ganzen Welt teilnahmen.

So ging es in den 80er Jahren weiter bis 1992. Um auf eine – gegenüber den Anfängen – grundlegend veränderte Situation zu reagieren, wandelte sich die SIFD (*Società Italiana del Flauto Dolce*) in die FIMA (*Fondazione Italiana per la Musica Antica*), der seit 1994 der Musikwissenschaftler Renato Meucci vorsteht.

Damit ist aber auch die Notwendigkeit erklärt, heute, fast ein Jahrzehnt nach der „Geburt“ der FIMA, eine Vereinigung zu gründen, die sich all denen zuwendet, die sich professionell in erster Linie mit der Blockflöte befassen: Lehrkräfte, die sowohl in den Schulen als auch in den Konservatorien arbeiten, Konzertmusiker, Studierende, Instrumentenbauer. Dabei soll jedoch auch die bedeutsame Szene der Amateure nicht vernachlässigt werden. Die neue Vereinigung arbeitet auf nationaler Ebene mit dem Ziel, die verschiedenen Unterrichts- und Wissenschafts-Auffassungen zusammenzuführen und zu koordinieren. Damit soll eine gemeinsame Basis geschaffen werden, von der aus die Präsentation und der Austausch von Informationen möglich wird, die sich auf die didaktische und musikwissenschaftliche Forschung beziehen. Diese Vereinigung wird das Panorama der stetigen (Er-)Neuerungen auf dem musikalischen Feld widerspiegeln.

Vor allem wird die italienische E.R.T.A-Sektion aber eine Vereinigung sein, die über die nationalen Grenzen hinausschaut. Mehr denn je sind heute eine Verständigung und ein Austausch auf europäischer Ebene erforderlich. □

9. Internationaler Flöten-Wettbewerb „Friedrich Kuhlau“ erfolgreich abgeschlossen

Mit einem festlichen Abschlusskonzert und der Preisverleihung ging der 9. Internationale Flöten-Wettbewerb „Friedrich Kuhlau“ am 10. November 2001 in Uelzen zu Ende. Durch kurzfristige Absage und Ausfälle hatten sich letztlich noch 47 Ensembles und Einzelflötisten (mit 95 Musikerinnen und Musikern) aus 19 Ländern in den Sparten I (Flöte solo oder Flöte/Klavier), II (2 Flöten oder 2 Flöten/Klavier) und III (3 oder 4 Flöten) der international besetzten Jury unter Vorsitz von Prof. Peter Lukas Graf (Schweiz) gestellt, um zunächst in einer Vorrunde die Teilnehmer der Hauptrunde zu ermitteln. Die Hauptrunde wurde von 35 Ensembles und Einzelflötisten erreicht.

In den drei Wertungsdurchgängen spielten die Teilnehmerinnen und Teilnehmer zunächst die Pflichtstücke des 1. Durchgangs (je ein Werk von Kuhlau und ein Werk des 20. Jahrhunderts). Die Teilnehmerinnen und Teilnehmer des 2. Durchgangs hatten dann aus ihren Wahlstücken (je eines aus dem 18., dem 19. und dem 20. Jahrhundert) die Werke des 18. und 20. Jahrhunderts zu spielen, danach war im 3. Wertungsdurchgang als Werk des 19. Jahrhunderts ein weiteres Werk von Kuhlau vorzutragen. Nach Abschluss aller drei Wertungsdurchgänge konnte die Jury folgende Preise vergeben:

Sparte I Flöte solo, Flöte/Klavier

1. Preis ---

2. Preis

Andreas Kießling, Gammelshausen (D), Flöte
Friederike Persdorf, Göppingen (D), Klavier
Péter Mátyás Bicsák, Székesfehérvár (H), Flöte

3. Preis

Jhong - Yun Chey, Hamburg (Korea), Flöte
Nadejda Belneeva, Hamburg (Bulgarien), Klavier
Frauke Oesmann, Stuttgart (D), Flöte

Sparte II 2 Flöten, 2 Flöten/Klavier

1. Preis

Kathrin Heimann, Köln (D), Flöte
Vukan Milin, Hannover (D), Flöte

2. Preis ---

3. Preis Magdalena Bork, Wien (A), Flöte
Rahel Leuenberger, Köniz (CH), Flöte

Sparte III 3 Flöten / 4 Flöten

1. Preis ---

2. Preis

Marion Fröleke, Köln (D), Flöte
Ventzislav Kandev, Wien (Bulgarien), Flöte
Hristo Dobrinov, Köln (Bulgarien), Flöte
Fabio Corrà, Karlsruhe (I), Flöte

3. Preis

Jan Egbert Louwerse, Leusden (NL), Flöte
Ivo Visser, Amsterdam (NL), Flöte
Karin Leutscher, Amsterdam (NL), Flöte
Jacqueline van der Zwan, Amsterdam (NL), Flöte

Förderpreis

Lukasz Długosz, Skarzysko-Kamienna (PL), Flöte

Während des Wettbewerbs wurden auch Neuerungen für die künftigen Wettbewerbe beraten: Vorgehen ist künftig ein Zweijahresrhythmus des Wettbewerbs (bisher alle drei Jahre), wahrscheinlich werden dann neben den Pflichtstücken vier Wahlstücke gefordert. Es ist daran gedacht, in den Jahren zwischen den Wettbewerben einen Kammermusikurs für Flötisten anzubieten; der Kulturkreis Uelzen – als Konzertveranstalter in Uelzen – wird voraussichtlich jeweils ein Konzert mit Preisträgern in sein Jahresprogramm aufnehmen.

Außerdem soll die im Jahre 2001 begonnene *Uelzener Kuhlau-Edition* des Syrinx-Verlages Detmold zügig fortgeführt werden, da auch bei diesem Wettbewerb bei einigen Kuhlau-Werken keine Partituren (nur die Stimmen) zur Verfügung standen.

Ein besonderer Dank der Veranstalter galt auch diesmal den privaten Gastgebern, die durch die Bereitstellung von Quartieren zur besonderen Note des Uelzener Kuhlau-Wettbewerbs beigetragen hatten; dadurch werden natürlich auch die Kosten der Teilnehmer gemindert (die Reisekosten z. B. für ein Quartett aus Japan waren sicherlich beträchtlich).

Der 10. Internationale Flöten-Wettbewerb „Friedrich Kuhlau“ wird voraussichtlich im November 2003 in Uelzen stattfinden. □

JOHN HANCHET
Der Spezialist für Schalmeien, Pommern
und Frühe Blockflöten

www.hanchet-woodwind.co.uk
e-mail: johnhanchet@hotmail.com

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

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

Brigitte Höft

4. Richard-Lauschmann-Wettbewerb für Oboe in Mannheim

Im Kammermusiksaal der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim fand vom 19.-22. Oktober 2001 der 4. Richard-Lauschmann-Wettbewerb für Oboe statt.

Die Jury setzte sich aus Hochschullehrern und herausragenden Oboisten aus der Musikpraxis zusammen. Ihr gehörten an: Prof. Rainer Herweg (Hamburg), Prof. Helmut Hucke (Köln), Lajos Lencses (Stuttgart), Prof. Winfried Liebermann (Mannheim), Herbert Schmidt (Lübeck), Prof. Axel Schmidt (Weimar) und Georg Weiss (Mannheim). Prof. Rainer Herweg hielt als Zugabe außerhalb des Wettbewerbs einen Kurs für Englischhorn ab.

Nach der ersten Wettbewerbsrunde schieden sieben Teilnehmer aus, drei weitere mussten nach der zweiten das Feld räumen. Die fünf Finalisten blieben sämtlich im Rennen und durften sich die Preise teilen:

1. Preis (DM 7.500): Roni Gal-Ed (Israel), Musikhochschule München
2. Preis (DM 5.000): Pavel Sokolov (Russland), Musikhochschule Detmold

3. Preis: nicht vergeben

Drei Förderpreise (je DM 2.000) erhielten: Miwako Yasuda (Japan), Musikhochschule Hamburg
Benjamin Mahla (Deutschland), Musikhochschule Mannheim
Nikola Stolz (Deutschland), Musikhochschule Stuttgart.



4. Richard-Lauschmann-Wettbewerb für Oboe
Von links nach rechts: Chiaki Ohara (Klavier), Benjamin Mahla, Nikola Stolz, Roni Gal-Ed, Pavel Sokolov, Miwako Yasuda

NEU • NEU • NEU • NEU • NEU • NEU • NEU • NEU

Brigitte Bryner-Kronjäger

Querfeldein

Handbuch für den Unterricht mit der Querflöte
Gehörbildung, Rhythmus und Improvisation für Einzel-,
Partner- und Gruppenunterricht

152 Seiten

ISBN 3-921729-74-2

ZM 00027

€ 18,95

Im Sinne eines Nachschlagewerkes, nicht als fortschreitender Lehrgang konzipiert, bietet dieses Buch eine Fülle von Ideen jeder Stufe und Formation für den Unterricht mit dem Instrument Querflöte. Die Sammlung wendet sich nicht nur an Querflötenspieler, sondern versteht sich darüber hinaus als Denkanstoß für lehrende und lernende Melodie-Instrumentalisten.

Brigitte Bryner-Kronjäger ist Flötistin und Dozentin an der Musikhochschule Zürich. Konzertreisen führten sie durch Europa und nach Übersee. Rege Unterrichtstätigkeit in der Weiterbildung und Publikationen zu Themen des Querflötenspiels und allgemein didaktischen Themen machten sie in der Schweiz, in Deutschland und Österreich als Autorin bekannt.



ZIMMERMANN · FRANKFURT

Peter Bowman

Moeck UK/Society of Recorder Players · Solo Recorder Competition 2001

In Zusammenhang mit der Londoner International Exhibition of Early Music (26.-28. Oktober 2001) fand am 28. Oktober zum 7. Mal der Solowettbewerb in der Holy Trinity Church in London statt. Nach eingehender Prüfung von 28 in der Vorrunde eingeschickten Tonbändern aus Hongkong, Südafrika, Chile, Israel und Europa waren vier Spieler



Daniel Koschitzki

zum Finale eingeladen worden: Daniel Koschitzki und Markus Bartholomé aus Deutschland; António Carrilho aus Portugal sowie Louise Bradbury aus England. Die vier erstaunlich unterschiedlichen Programme der Teilnehmer boten den

Foto: Kießmann



Markus Bartholomé



Louise Bradbury

etwa 80 Zuhörern sowie der Jury (Robert Ehrlich, Evelyn Nallen, Markus Zahnhausen) einen faszinierenden Wettbewerb. Sieger wurde Daniel Koschitzki, der den mit 500 Britischen Pfund dotierten Moeck-Preis sowie ein Konzertengagement in Londons Wigmore Hall erhielt. Dieses Konzert findet am 11. Februar 2002 statt. Der 2. Preis, 300 Pfund aus dem Walter Bergmann Memorial Fund der Society of Recorder Players, ging an Markus Bartholomé. Louise Bradbury erhielt vom Walter Bergmann Memorial Fund den 3. Preis (200 Pfund), und António Carrilho wurde mit einer „lobenden Anerkennung“ (dotiert mit 100 Pfund) ausgezeichnet.

etwa 80 Zuhörern sowie der Jury (Robert Ehrlich, Evelyn Nallen, Markus Zahnhausen) einen faszinierenden Wettbewerb.

Sieger wurde Daniel Koschitzki, der den mit 500 Britischen Pfund dotierten Moeck-Preis sowie ein Konzertengagement in Londons Wigmore Hall erhielt. Dieses Konzert findet am 11. Februar 2002



António Carrilho

Das Amsterdam Loeki Stardust Quartet:

„Time Signals“

Seit September 2001 konzertiert das Amsterdam Loeki Stardust Quartet in einer neuen Zusammenstellung, über deren Zustandekommen in Fachkreisen schon unterschiedliche Vermutungen angestellt worden sind. Wir sind deshalb froh, an dieser Stelle etwas Klarheit in die ganze Angelegenheit bringen zu können und möchten gleichzeitig nochmals einen kurzen Blick zurück in die Vergangenheit des Ensembles werfen.

Im April 2001 gab Paul Leenhouts bekannt, dass er die tägliche Quartettroutine verlassen wolle. Zwar drückte er generelles Interesse an einer Zusammenarbeit in einzelnen Projekten aus, aber er wollte nicht länger als aktives Mitglied im Quartett spielen. Der wichtigste Grund hierfür liegt darin, dass er sich nun persönlichen Vorhaben widmen möchte, die er durch die intensive

Arbeit mit dem Quartett immer zu viel hat vernachlässigen müssen. Am 7. Juni 2001 haben wir im Concertgebouw in Amsterdam das letzte Konzert mit Paul gespielt, und im November 2001 ist unsere letzte gemeinsame CD „Fantazia“ mit Phantasien von Henry Purcell erschienen. Auf dieser CD haben wir auch noch mal die Chacony in g-moll eingespielt, mit der wir unsere erste Schallplatte („Alte Musik im Linzer Schloss“) eröffnet haben. Eine gemeinsame Geschichte über dreiundzwanzig Jahre wurde damit abgerundet.

Natürlich kam für kurze Zeit die sicherlich verständliche Frage auf, ob wir diesen Moment nicht wählen sollten, um unsere Quartettarbeit gemeinsam zu beenden. Es gab aber einfach noch zu viele Wünsche und Vorstellungen, die wir mit der Ensembleform 'Blockflötenquartett' sehr gerne erar-



Von links nach rechts: Daniel Brüggén, Bertho Driever, Karel van Steenhoven, Daniel Koschitzki

beiten und auch selbst erleben wollten. Weiterhin gibt es viel Musik aus dem Repertoire, die uns immer noch so nah am Herzen liegt, dass wir das Blockflötenquartett nicht aufgeben konnten. Quasi quartettsüchtig wollten wir „Loeki“ also erhalten. Inzwischen haben wir mit unserem neuen Mitspieler Daniel Koschitzki bereits zehn Konzerte mit vier unterschiedlichen Programmen (u.a. „Day in Four“ und „Kunst der Fuge“) gegeben. Sowohl Daniel als auch wir sind begeistert von dieser neuen Kombination. Der Entschluss von Paul war ein trauriger Schritt für unsere Tradition, aber wir sehen ihn gleichzeitig als einen musikalisch interessanten Schritt für die Zukunft des Quartetts.

Die Ursprünge des Quartetts reichen bis ins Jahr 1978. Als wir damals unser erstes Konzert als Amsterdam Loeki Stardust Quartet spielten, hatten wir nur einige moderne Sopran- und Altflöten und ein „Consort“ - zusammengestellt aus einem Hopf c-Sopran, einem Scheele f-Alt, einem Moeck c-Tenor und einem Rössler f-Bass – zur Verfügung. Das Repertoire bestand vor allem aus itali-

enischen Canzonen, französischen Chansons und neuzeitlicher Musik von Frans Geysen und Ryohei Hirose. Mehr Musik für diese Besetzung kannten wir nicht, und Klangbeispiele für diese Ensemblekonstellation gab es für uns auch nicht. Somit wurde die eigene instrumentale Fantasie zu unserem wichtigsten Leitfaden. Wir selbst waren gleichzeitig unsere eigenen Lehrer im Consortspiel, was natürlich voraussetzte, dass wir stets offen für gegenseitige Kritik waren. Getrieben vom gemeinsamen Spaß und von neuen Klangentdeckungen spielten wir zwei ganze Tage pro Woche im Quartett. Wir wollten einfach alles spielen, was irgendwie auf unseren Instrumenten

möglich war. Viel mehr Gedanken haben wir uns am Anfang nicht gemacht. Es gab nichts, was wir unbedingt erreichen wollten, aber es gab vieles, was wir unbedingt vermeiden wollten. Der schmalere Weg, der sich bei diesem Lernprozess ergab, führte schließlich zu dem eigentlichen Profil unseres Quartetts. Ein wichtiges Element unserer Suche lag darin, persönliche Spielfreiheit und Virtuosität an ein gemeinsames Klangbild und rhythmisch genaues Ensemblespiel zu koppeln.

Als wir schließlich unsere ersten richtigen Konzerte spielten, haben wir uns für eines ganz deutlich entschieden. Wir wollten im Konzert nur als Quartett spielen und nicht, wie damals für Alte Musikgruppen üblich, in unterschiedlichen Zusammensetzungen konzertieren. Auf diese Weise wollten wir das Blockflötenquartett als eine 'Standardensembleform' präsentieren, genau wie ein Streichquartett oder ein Klaviertrio. Unsere großen Vorbilder für die Konzertpraxis waren deshalb auch eher die Musiker solcher klassischen Ensemblekonstellationen oder die Pop- und Jazzmusiker und Performance-Künstler.

Nachdem wir 1981 den Musica Antiqua-Wettbewerb in Brugge (Belgien) gewonnen hatten, und Christopher Hogwood uns bei der Plattenfirma DECCA eingeführt hatte, wurde von uns verlangt, nur Originalmusik aufzunehmen. Dies hat uns in die Bibliotheken getrieben, wo wir seitdem immer noch gerne herumstöbern. Bei unseren Erkundungen sind wir auf einen unendlichen Reichtum an wunderschöner Literatur sowie auf Abhandlungen über Improvisations- und Ornamentierungsarten auf der Blockflöte gestoßen, die uns zum Teil völlig neu waren. Erneut mussten wir uns auf die Suche nach Spieltechniken, Ensembleaufbau, Consortstimmungen und Artikulationsarten begeben, um den neu ausgewählten Werken den Glanz zu geben, den wir in ihnen erahnten.

Die Zusammenarbeit mit Blockflötenbauern war dabei ein reizvolles Element, denn wir hatten die klanglichen und technischen Grenzen unserer damaligen Flöten erreicht und waren der festen Überzeugung, dass hier noch wesentlich mehr zu holen sei. Tiefere und höhere Instrumente, andere Stimmungen, andere Ansprachen und andere Klangmöglichkeiten sollten für mehr Lebendigkeit und Vielfalt sorgen. Letztendlich konnten wir es uns jedoch nicht verkneifen, sogar an den teuersten Instrumenten selbst ein wenig Hand anzulegen, bis sie für unser Empfinden ihre Rolle im Consort erfüllen konnten.

Ebenso wie unseren Instrumenten erging es auch den neuzeitlichen Kompositionen, die wir spielen. Wir hatten unsere eigene Klang-, Spiel- und Strukturwelt. Keine Komposition schien unserer Meinung nach den richtigen Ton für das zu treffen, was wir auf dem Konzertpodium als Blockflötenliteratur präsentieren wollten. Frans Geysen, Chiel Meyering und auch Ryohei Hirose haben ihre Werke bei Uraufführungen durch das Quartett bisweilen kaum wiedererkennen können. Immer haben wir uns die Freiheit genommen die Werke so lange zu ändern, bis sie sozusagen maßgeschneidert waren, wobei uns bei einem solchen Prozess natürlich eine enge Zusammenarbeit mit den Komponisten sehr wichtig war.

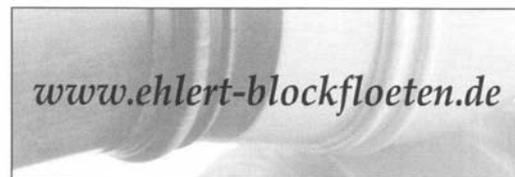
Eine ähnliche künstlerische Einstellung haben wir auch bei Daniel Koschitzki erkannt. Seine Spielideale sind wie bei uns nicht an irgendeine Zeit oder irgendeinen Stil gebunden, sondern wurzeln in der eigenen Erzählungskunst und in der Liebe

zur Blockflöte und ihrer Klangwelt. Es mag ein wenig überraschend erscheinen, dass Daniel erst im Gründungsjahr des Amsterdam Loeki Stardust Quartet geboren ist. Der Altersunterschied wird jedoch von der gemeinsamen Inspiration voll und ganz aufgehoben. Und die neue Mischung von Spielenergie und Erfahrung wirkt für beide Seiten stimulierend. Auf diese Weise ist das Einstudieren neuer Stücke sowie das Auffrischen unseres ganzen Repertoires gleichzeitig an eine Art Experimentierphase gekoppelt.

Zukunftsvisionen haben wir dabei, genau wie am Anfang, vorrangig im Sinne eines gemeinsamen Strebens nach besonderen Klängen und Spielidealen. Wir genießen zu viert die unglaublichen Strukturen von Bach, Purcell oder Frescobaldi und versuchen unsere Ausführung immer weiter zu vertiefen. Wir experimentieren nach wie vor mit verschiedenen Spieltechniken, Klängen und Instrumenten, und natürlich wollen wir diese Experimentierfreude und unsere Entdeckungen immer gerne in Notenausgaben, auf CDs, bei unseren Kursen und natürlich auch in Konzerten mit so vielen Menschen wie möglich teilen.

In unserer Q4TT Reihe werden bald die Werke „Fade Control“ von Fulvio Caldini und „Short Wave“ von Paul Leenhouts erscheinen. Auf unserer nächsten CD, die neben Werken aus gängigen Epochen auch Stücke von Brahms und Schubert enthalten wird, wollen wir versuchen, die Klangmöglichkeiten, die wir jetzt in einem etwas flexibleren Ensembleaufbau erreichen, voll auszunützen. Das erste eigenständige Programm dieser Formation werden wir am 20. Juli als Eröffnungskonzert des „Corso Internationale di Musica Antiqua“ in Urbino (Italien) uraufführen.

Daniel Brüggem, Bertho Driever, Daniel Koschitzki, Karel van Steenhoven



Ancient Music from England

Adsons John:

† 1640 London, Komponist und Instrumentalist für Block- und Querflöte und Cornett

Altenglische Maskentänze

für 6 Blockflöten (2S, A, A[T], T, B)
[2]UE 12574

Babell William:

* 1690 London † 1723 London
engl. Cembalist, Organist und Geiger;
Schüler von Pepusch

Concerto in d-Moll op 3/3

Ausgabe für Sopranblockflöte
und Klavier (Lasocki) [3/4] UE 17122

Courteville Raphael:

* 1687 † 1735
engl. Komponist und Organist

Sonata in C-Dur für Altblockflöte und Basso continuo (Lasocki)

[2/3]UE 17130

Gibbons Orlando:

* 1583 Oxford † 1625 Canterbury
Komponist und Organist von
Westminster Abbey

„Liebes Herz“ und „Der silberne Schwan“ aus den fünfstimmigen

Madrigalen für 5 Blockflöten (S, S(A),
A(T), T, B) [2]UE 12618

Hook James:

* 1746 Norwich † 1827 Boulogne
Vor allem Vokalkomponist und Organist

Trio (S, A, T) [3]UE 12635

Jenkins John:

* 1592 Haidstone † 1678 Kimberley
engl. Lautenist und Violinist

Fantasia VIII für 3 Blockflöten

(2S, A) [3]UE 12553

3 Stücke für 4 Blockflöten

(S, A, T [A], B) [2]UE 12647

King Henry VIII:

* 1491 Greenwich † 1547 Windsor
musizierender König, der instrumentale
Kompositionen verfaßt hat; spielte
Orgel, Laute und Virginal

Sechs Stücke für 3 Blockflöten

(S, A, T) (Dolmetsch) [2] .UE 12623

Lawes William:

* 1602 Salisbury † 1640 Chester
engl. Komponist und Kammermusiker

5 Stücke aus „The Royal Consort“

für 4 Blockflöten (2 S, A, T)
[3]UE 12586

Pavan und 2 Aires à 4 in g-Moll

für 4 Blockflöten (2 S, T[A], B)
[3]UE 12648

Pepusch Johann Christoph:

* 1667 Berlin † 1752 London, engl.
Komponist und Organist dt. Herkunft

Corydon Cantate für Singstimme

(Sopran), Altblockflöte und Klavier
[2]UE 12562

Purcell Daniel:

* 1663 London † 1717 London, engl.
Komponist, Bruder von Henry Purcell

Divisions on an Ground-Bass

für Sopranblockflöte und Klavier
(Dolmetsch) [3/4]UE 12559

Purcell Henry:

* 1659 † 1695 London, u. a. Organist
von Westminster Abbey und "Composer
in the Ordinary" für die königliche
Kapelle

If Musick be the Food of Love.

Lieder und Arien aus „Orpheus
Britannicus“ nach einer Ausgabe von
1698, für Altblockflöte und
Basso continuo (Braun/Petrenz)
[2/3]UE 19940

Sonate in d-Moll für Altblockflöte

und Klavier (Dolmetsch)
[2/3]UE 14049

Suite aus „The Fairy Queen“

für Blockflötenquartett und Cembalo
(Klavier) [4]
PartiturUE 12604
StimmenUE 12604 a/d

Theatermusik aus Shakespeares Zeit I

für 2 Sopran- (Alt), Tenorblockflöte
und Cembalo (Klavier) [2/3] UE 12569

Tomkins Thomas:

* 1572 St. Davids † 1656 Worcester
bedeutender Madrigalkomponist;
Organist der Kathedrale zu Worcester;
Schüler von William Byrd

5 Pavans und 2 Galliards

für 4 Blockflöten (S, A, T, B)
[3]UE 14001

Valentine Robert:

* 1680 Leicester † 1735, Flötist und
Komponist; Aufenthalt in Italien und
Dresden

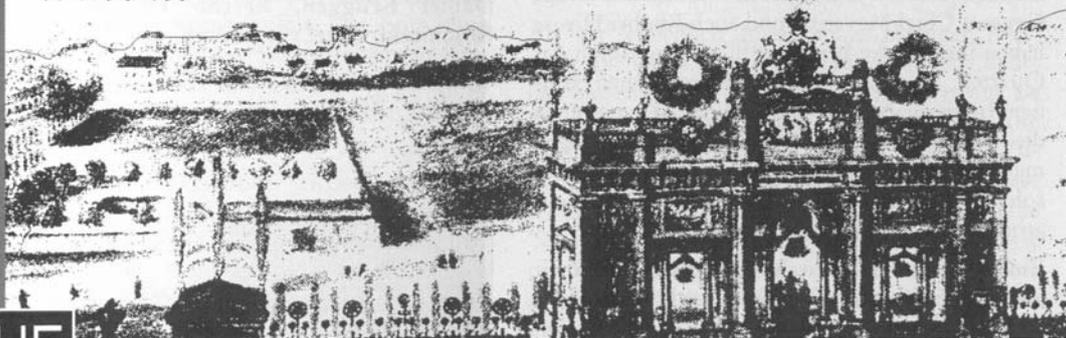
Chaconne für 2 Altblockflöten und Cembalo (Klavier) (Salkeld)

[3]UE 12632

Williams William

† 1701 London, Geiger und Komponist
von Liedern und Kammermusik

Triosonaten von Williams und Händel
für 2 Altblockflöten und Gitarre
[3/4]UE 30436



Universal Edition • Wien

www.universaledition.com • uevertrieb@universaledition.com

Der Dichter spricht (I)

Unter dieses Motto aus Schumanns *Kinderszenen* stellt *Tibia* die Quellentexte des Jahrgangs 2002 – ganz verschiedene Aspekte der Musik werden von „Weltliteratur“ zur Sprache gebracht.

Dass die bekanntesten Werke von Hermann Hesse (1877 – 1962), das *Glasperlenspiel* und der *Steppenwolf*, Musik zum Bestandteil ihrer Thematik machen, ist geläufig. Wie sehr aber das ganze Leben Hesses von Musik durchklungen war, zeigt der von Volker Michels herausgegebene Band *Musik*, der auch Hesses Alltagsnotizen, Briefe und Rezensionen neben seine Gedichte und längeren Prosatexte stellt. Strenge Ordnung und Zauber, Disziplin und magisches Spiel zu sein – dieses Doppelwesen der Musik ist hier vielfältig variiert, und Hesse verknüpfte es immer wieder neu mit seinen Lebensthemen, der Vorstellung einer göttlich beseelten Weltordnung, Moral und Spiritualität.

Er sei *in der Musik, mit einigen kleinen Ausnahmen, sehr reaktionär*, gesteht Hesse. Über seinem musikalischen Horizont leuchten die Fixsterne Bach und Mozart, schon Beethoven sieht er *als Beginn des Niedergangs*, wenn auch als *grandiosen, heldischen, herrlichen Beginn* (Brief aus dem Jahre 1932, S. 157).

Das Gedicht *Flötenspiel*, in seiner letzten Fassung am 3.4.1940 entstanden, formuliert in seiner Schlusszeile nicht weniger als die Essenz von Hesses Musikverständnis, die *Einsicht nämlich, daß das Wesen der Musik Zeit ist, und zwar reine Gegenwart, nichts andres: ich habe zu dieser Einsicht, ob-*

Flötenspiel

Ein Haus bei Nacht durch Strauch und Baum
Ein Fenster leise schimmern ließ,
Und dort im unsichtbaren Raum
Ein Flötenspieler stand und blies.

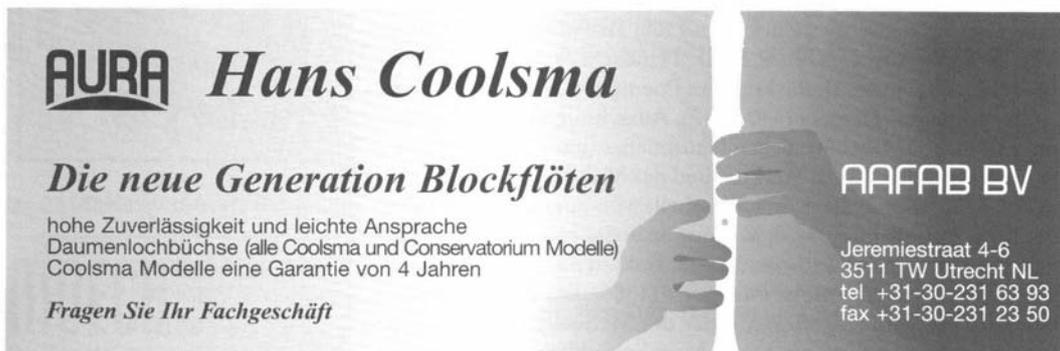
Es war ein Lied so altbekannt,
Es floß so gütig in die Nacht,
Als wäre Heimat jedes Land,
Als wäre jeder Weg vollbracht.

Es war der Welt geheimer Sinn
In seinem Atem offenbart,
Und willig gab das Herz sich hin
Und alle Zeit ward Gegenwart.

Aus: Hermann Hesse: *Musik*. Betrachtungen, Gedichte, Rezensionen und Briefe; hrsg. von Volker Michels, Frankfurt/Main 1986, Suhrkamp, st 1217 (Abdruck mit Genehmigung des Suhrkamp Verlages)

wohl ich seit den Kinderjahren ein Musikfreund war, gegen 60 Jahre gebraucht. (Brief vom 18.4.1940, S. 177) In einem anderen Brief aus denselben Tagen heißt es: *Die Schlußzeile des Gedichts ist übrigens das Endergebnis vieljähriger Spekulationen über das Wesen der Musik. Sie ist, so scheint mir, philosophisch formuliert: ästhetisch wahrnehmbar gemachte Zeit. Und zwar Gegenwart. Und dabei wieder fällt einem die Identität von Augenblick und Ewigkeit ein* (S. 177).

Ulrich Thieme



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

*Restposten TIBIA-Musikkalender
für € 11,00 pro Stück + Porto
Solange der Vorrat reicht*



Tibia-Calendarium 1984

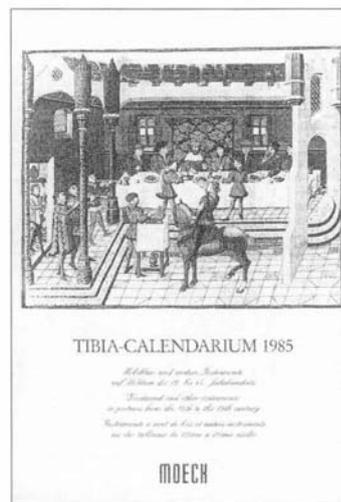
Holzblasinstrumente auf Bildern des 17. und 18. Jahrhunderts

Evert Collier: Vanitas (1691); Antoine Pesne: Musizierendes Paar (um 1718); Thomas Gainsborough: Porträt Johann Christian Fischer (1780); Ausschnitte aus Kupferstichen von Nicolas Henri Tardieu: Krönung Ludwigs XV. am 25. Oktober 1722; anonym: Johann Joachim Quantz; Johann Baptist Closterman: The children of John Taylor of Bifrons Park (1696); Neapolitanischer Meister des 18. Jahrhunderts: Musikalische Gesellschaft (um 1725); Kupferstich aus Johann Christoph Weigels *Musikalisches Theatrum*: Höfischer Klarinettenspieler (um 1720); Julius Quinkhard: Der Musikliebhaber (1755); Peter Jakob Horemans: Der Fagottist Felix Reiner (1774); Silhouette auf Goldgrund: Die Harmoniemusik des Fürsten Kraft Ernst von Oettingen-Wallerstein um 1791; Joseph Christophe: Musikertribüne (Tapisserie im Schloss Versailles, 1716)

Tibia-Calendarium 1985

Holzblas- und andere Instrumente auf Bildern des 12. bis 15. Jahrhunderts

Bildseite aus dem *Hunterian Psalter* (um 1170): König David mit Musikanten; Miniaturen der *Cantigas de Santa Maria* Alfons des Weisen, Königs von Kastilien und León: Spanische Hofmusiker des 13. Jahrhunderts, Bläser und andere Instrumentalisten; Francesco Cossa: April oder der Triumph der Venus (1470); Buchmalerei der Brüder von Limburg in den *Très Riches Heures* des Jean Duc de Berry (15. Jh.): Fürstlicher Maiausflug zu Pferde, Bilder der Manesischen Liederhandschrift, Zürich um 1300; Tafelmusikszene aus *La Geste du noble Roy Alexandre*, franz. Handschrift des 15. Jh.; Vier Miniaturen aus einem Manuskript des Poems von Martin Le Franc: Le Champion des Dames (1440-1442); Ausschnitt aus Federzeichnungen des sog. Mittelalterlichen Hausbuches (um 1480): Die Kinder der Sonne, der Venus, Merkurs und des Mondes; Drei Miniaturen aus dem Brevier der Königin Isabella von Spanien (um 1480): Musikanten mit König David; Miniaturen in der Handschrift Heinrich Czuns' (1448) zu Otto von Passaus Traktaten *Die 24 Alten oder Der goldene Thron der minnenden Seele* (1386): Die 24 Alten musizieren um das Lamm Gottes; Meister des Marienlebens, Krönung Mariae (Tafel eine Altars, um 1465), Ausschnitt: Musizierende Engel



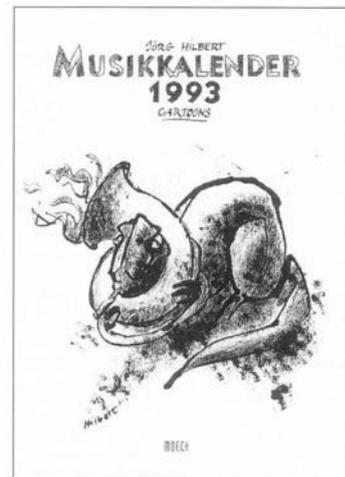


Calendarium 1989

Musikbilder auf Postkarten

Adolf von Menzel (1815-1905): Das Flötenkonzert; Frans Francken II (1581-1642): Gleichnis vom verlorenen Sohn; Unbekannter Meister (16. Jh.): Ländliches Konzert; Hendrik Terbruggen (1588-1629): The Flute Player; Hans Memling (1433-1494): Maria im Rosenhag; Simone Martini (1284-1344): Musikanten mit Doppelflöte und Mandora; Louis Carrogis Carmontelle (1717-1806): Hausmusik bei Marquis Croismare; Ben Shan (1898-1969): Chicago 1955; Englischer Maler (18. Jh.): The Singing Party; Hubert Francois Gravelot (1699-1773): Federzeichnung zu Bocaccios *Decamerone*: Der zehnte Tag; William Blake (1757-1827): Hiob und seine Familie preisen den Herrn; Meister der St.-Lucia-Legende: Maria die Himmelskönigin (um 1485)

Musikkalender 1993
Cartoons von Jörg Hilbert



Musikkalender 1994

Karikaturen von Jörg Hilbert

(J. S. Bach, Bruckner, Grieg, Mahler, Monteverdi, Mussorgsky, Paganini, Reger, Schostakowitsch, Joh. Strauß, Strawinsky, Wagner, von Weber)

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

MOECK MUSIC INSTRUMENTE UND VERLAG
Dr. Hermann Moeck e. K. · HRA 2150 AG Celle
Postfach 3131 · D-29 231 Celle · Lückenweg 4 · D-29 227 Celle
Tel.: 0 51 41/88 53 0 · Fax: 0 51 41/88 53 42
* E-Mail: info@moeck-music.de · Internet: www.moeck-music.de

Musique-Image-Instruments – Revue française d’organologie et d’iconographie musicale, Directeur de la publication: Florence Gétreau, F-Paris, Editions Klincksieck

No. 1 1995, 228 Seiten, ISBN 2-252-03009-7

No. 2 1996, 295 Seiten, ISBN 2-252-03133-6

No. 3 1997, 249 Seiten, ISBN 2-252-03205-4

No. 4 1999, 230 Seiten, ISBN 2-252-03282-0

Diese Veröffentlichungen sind aufwändig gemachte Jahrbücher, die die musikikonographische und instrumentenkundliche Szene sehr bereichern. Für den *Tibia*-Themenbereich sei besonders auf folgende Aufsätze hingewiesen, in Nr. 2, 3 und 4: *Nicole Lallemaut / Brigitte Revaux: Inventaire des Tableaux à sujets musicaux (17./18. Jahrh.) du musée du Louvre*. Eine gründliche Arbeit mit de-

taillierten Angaben, auf welchen Bildern welche Instrumente zu finden sind.

No. 4: Rob van Acht: *Dutch wind instruments from the Baroque periode. Scientific qualities and features*.

Mit diesem Aufsatz vervollständigt der Autor seine bisherigen Veröffentlichungen über niederländische Holzblasinstrumentenbauer und gibt noch eine komplette Liste der erhaltenen Instrumente von Aardenberg, Boekhout, Haka, van Heerde, Rijkel, Steenbergen, Tertton, Richters, Wijne und anderen hinzu. Vgl. auch *Tibia* 3/90, S. 169, Rob van Acht: *Niederländische Blasinstrumente, 1670-1820*.

Wir sind auf die nächsten Ausgaben von *Musique-Images-Instruments* gespannt.

Hermann Moeck

B Ü C H E R

NEUEINGÄNGE

Barockmusikführer: Instrumentalmusik 1550 – 1770, hrsg. von Ingeborg Allihn, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart/Bärenreiter-Verlag, Kassel 2001, ISBN 3-7618-2022-4

Brigitte Bryner-Kronjäger: Querfeldein, Handbuch für den Unterricht mit der Querflöte, Gehörbildung, Rhythmus und Improvisation für Einzel-, Partner- und Gruppenunterricht, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M. 2001, ZM 00027, ISBN 3-921729-74-2

Heinz Ecker: Die Harmoniemusik von Franz Krommer, Versuch einer kritischen Bestandsaufnahme mit thematischem Katalog, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades der Philosophie im Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität zu Frankfurt am Main, 2 Bände auf CD-ROM: Bd. I: Text, Bd. II: Thematischer Katalog und weitere Anhänge; Dipl.-Kfm. Dr. phil. Heinz Ecker, Flörsheim-Wicker 2001, die CD-ROM wird im Internet unter www.krommer.com angeboten

Bruce Haynes: The Eloquent Oboe, A History of the Hautboy from 1640 to 1760, Oxford Early Music Series, Oxford University Press, GB-Oxford, ISBN 0-19-816646-X

Gustav Mahlers Symphonien: Entstehung – Deutung – Wirkung, im Auftrag des Bayerischen Rundfunks hrsg. von Renate Ulm, Kassel 2001, Bärenreiter-Verlag, Kassel/dtv, München, ISBN 3-423-30827-3

Mahjouba Mounaim/Martial Pardo: Musiciens du monde en Normandie, Association Nadir 2000, Editions Cahiers du Temps, F-14390 Cabourg, ISBN 2-911855-23-X

Notation: Hrsg. Andreas Jaschinski, Bärenreiter Verlag, Kassel/Verlag J.B. Metzler, Stuttgart 2001, MGGprisma, ISBN 3-7618-1625-1

Tonkünstler Kalender 2002, Robert Lienau Musikverlag, Frankfurt/M., RL 40720

Jochem Wolff/Armin Diedrichsen: Zwischentöne, Musik-Geschichten aus dem 20. Jahrhundert, Kassel 2001, Bärenreiter-Verlag, Kassel/dtv, München, ISBN 3-423-20469-9

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Fuga a 3 Soggetti, BWV 1080.19, hrsg. von Heida Vissing für Blockflötenquartett, Münster 2001, Edition Tre Fontane, ETF 2004, € 12,78

Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Contrapunctus 1, 5, 6 und 7, hrsg. von Isa Rühling für Blockflötenquartett, Münster 2001, Mieroprint Musikverlag, EM 2081, € 14,83

Vor kurzem besprachen wir an dieser Stelle eine Bearbeitung der Kunst der Fuge *Contrapunctus 1* und *3* von Heida Vissing. Mit ähnlicher Sorgfalt und in bibliophiler Ausstattung liegt nun auch die unvollendete *Tripelfuge* mit Bachs B-A-C-H-Thema vor. Gemessen an den ersten Kontrapunkten dieser gewaltigen Bachkomposition ist allein diese Fuge schon in ihrer Ausdehnung noch anspruchsvoller, vom geistigen und künstlerischen Gehalt ganz zu schweigen. Auf Blockflöten klingt alles eine Oktave höher, sozusagen im 4-Fuß. Dabei konnte, von gelegentlichen Oktavversetzungen abgesehen, der originale Notentext beibehalten werden.

Das gilt auch für die Ausgabe von *Contrapunctus 1, 5, 6 und 7* von Isa Rühling. Sie hat sich vor allem mit *Contrapunctus 6* und *7* die mehr konzertanten Fugen vorgenommen (Nr. 6: „a 4 in Stylo francese“). Das kommt dem spielerischen Charakter der Blockflöten zusätzlich entgegen. Dabei musste an den Schlüssen von *5, 6* und *7* ein bis *7*-stimmiger Satz auf vier Stimmen reduziert werden. Dies Problem ist sehr gut gelöst worden, in *Contrapunctus 6* sogar mit einer kleinen eingefügten Imitation in der Oberstimme. In *Contrapunctus 5* wäre für uns auch ein Schluss denkbar, der die letzten drei oberen Töne der Oberstimme berücksichtigt, dadurch würde kurz vor der Tonika der Leitton in der Dominante nicht fehlen, dafür aber dann die Quinte im Schlussklang. Im Gegensatz zu Heida Vissing riskiert Isa Rühling auch mal eine Änderung eines einzelnen Tones, um nicht oktavversetzen zu müssen, z. B. *Contrapunctus 7*, T. 38 2. Ton im Bass oder *Contrapunctus 1*, Takt 35 im Bass. Hier lässt sie statt des motivischen zweiten Tons E auch ein G spielen, dadurch bleibt die Weitung des Klanges in den ganzen folgenden Takten erhalten, ohne dass eine etwas bizarre Stimmführung durch Oktavierung nur zweier Töne wie bei Heida Vissing zustande kommt. Auch diese Ausgabe ist sehr emp-

fehlenswert. Der Ordnung halber sei auf zwei Druckfehler hingewiesen: In *Contrapunctus 6*, Takt 65 Bass muss der 6. Ton G (statt A) heißen, beim Schluss von Nr. 7 Takt 60 heißt die erste Sechzehntelfigur in der 2. Stimme unserer Urtextausgabe fis-a-g-gis. Nochmals: dies schmälert den Gesamteindruck nicht. Auch diese Noten können Querflötisten mit den entsprechenden Abänderungen sehr gut verwenden.

Frank Michael

Johannes Schöllhorn: Windmaschine (1985), für vier Sopranblockflöten, Celle 2001, Moeck Verlag, EM 1599, 4 Spielpartituren, € 11,00

Windmaschine: „Ich fürchte fast, um die „natürliche Orgel“ (soweit dies Adjektiv für derlei Maschinen zuständig sein sollte) werde es demnächst geschehen sein; wir haben aber schon über Ersatz beraten.“ Dass der Radikalste eine „Mundharmonika“ vorgeschlagen hatte – der Konzilianteste eine „Orgel“ aus Pappe (was es übrigens gibt!) – also würd’ es wohl auf eine Art „Hackbrett“ hinauslauf’n; (Arno Schmidt: *Die Schule der Atheisten*).

Der Komponist, Dirigent, Professor für Komposition an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover und Leiter des Ensembles für Neue Musik an der Musikhochschule Freiburg sowie Preisträger internationaler Kompositionswettbewerbe Johannes Schöllhorn (*1962) legt seiner Komposition *Windmaschine* den obigen Text von Arno Schmidt als Programm zugrunde.

Die Komposition *Windmaschine* von 1985 für vier Sopranblockflöten besteht aus fünf kurzen und ausgesprochen charakteristischen Sätzen (Spieldauer insgesamt ca. 5 Minuten).

I. *Windmaschine*: Die Blockflöte wird in ihre Bestandteile zerlegt und durch das geräuschhafte Ein- und Ausatmen auf Kopf-, Fuß- und Mittelteil sowie dem ganzen Instrument werden unterschiedlichste Windgeräusche dargestellt.

II. *Sirene*: Sirenengeräusche erklingen durch Glissandi auf dem Flötenkopf, die mit Hilfe einer Hand an der Verbindungsseite erzeugt werden.

III. *Sackpfeife*: Hier wird ein unterbrochener aber ruhender „Quartbordun“ mit beinahe aggressiven Windgeräuschen durchbrochen.

Blockflöten
Margret Löbner
Bremen

Handgefertigte Flöten
aus vielen Werkstätten
Sehr gute Schülerinstrumente
Zubehör · Service · Noten
Kostenlosen Katalog anfordern

Margret Löbner
Osterdeich 59a
28203 Bremen / Germany
Tel. 0421 / 70 28 52
Fax 0421 / 70 23 37
E-mail: info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

IV. *Mundharmonika*: Während traditionell, volkstümlich und temperamentvoll musiziert wird, unterstreichen ein, später zwei Spieler, die Melodie durch Atemgeräusche auf dem Flötenkopf.

V. *Trillerpfeife*: Vier Flötenköpfe mit dauerhaftem Forte und Flatterzunge sowie scharf überblasenen Tönen beschließen die Komposition.

Die Notation des Werkes ist „halbgraphisch“, es gibt genaue Takt- und Tempoangaben, und einzelne überschaubar eingesetzte Symbole sind gut verständlich erklärt. Die Ausführung auf vier Sopranblockflöten könnte meines Erachtens durchbrochen werden durch vier Tenorblockflöten. I-*Windmaschine* und III-*Sackpfeife* scheinen mir dafür gut geeignet.

**Professionelles Blockflötentrio
sucht Renaissanceconsort**

zu leihen oder zu kaufen
(möglichst 466 Hz).

Tel. 0421 / 507 445

Pädagogisch einsetzbar ist dieses Werk im Bereich der Mittelstufe. Die Notengrafik von F. Müller-Busch ist sehr klar und der musikalische Inhalt dadurch genau vermittelbar.

Eine gelungene Darstellung der Windmaschine, und trotzdem ist es schön, dass die „natürliche“ Orgel nicht ersetzt werden muss!
Heida Vissing

Spielmanns Notenbuch. Alte Musik in mehrstimmigen Sätzen für Flöten, historische Bordun- und Blasinstrumente, hrsg. von Kamini Barbara Govil-Willers und Friedhelm Capelle, 3. Aufl., Reichelsheim 1999, Verlag der Spielleute, 98 S., 28 cm, ISBN 3-927240-11-7, DM 42,00

Musikwissenschaftlicher Forschung wird allgemein nachgesagt, dass sie für den praktischen Gebrauch nur begrenzt anwendbar ist, da ihre Ergebnisse oft in einer Form veröffentlicht werden, die dem Liebhaber nicht oder nur schwer zugänglich ist. Viel ist in den letzten Jahrzehnten getan worden, um ganz frühe Musik auch einem breiteren Freundes- und Musizierkreis näherzubringen. Der Verlag der Spielleute versucht mit seinen Büchern, Notenausgaben und CDs Licht ins „finstere Mittelalter“ zu bringen. Das vorliegende Spielbuch, in dritter Auflage herausgegeben, bietet einen bunten Querschnitt durch gut 500 Jahre Musikgeschichte. Leicht verständliche, dabei aber keineswegs oberflächliche Anmerkungen führen in die einzelnen Abschnitte Mittelalter, Renaissance, Frühbarock, Barock und Weihnachtslieder ein. Neben den „Highlights“ finden sich auch immer wieder unbekannte Stückchen, die sich ohne allzu großen Aufwand nachvollziehen lassen und bei etwas gutem Willen sogar viel Spaß machen. Freude an alter Musik zu wecken ist der Hauptzweck dieser liebevoll zusammengestellten und hübsch illustrierten Ausgabe. Spielbare und gut lesbare Ausgaben alter Musik kann es nicht genug geben.
Peter Gnoss

Gerhard Braun/Hanns Wurz: Querflötenschule für Fortgeschrittene, Lehrer-/Schülerheft, Stuttgart 2001, Carus-Verlag, Carus 17.101, DM 48,00

Mit dieser Publikation des Carus-Verlages liegt nun endlich eine umfassende und vielseitige Flötenschule vor, die neben Ton- und Klangübungen, Tonleiterskalen, Stilübungen, Ausschnitten aus Sonaten und Literaturstücken für die Flöte auch Orchesterstudien und Improvisationsanleitungen

umfasst, daneben in die Technik der modernen Sondergriffe einführt und zu jedem Stück die entsprechenden Bausteine liefert. Dass das Begreifen von Musiklehre und Harmonieverbindungen wesentlich zum Verständnis beiträgt und damit ein unverzichtbarer Bestandteil für einen guten angehenden Interpreten ist, ist zwar bekannt, jedoch bisher in der Flötenpädagogik wenig berücksichtigt worden. Ein guter Lehrer war daher bislang gezwungen, mit mindestens drei verschiedenen Arten von Lehrbüchern zu operieren – dem trockenen Übungsbuch für die Fingertechnik, einer Auswahl von passenden Studien und dem obligaten Literaturstück aus Sonate, Suite und Konzert. Die Querflötenschule von Gerhard Braun und Hanns Wurz bietet in dieser Hinsicht ein hervorragendes Lösungsmodell und gibt damit das wohlgehütete Geheimnis wirklich professionellen Unterrichtens preis. Das vorliegende Heft 2 für Fortgeschrittene beginnt mit der Einführung der Töne dis/es³ und c¹, dazu lernt der Schüler die Tonarten Es-Dur und c-Moll. Als Bausteine werden Kettenübungen von a bis f sowie Vibratoübungen (auch ohne Flöte) angeboten. Auf diese Weise arbeitet sich der angehende Flötist Kapitel für Kapitel in neue, auch entfernte Tonarten ein, erhält hierzu entsprechende Ausschnitte aus Orchester und Spielliteratur sowie weitere Vorschläge zu ausgewählten Stücken von Bach bis Gasser. Zu den Teilkapiteln *Bausteine* gehören ausführliche Erklärungen, damit der Schüler das Geprobte und Erlernete der Unterrichtsstunde zu Hause nochmals überprüfen und nachvollziehen kann. Diese überaus gut gewählten Erklärungen über Artikulation, Tongebung, Spieltechniken bis hin zu Flatterzunge und Multiphonics sind der wertvollste Teil dieser innovativen Flötenschule. Die Auswahl der beigegebenen Literaturstücke berücksichtigt alle Stilformen der Flö-

tenmusik vom frühen Barock bis zur Moderne – neben Ausschnitten aus Quartetten, Sinfonien und Soli stehen auch berühmte Bearbeitungen wie Schuberts *Ständchen* sowie Melodien anderer Kulturen.

Der im Anhang kurz und bündig gehaltene reine Übungsteil für Chromatik, Tonleitern und Triller entlastet die einzelnen Kapitel, gibt aber die Möglichkeit zu detaillierteren Studien.

Die Querflötenschule von Braun und Wurz ist eine ausgewogene Mischung wichtiger Lerneinheiten und wird voraussichtlich zu einem neuen Maßstab der hohen Kunst des Unterrichts werden.

Adelheid Krause-Pichler

Joseph Bodin de Boismortier: Trio Sonata in g-Moll, op. 37, Nr. 4, für Flöte/Oboe/Violine, Fagott/Violoncello und Basso continuo, hrsg. von Ann Knipschild, Wiesbaden 2000, Breitkopf & Härtel, MR 2253, DM 16,50

Joseph Bodin de Boismortier ist Blockflötisten und Quer-/Traversflötisten bestens bekannt, da zahlreiche seiner kammermusikalischen Stücke gefällig und technisch nicht sonderlich anspruchsvoll sind, wodurch sie vor allem im Anfängerunterricht gut zu gebrauchen sind und also kaum ein Schüler an ihnen vorbei kommt. Erst in jüngerer Vergangenheit ist Boismortier auch als Komponist bedeutenderer, größer besetzter Werke wiederentdeckt worden, die vereinzelt auch bereits auf CD zu haben sind. Neugierige seien etwa auf die Neueinspielung von Boismortiers *Don Quichotte chez la Duchesse* mit dem Ensemble „Le Concert Spirituel“ (Naxos, 1996) hingewiesen. Ganz im Trend dieser Boismortier-Renaissance liegt nun auch die Neuauflage der *Triosonate in g moll*, opus 37, Nr 4. durch Ann Knipschild bei Breitkopf & Härtel. Die Her-



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

ausgeberin weist in einem knappen Vorwort darauf hin, dass die vorliegende Sonate einer 1732 veröffentlichten Sammlung entnommen ist von *V Sonates en trio pour un dessus & deux basses*. Die zugrunde liegende Quelle befindet sich in der Pariser Bibliothèque Nationale, die Neuausgabe übernimmt alle originalen Schlüssel, Vorzeichen, Tempoangaben sowie dynamische und artikulatorische Hinweise. Spärliche Ergänzungen sind kenntlich gemacht, die Bezifferung des Basses entstammt dem Original, die Aussetzung des Continuopartes ist denkbar einfach, das Druckbild übersichtlich, wodurch Ann Knipschields Ausgabe professionellen Ansprüchen genügt und sich die Arbeit mit dem Material erfreulich mühelos gestaltet. Boismortiers *Triosonate in g* ist sicher kein Juwel hochbarocker Kammermusik, nicht einmal unter des Komponisten eigenen Werken besonders herausragend zu nennen und an vergleichbaren Stücken von Telemann, Händel oder Vivaldi nicht zu messen. Dennoch liegt vor allem in der Besetzung des Stückes ein besonderer Reiz: Triosonaten mit obligater Basspartie finden sich eben nicht wie Sand am Meer. Fraglich erscheint der Vorschlag der Herausgeberin, die Oberstimme alternativ Flöte, Oboe oder Violine, die Bass-Stimme Cello oder Fagott zuzuweisen; denn obwohl Boismortier selbst die Besetzung offen lässt, dürfte er an Oboe und Fagott als Soloinstrumente gedacht haben. Darauf deuten die Wahl der Tonart g-moll, die motivische Gleichbehandlung beider Solostimmen sowie ausgesprochen bläserische Passagen in Diskant und Bass. Die Sonate ist dreisätzig und folgt in ihrer Satzfolge – Allegro, Adagio, Allegro (Gigue) – dem Corellischen Typus der *sonata da camera*, der langsame Satz endet erwartungsgemäß auf der Dominante, der Schluss-Satz führt das Stück zur Ausgangston-

art zurück. So konventionell die Gesamtanlage, so simpel erscheint die Faktur der Einzelsätze: Eine der beiden Solostimmen trägt ein Thema vor, die zweite folgt ihr auf dem Fuße, beantwortet *all'imitatione*, derweil sich die erste in kontrapunktischen Begleitfiguren – vornehmlich Vorhaltsdissonanzen – ergeht. Spätestens gegen Ende eines jeden Satzes bricht Boismortier mit der fugato-Faktur und führt beide Stimmen parallel – in Terzen- und Sextenseligkeit – gerade so, als wären sich die Dialogpartner schneller als erwartet einig geworden. Man erwarte von dieser „Neuentdeckung“ also nichts Neuartiges, weder in puncto musikalischer Aussage noch technischer Herausforderung irgend etwas Spektakuläres. Darum wird es Boismortier auch gar nicht gegangen sein. Seinem bescheidenen Anliegen, den Liebhabern der Musik ein galantes *divertissement* zu bereiten, wird auch die vorliegende Sonate heute wie in alter Zeit allemal gerecht.

Karsten Erik Ose

Johann Joachim Quantz: Sonate in D QV 1:44, per Flauto traverso e Basso continuo, hrsg. von Horst Augsbach, Partitur und Stimmen, CV 17.004, € 17,50

Johann Joachim Quantz: Sonate in G QV 1:110, per Flauto traverso e Basso continuo, hrsg. von Horst Augsbach, Partitur und Stimmen, CV 17.005, € 16,00

Carus-Verlag, Stuttgart 2000

Seit seinem Erscheinen 1752 war Quantzens *Versuch* ein großer Erfolg, und als musikwissenschaftliche und aufführungspraktische Fundgrube wird diese Quelle auch nicht so bald versiegen. Von seinen hauptsächlich der Flöte gewidmeten Kompositionen ist dagegen bislang nur ein kleiner Teil erschlossen. Im Carus-Verlag sind die Voraussetzungen, dass sich dieser Zustand zum Besseren wendet, zur Zeit sehr gut. 1997 erschien, wie zum 300-jährigen Geburtstag des Komponisten, das Quantz-Werkverzeichnis (QV) von Horst Augsbach, und jetzt werden unter seiner Mitarbeit die ersten Ausgaben herausgegeben. Bisher sind es drei Solo-Sonaten, eine Trio-Sonate und ein Konzert. War es im 18. Jahrhundert lukrativ, auch Werke, die nicht von Quantz waren unter seinem Namen zu drucken, so ist heute den grünen Carus-Heften eine lange Fortsetzung zu wünschen, auch wenn es wahrscheinlich nicht einmal mehr besonders gewinnbringend ist, echte Quantz-Werke zu

Hamburger Konservatorium

Rhetorik

Musikalische Figuren

Seminar für Musiker und interessierte Laien

Sonnabend, 16.2.02, 9:30 - 13 Uhr

Wiederholung: 23.3.02, 9:30 - 13 Uhr

Leitung: Renate Dörfel-Kelletat

Auskunft/Anmeldung/Faltblatt

Hamburger Konservatorium

Tel. 040-870 877-0

Fax 040-870 877-30

e-Mail: musik@hamburger-konservatorium.de

drucken. Die Ausgaben sind vorbildlich in Satz und Papier gestaltet, mit Vorwort, Faksimile der ersten Seite und Kritischem Bericht. Die Sonaten in G- und D-Dur, in Autographen erhalten, gehören zu den relativ frühen Werken von Quantz. Vom Typus sind sie dreisätzig (langsam-schnell-schneller) und beide sind von virtuosem Anspruch an das spielerische Können und zudem ausgesprochen schön und frisch. Die B.c.-Aussetzung von Siegfried Petrenz lässt sich flüssig spielen und schöpferisch erweitern.

Zeljko Pešek

Johann Joachim Quantz: Triosonate in e-Moll per Flauto, Violino e Basso continuo, hrsg. von Horst Augsbach, Generalbassaussetzung von Siegfried Petrenz, Stuttgart 2001, Carus-Verlag, Carus 17.002, DM 32,27

An dieser Stelle etwas über Leben und Werk von Johann Joachim Quantz zu sagen, scheint fast weniger angezeigt, als die sprichwörtlichen „Eulen nach Athen“ zu tragen. Erwähnenswert scheint, dass die von Horst Augsbach bei Carus herausgebrachte *Triosonate* bereits 1988 in einer Fassung für Altblockflöte, Querflöte und Basso continuo von Hugo Ruf bei Bärenreiter (HM 248) veröffentlicht wurde – dort in einer Transponierung nach g-moll. Rufs Fassung kann letztlich nicht überzeugen und scheint von der Absicht getragen, neben der originalen *Triosonate in C* von Quantz für diese Besetzung ein weiteres Stück „aus dem Boden zu stampfen“. Augsbach legt die Sonate nun in ihrer originalen Gestalt vor, und erst die Tonart e-Moll und die Besetzung von „Flauto Traversiero & Violino“ – wie es in der Dresdner Quelle heißt – verhelfen der musikalisch ausgesprochen reichen Substanz dieser Sonate zu vollkommener Wirkung. Zudem ist Augsbachs Ausgabe gründlicher. Das ergiebige Vorwort gibt nicht nur Einblicke in Vita und Schaffen von Quantz, es nennt weiterführende Literatur – teilweise auch zeitgenössische des 18. Jahrhunderts. Ein umfänglicher „Kritischer Bericht“ im Anhang informiert dezidiert über die Quellenlage (einschließlich Papierformate, Wasserzeichen, Kopisten, verschollene Alternativfassung für Flöte und Cembalo obligato), die Realisation des Basso continuo durch Siegfried Petrenz, Abweichungen der Neuausgabe von den Vorlagen sowie über aufführungspraktische Aspekte. Hier verweist Augsbach auf ein Manuskript des Quantz-Schülers Augustin Neuff, welches zahlrei-

che Unterrichtsnotizen, wie denn bestimmte Stellen zu spielen seien, zusammenfasst, und u.a. tatsächlich Hinweise zur Gestaltung einzelner Passagen der vorliegenden Triosonate enthält. Dass jenes Manuskript – eine wertvolle Ergänzung der Quantzschen Angaben in dessen *Versuch ...* – noch immer viel zu unbekannt ist, konnte der Rezensent mit Verblüffung im Rahmen diverser Workshops zur Aufführungspraxis der Berliner Schule feststellen. Daher hier noch einmal der Hinweis auf die Quelle, die das Manuskript fälschlicherweise Quantz selbst zuschreibt: *Solfeggi Pour la Flute Traversiere avec l'enseignement. Par Monsr Quantz. Angeboten 1782 bei dem Verleger Westphal in Hamburg. Heute aufbewahrt in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen, Signatur: 6210. 2528 (Gieddes sammling I, 16). Auch der Hinweis auf eine Neuausgabe, den Augsbach seltsamerweise nicht liefert, sei nicht verschwiegen: Amadeus Verlag, W. Michel und H. Teske, 1978, Nr. 686. Quantz' Trio in e-Moll hat drei Sätze (schnell, langsam, schnell), verlässt somit bewusst den konservativen Boden der *sonata da chiesa*-Form, dürfte vor 1733 geschrieben sein, bestimmt offenbar für ein Zusammenspiel von Quantz mit J. G. Pisendel, dem Konzertmeister der legendären Dresdner Hofkapelle. In diesem Zusammenhang erscheint wenig erstaunlich, dass die beiden schnellen Sätze ausgesprochen virtuos sind. Der erste (Allegro ma non tanto) entpuppt sich als wahres Feuerwerk, in welchem Flöte und Violine die Knallkörper von 32teln und 16tel-Triolen nur so um die Ohren zischen, der letzte (Vivace) bietet beiden Solisten Gelegenheit, ihre bogen- und zungentechnischen Fertigkeiten in langen Passagen fortlaufender 16tel unter Beweis zu stellen. In beiden Stücken gibt sich die Basslinie betont schlicht – ein Kennzeichen vieler Kompositionen von Quantz. Wie der Titel*



**endlich:
der Katalog!**

Anfordern. Zuschicken lassen.

early music im Ibach-Haus
Das Fachgeschäft für Blockflöte und Alte Musik
Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm
Tel. 02336-990290 · Fax 02336-914213
Mail: early-music@t-online.de

„Affettuoso“ bereits vermuten lässt, appelliert der langsame Satz an die Ausdrucksqualitäten von Flöte und Violine, die mal gemeinsam, dann *all'imitatione* in betont lyrischen Cantilenen schwelgen. Quantz' Trio in e-Moll: Für glänzende Spieler eine glänzende Gelegenheit, zu glänzen und ein weiteres Stück zur Ehrenrettung des Monsieur Quantz, der eben doch ein glänzender Komponist und ein ebenbürtiger Kollege an der Seite Telemanns, Händels oder Vivaldis sein konnte – wenn er wollte ...

Karsten Erik Ose

Guntram Wolf
moderne und historische Holzblasinstrumente

Dulziane
von Diskant
bis Kontrabass

Bau - Restaurierung - Reparatur
Im Ziegelwinkel 13
96317 Kronach
Tel.: 09261/4207
Fax: 09261/52782
e-mail: info@guntramwolf.de
Internet: www.guntramwolf.de

Werner Heider: Seligkeiten für Flöte und Gitarre, Bad Schwalbach 2000, Edition Gravis, EG 711, Spielpartitur DM 24,00

Im Untertitel heißt das Werk Heiders noch *Fünf Inventionen*. Beide Titel könnten kaum besser gewählt sein: *Seligkeiten*: das Stück schwelgt immer wieder in „schönen“ Klängen, ohne dass diese abgegriffen wirken. Schon allein der Anfang der 1. Invention! Der Titel *Inventionen* suggeriert ja eigentlich kontrapunktische Strenge, beim näheren Hineinhorchen und -lesen zeigt sich da aber so viel Fantasie und Unangestrengtheit, frei nach Beetho-

ven *Cinq petites inventions, tantôt libres, tantôt recherchées*. Der Umgang mit dem Material ist also absolut souverän, der großformale Aufbau völlig überzeugend: Invention II ist der Flöte allein – mit einer sehr schönen Melodie – Invention IV der Gitarre – mit einem leicht melancholischen Calmo – vorbehalten. Alle Inventionen sind durch charakteristische Motive, die jedoch immer als Varianten erklingen, verbunden, die zentrale Invention III ist ein freier Variationsatz, sehr frei, aber nie beliebig. Ein Meisterwerk! Zu spielen ist es sicher nicht ganz einfach, aber wir denken, in jedem Falle lohnend für Spieler und Publikum. Der Druck ist sehr sauber (man braucht 2 Spielpartituren!), lediglich in Invention V ist eine ungeschickte Blätterstelle. Zwar gibt's da einen Leporello und trotzdem haut's einfach nicht hin. Dies aber eine Marginalie.

Frank Michael

Pierre Thilloz: La Fileuse de Rêves, für Flöte solo, Paris 2000, Edition Musicales Alphonse Leduc

Es gibt ja Künstler, die mit Zugaben so ihre Mühe haben. *Soll ich denn noch extra ein weiteres Werk einüben? Oder lieber das Finale furioso des Rauschmeißers noch einmal zum Besten geben?* Als Zuhörer verzichte ich dann lieber auf eine im ungünstigsten Fall eher von unkonzentrierter Euphorie geprägten Reprise oder eine weitere nicht enden wollende Sonate, die zu Recht nicht die aus dem Hauptprogramm verdrängen konnte. Die Problemlösung könnte *La Fileuse de Rêves* heißen. Eine nur etwa 90 Sekunden dauernde Solominiatur, die mit gar nicht so großem Aufwand einstudiert werden kann. Der erst 31-jährige Komponist wählt als rhythmische Notation eine grafische Lösung mit den Noten folgenden Balken, deren Länge Aufschluss über die Tondauer gibt. Das Prinzip ist in der voranstehenden „Gebrauchsanweisung“ ausführlich erläutert. Vorsicht ist geboten, denn leicht lässt man sich dazu verführen, die recht präzise gezeichneten Balken in Gedanken in unsere konventionelle Schreibweise zu transkribieren. Damit beraubt man sich angenehmer Freiheiten. *La Fileuse de Rêves* ist ein sehr ruhiges Stück. Es besitzt weniger meditativen Charakter als entspannt daherfließende Eigenschaften. Auch in seiner dynamischen Entfaltung ist es wenig aufregend, aber keineswegs langweilig. Seinen großen Reiz zieht es aus seiner einfachen Gestalt. Damit verdient es nicht nur als Zugabe Beachtung.

Christian Wenzel

Mathieu André Reichert: Werke für Flöte und Klavier, Band 1, op. 1, 3, 4, 7, 8, hrsg. von Nikolaus Delius, Mainz 2000, Schott Musik International, ED 8921, DM 38,00

Es erstaunt immer wieder zu entdecken, was in Verlagsarchiven noch immer schlummert! In Verlagshäusern der französischen Metropole sind noch wahre Schätze zu heben; das einst mächtige Unternehmen Ricordi hütet gewiss heute noch Partituren von Größen der italienischen Operngeschichte. André in Offenbach (z. B. mit den Oboenkonzerten von Lebrun) und B. Schotts Söhne in Mainz mögen stellvertretend für die einst reiche Musikverlagslandschaft in Deutschland – Leipzig, Berlin, Hamburg, Bonn, Frankfurt, Augsburg, München – stehen.

Aus den Archivkellern des letztgenannten Verlages, der heute unter dem Namen Schott Musik International firmiert, hat nun Nikolaus Delius einige Werke des belgischen Flötisten Mathieu André Reichert hervorgeholt, der in Fachkreisen aufgrund seiner auch heute noch vielgespielten Etüden nie ganz vergessen war, doch als Komponist eigentlich aus dem allgemeinen Bewusstsein verschwunden ist. Reichert hat, wie das im 19. Jahrhundert weitgehend üblich war, ausschließlich für sein Instrument komponiert, um seine virtuellen Fähigkeiten ins beste Licht zu stellen, womit er dann wahre Triumphe feiern konnte in Konzerten in seinem Heimatland, in Frankreich, England und Brasilien!

Für die Erforschung von Reicherts Lebensweg stehen zwei Quellen zur Verfügung: zum einen die *Biographie Universelle des Musiciens* von François-Joseph Fétis, der als Direktor des Conservatoire in Brüssel auch sein Lehrer und Förderer in jungen Jahren gewesen war; sowie die verdienstvollen Forschungen der französischen Flötistin Odette Ernest Dias, die seit Jahrzehnten in Brasilien lebt und dort den Spuren Reicherts nachgegangen ist: die Ergebnisse ihrer Recherchen hat sie in einer Monographie niedergelegt und auch eine Anzahl seiner Kompositionen in einem kleinen Verlag in Brasilien publiziert. Delius hat für sein umfangreiches Vorwort aus diesen Quellen schöpfen können.

Der bei Schott herausgekommene Band I von Reicherts *Werken für Flöte und Klavier* enthält von insgesamt 18 Opera die Nummern 1, 3, 4, 7 und 8; sie tragen zeittypische Titel wie:

Fantaisie Mélancolique C-Dur (bestehend aus Introduction und einem Thema mit drei brillanten Variationen!)

Tarantelle a-Moll, Etude de Salon

La Coquette D-Dur, Polka de Salon „à faceitra“ (was soviel heißt wie: geschniegelt, gefallsüchtig, geckenhaft!)

L'illusion e-Moll, Introduction et Variations sur une Havanaise

La Sensitive A-Dur, Petite Polka de Concert

Wie von Reichert nicht anders zu erwarten, erfordern sowohl die Polkas wie die Variationen ein gerüttelt Maß an Virtuosität und können so ihre Wirkung nicht verfehlen.

Zu wünschen wäre, dass in dem folgenden Band, neben mehr oder weniger „gängigen“ Titeln wie Rondo, Mélodie, „Romance sans Paroles“, „Plaisanterie musicale sur Trois Airs Allemands“ sowie weiterer Variationszyklen und Fantasien (u. a. über *Carnaval de Venise*, Flotows *Martha* oder Bellinis *Norma*) auch die beiden Stücke ihren Platz fänden, die am sinnfälligsten Reicherts Affinität zu seiner Wahlheimat Brasilien widerspiegeln: *Souvenir de Para* und *Souvenir de Bahia*. **Georg Meerwein**

Dietrich Manicke: Sonata da chiesa, für Flöte (2. Satz Altflöte oder Flöte) und Orgel, Detmold 1997, Syrinx Verlag, DM 29,00

Die *Sonata da chiesa* für Flöte und Orgel von Dietrich Manicke ist dreisätzig im Unterschied zur barocken Kirchensonate. Ungeachtet der überzeugenden Gesamtanlage (der musikalischen wie der theologischen) wird man die Sätze auch einzeln aufführen können. Der erste einprägsam geformte Satz wäre dann eine Intonatio. Dem ersten zweiten Satz liegt die Luther-Melodie (und sicher auch der Luther-Text) zugrunde, er eignet sich neben dem 11. Sonntag nach Trinitatis auch für den Bußtag. Für Altflöte bestimmt, ist alternativ auch normale Flöte möglich; beide Fassungen sind vorhanden, für die Flöte waren nur wenige Hoch-Oktavierungen nötig. Der dritte lebensbejahende Satz, überschrieben mit *In dir ist Freude ...* nimmt nicht direkt die Melodie von Gastoldi (1591) auf, sondern zunächst nur einige Elemente. Es ist, als würde der Komponist die Worte des Chorals ... *es ist doch unser Tun umsonst, auch im besten Leben* mit den tuffenden Anfangs-Vierteln kommentieren. Manickes Orgelregistrierung lässt dem Klangsinne der Interpreten und den Gegebenheiten des jeweiligen Instruments genügend Spielraum.

Željko Pešek



Pascal Gaigne: Ké, 5 pièces pour clarinette solo, Collection Jean-François Verdier, F-Paris 2000, Gérard Billaudot Editeur

Wie immer bei Billaudot: keine Angabe, nicht mal das Geburtsjahr des Komponisten, auch keine Information über den Titel, der somit schlicht rätselhaft bleibt. Das Werk in 5 Teilen wurde für Jean-François Verdier komponiert, der es auch auf CD eingespielt hat. Das Werk fängt sehr fantasievoll im Avantgardestil der 60/70er-Jahre an mit Flatterzunge, Akkordtrillern, dynamisch differenzierten Multiphonics, deren Griffe immerhin angegeben sind. Im 2. Stück wird in lyrischer Weise mit Mikrintervallen in einem hohen Orgelpunkt und dazwischen geschalteten bizarren tieferen Vorschlagsfiguren gespielt. Der 3. Satz ist eine rasante Rotationsetüde über fast 4 Minuten, irreguläre Figuren mit irregulären Haltepunkten – vermutlich in irgendeiner seriellen Weise streng geordnet –, einerseits mit vielen Mikrotönen, andererseits mit großen in den Registern umherspringenden und somit sicher unangenehmen legato-Sprüngen meist im *dolcissimo-ppp*. Besonders dieser Satz ist sehr übeaufwendig, erinnert ein wenig an den misterioso-Satz mit seinen rasenden Rotationsbewegungen in Alban Bergs *Lyrischer Suite*. Satz 4: ein langsamer Satz, auch mit Vierteltönen, die hier gut wahrnehmbar sind und auch einen musikalischen Ausdruck erbringen. Im letzten Satz heftige Staccati mit Vorschlägen und Reminiszenzen an die vorhergehenden Teile. In diesem Werk hat sicher alles seine Ordnung, man ahnt diese als Hörer sicher auch, der 3. Satz in seiner Artistik könnte aber auch ermüdend sein – oder man staunt nur über die ungeheure Ausdauer und Virtuosität des Klarinettenisten. Ist ja auch was!

Frank Michael

Neu für Blockflöten und Consort!

Melchior Franck / Luting He / Josef Seger

Edition Tre Fontane

PF 1547 • 48147 Münster

www.edition-tre-fontane.de

Martin Christoph Redel: La solitude du Pierrot op. 48, für Klarinette/Bassklarinetten solo, Bad Schwalbach 1999, Edition Gravis, EG 648, DM 12,00

Eine große Septime mit eingeschriebener Quarte bzw. Tritonus und ein Mollskalenausschnitt, das ist das gesungliche Kernmotiv, aus dem Martin Christoph Redel ein spannendes 10-minütiges Klarinetten-solo zaubert. 10 Minuten Bläsersolo ist nicht nur für den Klarinettenisten eine Herausforderung, sondern auch für den Komponisten. *La solitude du Pierrot*: eine musikalische Meditation, melancholisch angehaucht, wechselt mit übermütigen tänzerischen Kapriolen. Einer Art Introduction (*Lento cantabile*) folgt ein *Allegro danzante*, dann ein *Lento* mit langgezogenen Cantilenen. Im anschließenden *Allegro danzante* durchdringen sich beide Charaktere zunehmend und nach einem rasenden 16tel-Abwärtslauf entsteht mit gleichmäßigen *pp*-Achteln ein fast traumhaftes Gebilde: das Septimenmotiv wird über 2 Oktaven gespannt und im weiteren Auf und Ab so verengt, dass am Ende die mollartige Lamentomelodie erreicht wird, die in eine Art Epilog mündet, der den Kreis des ganzen Werkes schließt. Am Ende noch eine letzte intensive Klage, die zunächst vom hohen *es* die meditative Melodie im *ff* bringt und nach einem kurzen Absturz über das Septimenmotiv sich im *fff* auf dem tiefen *e* festbeißt, immer mehr verlöschend. Eine *pp* 16-Triole als letzte kleine Handbewegung, wie eine Bestätigung: so, das wär's denn. Das Drama des Pierrot. Das Werk ist in seiner melodischen und formalen Kraft sehr stark. Aber wie das bei manchen großen Werken so ist, es verlangt auch viel vom Interpreten an technischem, tonlichem Können und Kondition. Die Mühen sind es jedoch allemal wert, und das Publikum wird es danken.

Frank Michael

BLOCKFLÖTENBAU

JOACHIM ROHMER

Joachim Rohmer
Breite Straße 39 D-29221 Celle
Tel: 05141 / 217298 Fax: 05141 / 25456



Giacomo Meyerbeer: Quintett für Klarinette, 2 Violinen, Viola und Violoncello, Bärenreiter Urtext, hrsg. von Dieter Klöcker, Kassel 2001, Bärenreiter Verlag, BA 8731, € 19,50

Ein erstaunliches Werk praller Musik legt hier Dieter Klöcker in einer schönen Ausgabe im Urtext vor. Man könnte sagen: endlich! Denn angekündigt hatte der Herausgeber dieses schon in einem lesenswerten Artikel in *Tibia* 3/92, S. 187ff. Vermisst haben wir nur im instruktiven Vorwort zu dieser Ausgabe, dass er den Wegfall des mittleren Variationensatzes, den er ursprünglich „als mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit zum Quintett gehörig“ betrachtete, den er auch in seiner glänzenden CD-Veröffentlichung spielt, keines Kommentars würdigt. Auch wird dieses zweisätzige Werk im Titel *Quintett* genannt, obwohl der ursprüngliche Titel *Sonate pour la Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, Alto & Violoncelle* heißt. Wobei „accompagnement“ eine schlichte Untertreibung ist. Auch wenn dieses Werk letztlich ein verkapptes Klarinettenkonzert ist, haben die Streicher doch wesentlichen Anteil an Entwicklung und Gesamtbild. Kompositorisch einfach wunderbar, wie das 2. Thema in der Dominante B-Dur im ersten Satz unter einem Triller der Klarinette im Beginn vom Cello vorweggenommen wird oder die diversen Engführungen ab Takt 57. Allein schon deshalb sollte man die Exposition unbedingt wiederholen. Große Klasse auch, wie Meyerbeer die Reprise über die Anfangsrollfigur, die er zunächst in's Tutti treibt, dann aber einen Takt vor der eigentlichen Reprise wieder der Klarinette allein überlässt, einleitet. Völlig überraschend der Trugschluss nach H-Dur, T. 164 oder das opernhafte tremolo auf dem kleinen b nur (!) in der 2. Violine als Grundierung zum solo vorgetragenen Hauptthema in der 1. Violine ab T. 150. Auch im 2. Satz, dem Rondo, kann Meyerbeer diese Opernaffinität nicht verleugnen. Ein emsiges Thema in Es-Dur rutscht nach einer kurzen Modulation nach D-Dur, der C-Teil des Rondos ist ein verkapptes Arioso, auch hier eine tremolo-Untermalung, bevor das Rondothema über eine accelerando-Modulation von cis-Moll wieder in Es-Dur einsetzt. Der Schluss dann mit virtuoson Girlanden in der Klarinette. Es gibt viele Werke aus dieser Zeit für Klarinette mit „Leerlaufvirtuosität“, diese gehört nicht dazu. Ein großes Werk der Kammermusik eines großen Opernkomponisten.

Frank Michael

Gerhard Braun: Triton, für Altsaxofon solo, Bad Schwalbach 2000, Edition Gravis, EG 745, DM 12,91 (€ 6,60)

Mit *Triton*, der Huldigung an die griechische Mythologie, die den als frühen „Trompeter“ auftretenden Meeresherrn als Kämpfer gegen die Naturgewalten darstellt, setzt Gerhard Braun seine assoziativ geprägten Solostücke fort. Das drei Druckseiten lange oder vielleicht treffender kurze Charakterstück bedient sich verschiedener moderner Spieltechniken: Slap-tongue, Klappenschlag, Mehrklänge (Griffbezeichnungen sind angegeben). Sich ausschließlich im üblichen Tonumfang des Saxophons bewegend, zeichnet die Musik eine Synthese von bildhafter Darstellung (Naturgewalten) und theatralischer Handlung. Daraus erwächst die Wirkung, die dieser Musik innewohnt. Der Interpret wird – und das ist vielleicht das Spezifische – ein wenig zum Schauspieler in der Rolle des erfolgreich agierenden Göttersohnes. Ein anderes Faktum, leider nicht immer selbstverständlich: was in den Noten geschrieben steht, funktioniert auch!

Jürgen Demmler

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**

NEUEINGÄNGE

- ☞ **Bärenreiter-Verlag, Kassel**
Telemann, G. Ph.: Nouveaux Quatuors en Six Suites „Pariser Quartette“, Urtext der Telemann-Ausgabe, I: Quartette 1-3 TWV 43: D3, a2, G4, P mit St, BA 5881, II: Quartette 4-6, TWV 43: h2, A3, e4, P mit St, BA 5882, für Fl., Vl., Vla.d.G. od. Vc. u. B.c.
- ☞ **Gérard Billaudot Editeur, F-Paris**
Burgan, P.: Thème et variations (Verdier), für Klar. u. Klav.
Gartenlaub, O.: Concerto (Pierlot), für Fl. u. Klav.
Girard, A.: Douce liberté, désirée, déesse, où t'es-tu retirée? (Walter), für Ob.
Lévy, F.: Où niche l'hibou? (Chatoux), für Fl. solo
- ☞ **Musikverlag Bornmann, Schönaich**
Biber, H. I. von: Sonata pro Tabula à 10, für 5 Blfl. (SSATB), 5 Streicher (Vl. 1, Vl. 2, Va. 1, Va 2, Vc.), con Organo (B.c.), MVB 66
Hook, J.: „Hark 'Tis the Lark“ (Tarasov/Bornmann), Arie für Sopran od. Tenor, Sopranblfl. u. Cemb. (B.c.) od. Piano Forte, MVB 62
Hook, J.: 3 Sonatas op. 99, Vol. 1: Sonata I, für Piano Forte u. Altblfl. (Querfl., Vl.), Piano Forte u. Sopranblfl. (Querfl., Vl.), MVB 58
Hook, J.: 3 Sonatas op. 99, Vol. 2: Sonata II, für Piano Forte u. Altblfl. (Querfl., Vl.), Piano Forte u. Sopranblfl. (Querfl., Vl.), MVB 59
Hook, J.: 3 Sonatas op. 99, Vol. 3: Sonata III, für Piano Forte u. Altblfl. (Querfl., Vl.), Piano Forte u. Sopranblfl. (Querfl., Vl.), MVB 60
Hook, J.: The Jolly Young Waterman, Rural Felicity, mit Variationen für Altblfl. (Querfl., Vl.) u. Cemb. (B.c.) od. Piano Forte, MVB 61
Hook, J.: 6 Trios op. 83, Vol. 1: Trio I-III, für 1 Sopran- u. 2 Altblfl., MVB 56
Hook, J.: 6 Trios op. 83, Vol. 2: Trio IV-VI, für 1 Sopran- u. 2 Altblfl., MVB 57
- ☞ **Bosworth GmbH, Köln**
Hofmann, K.: Nikolausiges, Stilvariationen-Reise durch die Musikepochen über ein bekanntes Nikolauslied, für 1-2 Fl. u. Klav. (Es-Sax. u. B-Klar. ad lib.), BoE 7053
- ☞ **Deutscher Verlag für Musik, Leipzig (Ausl. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden)**
Thiele, S.: Tutti ricercano un re, für Fl., Vl. u. Vc., DVfM 8382
- ☞ **Edition Tre Fontane, Münster**
Cernohorský, B. M.: Fuge c-Moll (Vissing), für Blfl.-Quartett, Musica Bohemica Vol. 2, ETF 001
Seger, J.: Fugen (Vissing), für Blfl.-Quartett, Musica Bohemica Vol. 1, ETF 2006
- ☞ **Gerhard Goldbach Musikverlag, Pforzheim**
Michling, Kl.: Konzert für Altblockflöte und Streichorchester (op. 58)
- ☞ **Wolfgang G. Haas-Musikverlag, Köln**
Möckl, F.: Drei Tricinen über alte Weihnachtslieder, für Vl./Fl./Ob./Engl.-Horn/Vla., ISMN M-2054-0049-1
Möckl, F.: 7 Volkstänze aus Böhmen, für 2 Blasinstr. mit Git. ad lib., 3 SP in C, ISMN M-2054-0044-1
Montalto, D.: 8 Advent- und Weihnachts-Trios, 3 SP in C (Fl./Ob./Vl.), ISMN M-2054-0081-1
- ☞ **G. Henle Verlag, München**
Mozart, W. A.: Adagio und Rondo KV 617 (Wiese), Urtext, für Glasharmonika (Klav.), Fl., Ob., Vla., Vc., HN 677
- ☞ **Robert Lienau Musikverlag (Ausl.: Zimmermann Musikverlag, Frankfurt/M.)**
Bigaglia, D.: Sonate C-Dur (Delius), für Sopranblfl. u. B.c., RL 40710
Bâton, Ch.: Cinquième Sonate, Sixième Sonate (Schmidt-Laukamp), für 2 Altblfl., RL 40720
- ☞ **Moeck Music Instrumente und Verlag, Celle**
Audersch, St. P.: Vierflötenmusik in drei Sätzen, für Blfl.-Quartett, ZfS 749/750
Dinescu, V.: Zerrspiegel I (Nienstedt), Duo für Blfl. u. Fl., Ed. Moeck Nr. 1592
Laburda, J.: In der Natur, für Blfl.-Quartett, ZfS 747/748
Picchi, G.: Drei Canzonen (Arndt/Schweitzer), für 2 c-Blfl. (Vl.) u. B.c., Ed. Moeck Nr. 1141
Telemann, G. Ph.: Vier Duette (Zahn), für Sopran- u. Altblfl., ZfS 746
Weihnachtliche Trios (Autenrieth), für Blfl. (SAT), ZfS 751
- ☞ **Music Sales Limited, GB-Burry St. Edmunds, Suffolk**

Christmas Playalong Duets for Clarinet (Lesley), Ten christmas songs and carols in melody line, Order No. AM971927

ABBA – easy playalong for recorder (Scott), Order No. AM971025

Duets for One, for recorder with CD playalong (Rickard/Cox), Order No. CH62865

☞ **G. Ricordi, Bühnen- und Musikverlag GmbH, München**

Weinzierl, E./Wächter, E.: Flöte spielen. Die neue Querflötenschule, Band A mit CD, Sy. 2675

☞ **Syrinx-Verlag, Detmold**

Bach, C. Ph. E.: Konzert d-Moll für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Bach, J. S.: Suite h-Moll BWV 1067 für Flöte und Streicher (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Borne, F.: Carmen – Fantasie für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Demersseman, J.: Sixième Solo de Concert op. 82 pour flûte et orchestre (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Doppler, E.: Ungarische Fantasie op. 26 für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Fauré, G.: Fantasie op. 79 für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Gluck, Chr. W.: Konzert C-Dur für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Hoffmann, L.: Konzert D-Dur für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Leclair, J.-M.: Konzert C-Dur op. 7 Nr. 3 für Flöte, Streicher und B.c. (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Martin, E.: Ballade pour Flûte, Orchestre à cordes et Piano (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Mercadante, S.: Konzert e-Moll für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Müller-Dombois, R.: Hohe Schule der Intonation, für 4 Fl. (inkl. Altfl.) gesetzt

Nielsen, C.: Konzert für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Pergolesi, G. B.: Konzert G-Dur für Flöte, 2 Violinen und B.c. (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Quantz, J. J.: Konzert G-Dur für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Reinecke, C.: Ballade op. 288 für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Reinecke, C.: Konzert D-Dur op. 283 für

Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Schwindel, F.: Konzert D-Dur für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Stamitz, C.: Konzert G-Dur op. 29 für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Telemann, G. Ph.: Suite a-Moll für Flöte und Streicher (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Vivaldi, A.: Konzert C-Dur für Flauto und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

Vivaldi, A.: Konzert D-Dur für Flöte und Orchester (Müller-Dombois), Fassung für 2 Fl.

☞ **P. J. Tonger Musikverlag, Köln**

Gross, E.: Australian Double Reeds, für Ob. u. 2 Engl.-Horn, T 2483

Gross, E.: Saxophone Quartet No 1, op. 155/A (de Jong), SAX 37, T 2480

Haag, H.: Intrada, Aria und Scherzo, für 4 Blfl., T 2677

Köhler, G. H.: Amusement D-Dur op. 113 (Thalheimer), für 3 Querfl., FO 107, T 2937

Molkow, W.: Invocazione, für Fl. solo, T 2670

Waring, K.: From The Diary Of Columbus (de Jong), für Sax.-Quartett, SAX 39, T 2664

☞ **Verlag Vogt & Fritz, Schweinfurt**

Schmidt, L.: Polyphonia, für Querfl. (Vl.) u. Git., VF 1988 u. CD Lorenz Schmidt: Ein Duft von Licht, Best.-Nr. GAMI 8010

☞ **Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.**

Böhm, Th.: Die Bearbeitungen mit Altflöte, 5 Stücke von Rossini, Weber, Vogler (Weinzierl/Wächter), ZM 33880

Brahms, J.: Sechs Ungarische Tänze (Geller), für Fl.(Vl.), Vc. u. Klav., ZM 33550

Donizetti, G.: Gratias agimus (Petrucci/Pisa), für Sopran, Fl. u. Klav. (Org.), ZM 33300

Donjon, J.: Elégie (Richter), für Fl. mit Begleitst. für Harfe u. Klav., ZM 33940

Hanselmann, A.: Let's Swing, für Querfl.-Ensemble, ZM 34090

Haydn, J.: Sonate C-Dur Hob. XVI Nr. 43 (Geller), für Fl. u. Klav., ZM 33930

Joplin, S./Johnson, Ch. L./Turpin, T.: 4 Ragtimes (Geller), für 4 Fl., ZM 34040

Kütt, P.: Snowbreak, für 5 Fl., ZM 34240

Lauber, J.: Werke für Flöte solo (Eppel), ZM 34020

Lorenzo, L. de: Pizzica-Pizzica op. 37, Saltarello op. 27 (Eppel), für Fl. u. Klav., ZM 34030

Michaels, J.: Ergänzungen zum Skalensystem, Ausgabe für Klarinette, ZM 33140

Mit vier Blockflöten durch vier Jahrhunderte. Werke von Alfonso el Sabio, Eustache du Caurroy, Antonio de Cabezón, G. Ph. Telemann, James Harding, Rinaldo Paradiso, Robert Parsons, William Byrd, Neidhart von Reuenthal. *Quartetto con Affetto*, 1 CD, Animato, Best.-Nr. ACD 6037 (Kontakt: Bettina Haug, Farnweg 3, 78467 Konstanz)

Mit dem landläufigen Vorurteil, dass der Süden unserer Republik blockflötistische Diaspora sei, haben die vier Damen des *Quartetto con Affetto* spätestens wohl seit ihrem fulminanten ERTA-Debüt im Abschlusskonzert des Weimarer Kongresses gründlich aufgeräumt. 1991, noch während ihrer gemeinsamen Studienzeit in Freiburg, gründeten Lucia Dimmeler, Eva Grießhaber, Bettina Haug und Manuela Mohr das Ensemble, das inzwischen auf zehn Jahre erfolgreicher Arbeit zurückblicken kann. Das Repertoire der Gruppe ist breit gefächert und reicht von Werken des 13. Jahrhunderts bis zu Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen.

Die vorliegende CD wurde 1999 im „Weißen Saal“ des Barockschlosses Mainau/Bodensee aufgenommen und fasst einige Glanzlichter des Ensembles zusammen. Zwar bleibt die Moderne ausgespart, dennoch vermag die stilistische Vielfalt der eingespielten Stücke zu überzeugen. Immerhin führt das Quartett den Hörer durch vier Jahrhunderte klingender Musikgeschichte – vom Mittelalter über die spanische, französische und englische Renaissance mit virtuosen Diminutionen und kunstvoll gearbeiteten, klanglich dichten Sätzen bis hin zu Telemanns berühmter Tafelmusik. Das *Quartetto con Affetto* beeindruckt durch sein lebendiges, intonationssicheres Zusammenspiel, den runden Klang und das klug gewählte Instrumentarium (u.a. aus den Werkstätten von Ernst Meyer und Walter Meili). Hier wie auch im Live-Konzert fand ich die beiden improvisatorisch anmutenden mittelalterlichen Stücke (Reuenthal und el Sabio) besonders gelungen, manifestieren sich in ihnen doch die besonderen Stärken der vier Musikerinnen: Temperament und Präsenz. In den Renaissance-Stücken setzt das Ensemble auf einen sehr homogenen, orgelähnlichen Klang. Telemanns d-moll-Quartett allerdings hätte meines Erachtens etwas mehr interpretatorische Sorgfalt verdient: die schnellen Sätze könnte man sich rhythmisch zupackender und eindringlicher,

die langsamen Teile etwas weniger statisch vorstellen. Der insgesamt etwas largo-lastigen Dramaturgie der Musikauswahl hätten einige eingestreute pfiffige Tanzweisen des 16./17. Jahrhunderts sicher gutgetan. Alles in allem ist die Aufnahme aber ein beachtliches CD-Debüt, das auf eine baldige Fortsetzung (vielleicht auch mit Werken unserer Zeit!) hoffen lässt.

Markus Zahnhausen

Warum nicht?

Holzorgelpfeifen waren schon immer viereckig!
Ungewöhnlich in der Form, erstaunlich im Klang und außerordentlich günstig!

Übrigens: Ich baue auch runde Blockflöten!

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



BLOCKFLÖTENBAU
PAETZOLD

HERBERT PAETZOLD

SCHWABENSTRASSE 14 · D-87640 EBENHOFEN

TELEFON 0 83 42 / 89 91 11

TELEFAX 0 83 42 / 89 91 22

Adri's Traumflöte – The Dream. M. Verbruggen, P. Leenhouts, Flautando Köln, P. Holtslag, ensemble caprice, N. Schubert, D. Oberlinger, P. Adams, A. Breukink (Blockflöte). Werke von Leenhouts, van Eyck, Ekimowskij, J. S. Bach, F. Couperin, Maute, Espinosa, Ortiz, Moser, Skogheim, Delbrouck, Anon. und Hahne, Schwelm 2001, Early Music im Ibachhaus, S. Göbel, Conrad Mollenhauer GmbH, A. Breukink, 1 CD Best.-Nr. RU 007

Adri's Traumflöte, Sopran-, Alt- und Ganassi-Tenorblockflöten stehen im Zentrum dieser CD. Die

Werkauswahl war den beteiligten Musikern frei überlassen. Entstanden ist nicht, wie ich anfänglich befürchtete, eine clever inszenierte Werbeaktion, sondern ein künstlerisch interessanter Beitrag quer durch die Blockflötenszene.

Besonders hervorzuheben sind Leenhouts *Tâm Trê Tiêt Trùng*, eine vietnamesisch inspirierte Komposition mit microtonalen Passagen, durch multi-tracking auf nur einer Sopranflöte ausgeführt. Mosers *Alrune* wird technisch und musikalisch hervorragend interpretiert. Echos und abwärtsgerichtete Glissandi fesseln die Aufmerksamkeit des Zuhörers. Mit Ekimowskijs *kites flying* für 4 Sopranflöten, hören wir in der Luft schwirrende und surrende Drachen, ein ostinater Bass malt die Kurven des Aufstiegs mit.

Mautes *Ciacona* lehnt sich an purcellische Muster an und bildet eine Brücke zwischen eigenem und Barock.

Unter den Alte-Musik-Beiträgen beeindruckt mich besonders Verbruggens eigenwilliger Umgang mit van Eycks *Engels Nachtegaeltje* und Breukinks Interpretation von Ortiz' *Recercada ottava & quarta*. Breukink weiß genau, was sie von ihren Instrumenten will, ihre Blastechnik gefällt mir sehr, und auch, wie vielfältig sie mit der Artikulation umgeht. Die begleitende Harfe integriert sich klanglich sowie rhythmisch sehr gut in die musikalischen Abläufe. Das sephardische Volkslied *Una matica de ruda* wird durch Oberlinger mit viel großzügiger Weite und Gelassenheit dargeboten.

Ins Kapitel einfach schön und wenig aufregend sind die spanische Consortmusik *Espinosa uns Pase el agoa* sowie Skogheims *Toneslepe over Hardangervidda* einzugliedern.

Die beiden Jazzbeiträge *Dreamteam* und *New Blue* werden gekonnt von Schubert und Delbrouck, der auch die Musik geschrieben hat, vorgetragen.

Weniger erfreulich sind die folgenden Einspielungen. Der erste Satz aus Bachs *Italienischem Konzert*, bearbeitet für Sopranflöte und Klavier, wird in mechanisch abgerastem Tempo und mit unsauberen Spitzentönen dargeboten. Couperins *Le Tic-Toc-Choc* wird viel besser musiziert als das vorige Arrangement, aber die Bearbeitung ist musikalisch dennoch nicht befriedigend.

Der absolute Höhepunkt für mich ist zweifelsohne Dorothee Hahnes *Commentari III*, worin Oberlinger mit zwei simultan geblasenen Sopranflöten

virtuos und in rhythmisch exakter Koordination brilliert. Im vierten Abschnitt wird „Fluglärm“ elektronisch eingeblendet, die beiden Blockflöten wehren sich mit unterschiedlichem Charakter gegen das lauter werdende, bedrohende Geräusch. Die Musik gleicht einer Flucht, sie bewegt sich schneller und schneller, atemloser, bis zum erschöpfenden Ende, wo ganz plötzlich alle Klänge im Nichts verschwinden. Ein atemberaubendes Werk im wahrsten Sinn.

Die Entwicklung von Breukinks Blockflötentyp – das Sopran-Modell ist bereits seit einiger Zeit auf dem Markt zu haben, die Altflöte wird bald dazu stoßen – machte es möglich, dass eine so vielseitig gelungene CD entstehen konnte.

Marianne Mezger

Wood'N'Flutes. Journey. Vicki Boeckman, Ger-tie Johnsson und Pia Brinch Jensen (Blockflöten). Werke von Wander van Niewkerk, Du Fay, Aagesen, Pederson, Henry VIII., Mattheson, Dornel, Maute und Machaut. Kadenza Classics, edel Records Danmark A/S 2001. Kontakt: Vicki Boeckman, Svenstrupvej 10, DK-2700 Bronshøj.

Diese CD führt uns von Machaut und Du Fay über die Renaissance, den Barock und schließt unterhaltende Werke des 20. Jh. mit ein.

Besonders gefallen mir die Kanzonen und Madrigale der dänischen Komponisten Aagesen und Pederson, beiden bin ich bisher nie begegnet. Die Besetzung im tiefen Register (Bassette in f, Bässe in c und Großbass in f) sowie der einfühlsame Musizierstil verleihen dieser Musik Farbenreichtum. Die lebhaften Diminutionen kommen vor allem in den Echopassagen zur Geltung und bereichern den musikalischen Inhalt bestens. Henry VIII. *Taunder naken* wird rhythmisch präzise musiziert.

Die mittelalterlichen Werke von Du Fay und Machaut werden agogisch zu elastisch, lies zu barock, gehandhabt. Auch bin ich hier nicht überzeugt vom verwendeten Instrumentarium und dessen Stimmung.

Matthesons *Sonate in g-Moll op1/9* schließt viel zu schnell an Henry VIII. Werk an. Ich hatte gar keine Zeit mich umzustellen, vielleicht wäre nicht nur eine größere Pause angebracht gewesen, sondern evtl. auch ein Fremdgeräusch, das die beiden Welten akustisch voneinander getrennt hätte. Die *Air* wurde mit zahlreichen Trillern mit Nachschlag versehen und im Menuet kommt der französische Ein-

schlag gut zur Geltung. Dornels *Sonate in b-Moll* ist im einleitenden Tutti nicht ganz rein intoniert und die Artikulation ist im Vivement zu aggressiv für meinen Geschmack, ebenso wird die rhythmische Inegalité zu gleichförmig eingesetzt. Die *Chaconne* ist in rhythmischer Hinsicht etwas zu zerhackt und wirkt deswegen eher gehetzt.

Mautes *Les Barricades* sowie Wanders *Kadanza* gehören mitunter zum beliebten Repertoire und beide Kompositionen werden mit viel Elan musiziert. Der Spaß, den die Musikerinnen an diesen Werken haben, überträgt sich unweigerlich auf die Zuhörer. In *Bye bye, blues* (C-U Jesus) sind die Interpretinnen nicht so in ihrem Element. Der jazzige Stil wirkt gekünstelt, er gehört nicht zur natürlichen Sprache des Ensembles und die Interpretation erinnert an Arbeit.

Wäre Machaut wohl glücklich gewesen, wenn er gewusst hätte, dass seine Ballade *Sans Cuer* zusammenhangslos und ohne Beziehung zum vorhergehenden Stück, den Schluss dieser CD bildet?

Leider fehlt mir der „rote Faden“. Die Reihenfolge der eingespielten Werke führt für mich nicht zu einem befriedigenden musikalischen Zusammenhang, es scheint sich eher um ein bunt zusammengewürfeltes Potpourri der gerne gespielten Werke des Ensembles zu handeln. Die Interpretationen und vor allem die verwendeten Stimmungen und Temperaturen zeigen deutlich, dass auch ein versiertes Ensemble wie *Wood'N'Flutes* nicht in allen Stilen und Zeitaltern gleich gut zu Hause ist. Weniger wäre mehr gewesen. **Marianne Mezger**

Caprice impertinent. „Neue Blicke durch die alten Löcher“ mit Werken von Anonymes Anglais, Erhard Karkoschka und Samuel Scheidt, Ensemble in Quarto (Patrick Blanc, Jacques Antoine Bresch, Pascal Cote, Frédéric Cottereau, Blockflöten und Schlagzeug), 1 CD, Best.-Nr. IQFL001 (Ausl.: Ensemble in Quarto, c/o Patrick Blanc, 283, rue des Pyrénées, F-75020 Paris

Über ein Konzert des französischen Blockflötenquartetts „In Quarto“ im Rahmen des Karlsruher Blockflöten-Symposions 1995 schrieb die Berichterstatteerin der Zeitschrift *Tibia*: ... *vorzüglich instrumentiert – teils in Oktavkopplungen – englische Weisen des 15. Jahrhunderts und eine hinreißend schön klingende Suite von Samuel Scheidt* ... Nun hat dieses Ensemble seine erste CD

eingespielt (*Caprice impertinent* – Neue Blicke durch die alten Löcher) mit einer Werkauswahl aus dem damaligen Programm und man kann das Urteil der Kritikerin nur bestätigen: so schön können Blockflöten klingen! Man staunt über die Präzision des Zusammenspiels (auch im schnellsten Tempo) und die untadelige Intonation bei den Mixturklängen der alten Estampien (Bearbeitung: Patrick Blanc) und bewundert den vollen und runden Klang in den kunstvollen englischen Fantasien ebenso wie den tänzerischen Schwung in den Gallarden und Couranten von Samuel Scheidt.

Im Mittelpunkt steht aber das fünfsätzig Quartett *In Quarto: papafrebe* (der Titel wurde aus den Anfangsilben der Vornamen der 4 Interpreten gewonnen) von Erhard Karkoschka aus dem Jahr 1996. Endlich wieder einmal ein Werk mit hohem geistigen Anspruch nach dem vielen „minimal-Geplätscher“ und den fragwürdigen Jazz- und U-Musik-Adaptionen für diese Besetzung. Satztitle wie *Hymne médiévale-romantique* oder *Fugue baroque* weisen dabei auf Bezüge zur alten Musik und in der Tat begibt sich der Komponist (ähnlich wie in seinem Saxophon-Quartett) auf eine Zeitreise durch verschiedene historische Stile. Aber nicht im Sinne von Stilkopien, sondern die alten Kompositionstechniken werden jeweils zeitlich „ver-rückt“ und immer auch aus der heutigen Perspektive gesehen. Die Klangpalette des Blockflötenensembles wird durch einige (z. T. selbstkonstruierte) Schlaginstrumente, wie z. B. eine „Fuß-Trompete“ erweitert. Das Werk ist sowohl technisch als auch rhythmisch außerordentlich schwer zu spielen. Aber es ist bewundernswert, wie das Ensemble z. B. die asynchronen Tempoverschiebungen im mit zahlreichen Jazz-Elementen und „Amerikanismen“ durchsetzten 4. Satz (*Caprice impertinent*) bewältigt oder der Spieler der Bassblockflöte die komplizierten Rhythmen in verschiedenen Metren (3 gegen 4) mit Flöte und Schlagzeug meistert. In der abschließenden „barocken Fuge“ (leicht „verballhornt“ – doch mit höchstem kompositorischem Anspruch mit Engführung, Umkehrung, Doppelfuge etc.) zeigen die vier Interpreten auch noch ihre stimmlichen Qualitäten.

Eine Einspielung, die man gehört haben muss und an deren Qualität sich in Zukunft auch berühmte Ensembles messen lassen müssen. Schade, dass die äußerst holprige und teilweise unverständliche Übersetzung des Booklet-Textes den guten Gesamteindruck etwas schmälert. **Gerhard Braun**

„Out of the Blue“, Musica Intavolata, Drora Bruck Blockflöte, Miri Singer Cembalo, Isidor Roitman Erzlaute. Produzent: Drora Bruck, 15/15 Weitzman Str., Tel Aviv, G 4239 Israel, E-Mail: dro@actcom.co.il, Internet: www.actcom.co.il/~dro.

Diese CD enthält barocke Originalmusik für Blockflöte, mit Ausnahme von J. Chr. Bachs Sonate in F-Dur, alle Werke sind dem Standardrepertoire entnommen und sind unter Blockflötisten wohl bekannt.

Telemanns *Trionsonate in B-Dur* aus „Essercizii Musici“ ist hier mit Blockflöte, obligatem Cembalo und Erzlaute besetzt. Ich hätte mir noch einen Streichbass dazugewünscht, damit das Continuo die beiden Soloinstrumente besser unterstützen könnte. Die Kadenz im *Dolce* ist etwas hektisch geraten, und die Blockflöte klingt etwas kurzatmig, vor allem bei den Schlussönen. Im *Siciliana* kreieren die Interpreten eine intime Atmosphäre, dieser Satz ist gut gelungen.

In Parchams *Solo in G-Dur* ist die Balance zwischen den Instrumenten ausgewogen, in den langsamen Teilen begleitet die Erzlaute allein, was einen willkommenen Kontrast zum Tutti bildet. Tanzcharakter und theatralische Momente sind rhythmisch gut gestaltet.

J. Chr. Bachs *Sonate in F-Dur* hätte ich in dieser Besetzung lieber in einem Konzert gehört als verewigt auf CD. Es stimmt mich nachdenklich, wenn auf so altmodischen Instrumenten wie Theorbe und Blockflöte, die zu J. Chr. Bachs Zeit in England ausgedient hatten, heute versucht wird, diese moderne Musik zu interpretieren. In der Begleitrolle, die die Blockflöte hier einnimmt, dominiert sie klanglich zu stark. Der Blockflötenklang verschmilzt nicht mit den anderen Instrumenten. Der galante Charakter des letzten Satzes käme auf einem Traverso oder einer Violine viel besser zur Geltung. Die Blockflöte improvisiert im Adagio eine etwas lange und phantasielose Kadenz, J. Chr. Bach hätte etwas weniger Barockes, sondern eine spannende Rokkokokadenz verdient. Bei seinem Bruder C. Ph. E. hätte man sich in *Versuch über die wahre Art ...* [Von den Verzierungen bei Fermaten] oder Türks *Clavierschule ...* [von den verzierten Kadenzten] inspirieren lassen können.

Telemanns *C-Dur Sonate*, ebenfalls aus „Essercizii Musici“, wird souverän musiziert. Die schnellen Passagen laufen ein bisschen davon, vielleicht wäre

es von Vorteil gewesen, wenn das Continuo mehr Widerstand geboten hätte. Das *Larghetto* wird vom Cembalo allein begleitet, einfühlsam und inventiv. Schade, dass die Blockflötistin vor dem Schlussston so auffallend einatmet.

In Mancinis *Sonate VII in C-Dur* beginnt das Spirituoso mit rhythmisch prägnantem Continuo und der Largoteil wird melodisch schön ausgespielt. Leider verwendet die Blockflötistin zu wenig differenziertes Luftvibrato und im Largo fallen die modernen Trillergriffe klanglich störend auf. Im abschließenden Allegro wirken die vorgeschriebenen Synkopen rhythmisch etwas mechanisch, das Continuo zu fleißig und etwas uninspiriert.

Mit Fingers *Sonata in C-Dur* endet diese Aufnahme. Im Grave wird für meinen Geschmack zuviel Vibrato eingesetzt. Im Largo hätten die hinunterführenden Achtelpassagen in der Blockflötenstimme variiert ausfallen können.

Nach „wait a few minutes“ was wörtlich genommen werden muss, folgen einige Ausschnitte aus dem Aufnahmestudio. Eine auf hebräisch gehaltene Diskussion über musikalische Meinungsverschiedenheiten (ich verstehe nur ok), Klangfetzen aus Telemann und J. Chr. Bach, häufiges Aussaugen des Windkanals, testen der Cembaloregulation, Erzlautengeklimper ... alles, was sich so bei einer Aufnahme hinter den Kulissen abspielt, wird hier von Musica Intavolata als *Out of the Blue* betitelt. Diese Zeit ist vergeudet und trägt nicht zum Gelingen dieser CD bei.

Die Interpreten haben musikalisch etwas zu erzählen, und es wird sensibel musiziert.

Marianne Mezger

Alta Musica mit Werken von Ciconia, Dufay, Wolkenstein. Ensemble Alta Musica: Maria Köpcke (Sopran), Rainer Böhm (Flöte und Schalmel), Hans-Jürgen Burggaller (Fiedel und Pommer), Dagmar Jaenicke (Flöte und Pommer), Caroline Schneider (Schalmel), Petra Priess (Fiedel), Berlin 2000, Görne Akustik, 1 CD, Carpe Diem 16260

Der „Herbst des Mittelalters“ ist für die Musik eine ganz besondere Zeit: auf der einen Seite hat die Mehrstimmigkeit durch Ars Nova und Ars subtilior eine bisher nie gekannte Farbe und Beweglichkeit bekommen, auf der anderen Seite besinnt sie sich auf eine sehr feine und distanzierte Art auf ihre Wurzeln: die Gregorianik und die frühen Ver-



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!

<http://www.blezinger.de>

Schillerstrasse 11
D - 99817 Eisenach
Tel. 0 36 91 - 21 23 46

suche mehrstimmigen Musizierens. Der meditative und zum Transzendentalen neigende Klangcharakter versetzt den Hörer in eine nachdenkliche Stimmung, wohl auch bedingt durch die Tatsache, dass diese Musik ihren Ursprung im sakralen Raum hat und sich jetzt Schritt für Schritt ihren Weg in den weltlichen Bereich bahnt. Neben den Techniken der Zeit (Isorhythmik und Metrik) bringt uns die CD auch die Kontrafaktur (Übernahme einer geistlichen Melodie für einen weltlichen Text bzw. Austausch eines lateinischen gegen einen landessprachlichen Text) näher.

Alta Musica – Musik des späten 14. und frühen 15. Jahrhunderts aus allen und wesentlichen Musikzentren der Zeit. Das Instrumentarium greift teilweise der späteren Stadtpfeiferei vor (Schalmeien und Pommern) und begleitet zum anderen feinfühlig den (deutschen oder französischen) Gesang. Die Quellen (Codex Faenza, Codex Reina, Codex Vindobonensis) versprechen viel, die CD hält noch mehr: Mittelalter zum Anfassen, im Textbuch gut beschrieben und durch Abbildungen (Instrumente, Textbuch und Noten) entsprechend dokumentiert, dazu noch in einwandfreier Qualität aufgenommen.

men. Wer sich ein Bild über die Vorläufer der Stadtpfeiferei machen will, sollte sich die CD unbedingt zu Gemüte führen. Vielleicht ist er dann auch so begeistert wie ich.

Peter Gnoss

NEUEINGÄNGE

Michel Blavet: 6 Sonates Melées de Pièces, pour la Flûte Traversière, avec la Basse, Œuvre II (Paris 1732), Trio Noname, Peter Holtslag (Transverse Flute), Rainer Zipperling (Viola da Gamba, Violoncello), Ketil Haugsand (Harpsichord), PURE CLASSICS Peter Czornyj ProduktionsGmbH, Hamburg, 1 CD, Best.-Nr. Glissando/Cat.No. 779 035-2

Flook – Flatfish: Works by Diarmaid Maynihan, John Macaskill, Brian Finnegan, Sarah Allen, Eamon McElholm u. a., Flook: Sarah Allen (flute, alto flute, whistle, accordion), Ed Boyd (guitars, bouzouki, mandolin), Brian Finnegan (flutes, whistles, bansuri), John Joe Kelly (bodhrán), Flatfish Records 1999, contact: E-Mail: d.b.allen@btinternet.com, www.flook.co.uk, 1 CD, Best.-Nr. Flatfish 002CD

Galant with an Attitude: Music of Juan and José Pla for flutes, strings and continuo, Musicians of the Old Post Road (USA): Suzanne Stumpf (traverso), Julia McKenzie (violin), Daniel Ryan (cello), Michael Bahmann (harpsichord), La Fontegara (Mexiko): Maria Diez-Canedo (traverso), Gabriela Villa Walls (viola da gamba), Eloy Cruz (theorbe and baroque guitar) and guest artists, Kontakt: Musicians of the Old Post Road, Waltham, MA, USA, www.mopr.cjb.net, E-Mail: mopr@smrweb.homeip.net, 1 CD, Best.-Nr. CDE 84419

Georg Friedrich Händel: Complete Flute Sonatas, Konrad Hünteler (flute), Rainer Zipperling (violoncello), Carsten Lohff (harpsichord), Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 311 1078-2

?Mozart! Vol. 7, Adagio KV 411 (484a), Serenade „Gran Partita“ nach KV 361 (3770a), Consortium Classicum: Kornelia Brandkamp (Flöte), Gernot Schmalfuß (Oboe), Mi-Young Chon (Oboe), Dieter Klöcker (Klarinette), Sandra Arnold (Klarinette), Jan Schroeder (Horn), Rolf Jürgen Eisermann (Horn), Helman Jung (Fagott), Hee-Sung Kim (Fagott), Andreas Krecher (Violine), Almut Seifert (Violine), Niklas Schwarz (Viola), Armin Fromm (Violoncello), Ulrich Wolff (Kontrabass) u.a.; Musikproduktion Dabringhaus & Grimm, Detmold, 1 CD, Best.-Nr. MDG 301 1077-2

SPIELEN SIE MIT!?

MUSIK FÜR EINE UND MEHRERE BLOCKFLÖTEN

HANS CHEMIN-PETIT

- 477 Sonate in F für Blockflöte solo _____ € 5,50
658 Sonatina in d für Alt-Blockflöte solo _____ € 5,50

DMITRI KABALEWSKI

- 2367 Leichte Variationen für Blockflöten-Trio (SAT) op. 51,2/3 (*Zahn*) _____ € 12,00

BENEDETTO MARCELLO

- 501 Zwei Sonaten (F-Dur u. d-Moll) für 2 Alt-Blockflöten (*Höffer-v. Winterfeld*) _____ € 5,50

ULI MOLSEN

- 1283 "Songs of America" für 2 Sopran- und 1 Alt-Blockflöte _____ Spielpartitur _____ € 10,90

HANS POSER

- 459 Die beste Zeit im Jahr. Vier kleine Suiten nach Volksliedern für Sopran- und Alt-Blockflöte _____ € 5,50
324 Kleine Terzette für 2 Sopran- und 1 Alt-Blockflöten _____ € 8,90
260 Spiel- und Tanzstücke für 2 Sopran-Blockflöten _____ € 5,50
410 Rendsburger Tänze für Blockflötenquartett oder 4 andere Instrumente op. 42 _____ je Stimme _____ € 3,50
419 Wandsbeker Tänze. 7 Stücke zu 4 Stimmen in beliebiger Besetzung op. 49 _____ je Stimme _____ € 3,50

MUSIK FÜR BLOCKFLÖTEN MIT ANDEREN INSTRUMENTEN

KURT BOSSLER

- 414 Concertino für 3 Blockflöten und Streichorchester (2 c''- und 1 f'-Blfl.) _____ je Stimme _____ € 3,50

PAUL HÖFFER

- 484 Sonatine für Blockflöte in F und Gitarre (Behrend) _____ Fotodruck

ARTHUR HONEGGER

- 786 Petite Suite für 2 Melodie-Instrumente (c'', f'-Blfl.) und Klavier _____ € 8,90

SCOTT JOPLIN

- 1528 "The Entertainer" und "Ragtime Dance" für Sopran-Blockflöte u. Klavier (*Kastl*) _____ € 9,90
1579 "Peacherine Rag"/"Sunflower Slow Drag"/"The Chrysanthemum" für Sopran-Blockflöte und Klavier (*Kastl*) _____ € 10,90
1589 "Palmleaf Rag"/"Swipesy Cake Walk"/"Weepin Willow" für Sopran-Blockflöte und Klavier (*Kastl*) _____ € 12,50

WOLFGANG AMADEUS MOZART

- 1590 Vier Stücke aus "Die Zauberflöte" für Sopran-Blockflöte und Klavier (*Kastl*) _____ € 9,90

HANS POSER

- Drei Sonatinen op. 36:
381 Nr. 1 für Sopran-Blockflöte und Klavier _____ € 11,50
382 Nr. 2 für Alt-Blockflöte und Klavier _____ € 10,50
383 Nr. 3 für Tenor- oder Sopran-Blockflöte und Klavier (DIN-A4, große Notenschrift) (*Prost*) _____ € 10,50

INTERNATIONALE MUSIKVERLAGE HANS SIKORSKI

20139 Hamburg · Tel.: 040/41 41 00-0 · Fax: 040/41 41 00-40
Internet: www.sikorski.de · E-Mail: contact@sikorski.de



EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

European
recorder
teachers
association e.v.

Veranstaltungskalender
ERTA e.V.
Leopoldshafener Str. 3
76149 Karlsruhe
Tel: 0721 707291
Fax: 0721 788102

26.1.2002 Karlsruhe: Anfangsunterricht auf der Blockflöte, Leitung: Johannes Fischer und Martin Heidecker
Anmeldung: ERTA

16.2.2002 Hamburg: Rhetorik – Musikalische Figuren – Seminar für Musiker und interessierte Laien, Leitung: Renate Dörfel-Kelletat
Anmeldung: Hamburger Konservatorium, Tel: 040-870877-0, e-mail: musik@hamburger-konservatorium.de

15.-17.2.2002 Stuttgart: Neue Musik für Blockflöten – eine Herausforderung – Notation und Spieltechnik, Analysen, Gruppenimprovisation, Methodische Konzepte, Konzerte. Künstlerische Leitung: Gerhard Braun
Anmeldung: ERTA (Rechtzeitige Anmeldung empfohlen)

2.3.2002 Bergisch-Gladbach: Regionaler Blockflötentreff: Rund um den Anfang im Einzel- und Gruppenunterricht (Wahl des Instruments, Schulen, Literatur)
Information: Barbara Engelbert, Musikschule Bergisch-Gladbach, Tel: 02202-2503713

9.3.2002 Mühlheim an der Ruhr: Regionaler Blockflötentreff: Eingeladen sind alle interessierten Blockflötenlehrer/innen
Information und Anmeldung: Musikschule Mühlheim/Ruhr, Frau B. Frensch-Endreß, Auf dem Dudel 33, 45468 Mühlheim, Tel: 0208-4554301

9.3.2002 Karlsruhe: (Blockflöten)Geschichten als Rahmenhandlung für den Unterricht, Leitung: Manfredo Zimmermann. 20 Uhr Konzert zum Geburtstag von Gerhard Braun.
Anmeldung: ERTA

9./10.3.2002 Weinheim: Atemtypenlehre und Blockflötenspiel Kurs I – Leitung: B.+H. Holderbach
Anmeldung: MS Badische Bergstrasse, Bismarckstr. 13, 69469 Weinheim, Tel. 06207-53295 oder 57785

16.3.2002 Hamburg: Rhetorik – Musikalische Figuren, Leitung: Renate Dörfel-Kelletat
Anmeldung: siehe oben

23./24.3. 2002 Lübeck: Les Galaneries Amusantes – 1-3stimmige Musik aus dem Frankreich des 18. Jahrhunderts, Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp
Anmeldung: Bärbel Kuras-Berlin, Schmiedekoppel 64, 23611 Bad Schwartau, Tel: 0451-27677
Fax: 0451-2801816

25.-27.3.2002 Kaiserslautern: Ensemblekurs für Blockflöte, Leitung: Dietrich Schnabel
Anmeldung: Maren Radbruch, Am Obergarten 95, 67659 Kaiserslautern, Tel: 0631-3705563

30.3.-6.4. 2002 Volterra (Toscana): Von Liebe, Lust und Leid – Musik des Mittelalters und der Renaissance, Leitung: Heida Vissing
Anmeldung: R. Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel/Fax: 0251-2301483

19.-21.4. 2002 Hof: Von der Renaissance bis zur Moderne – Leitung: H. Vissing
Anmeldung: siehe Volterra

26.4.2002 Hamburg: Blockflöten – Ensemblespiel, 3-8-stg. Musik aus Renaissance und Moderne, Leitung: Renate Dörfel-Kelletat
Anmeldung: Hamburger Konservatorium (siehe oben)

11./12. 5. 2002 Weinheim: Atemtypenlehre und Blockflötenspiel Kurs II, Leitung: B. + H. Holderbach
Anmeldung: siehe oben

29.6.2002 Neuss: Regionaler Blockflötentreff Spielkreisliteratur mit Anfängern
Information: Dagmar Wilgo, Musikschule der Stadt Neuss, Tel: 02131-29851-21

3.-10.8. 2002 Volterra: Musik der Jahrhunderte, Leitung: H. Vissing
Anmeldung: siehe oben

21./22.9. 2002 Lübeck: Les Galaneries Amusantes – Suiten und Sonaten für 1 und 2 Blockflöten und B.c. aus dem französischen Hochbarock, Leitung: Ursula Schmidt-Laukamp

20.9.2002 Konzert „Les Galaneries Amusantes“ – U. Schmidt-Laukamp, Blockflöte / Michael Freimuth, Laute/Theorbe
Anmeldung: siehe oben

12./13.10. 2002 Weinhelm: Atemtypenlehre und Blockflötenspiel Kurs III, Leitung: B. + H. Holderbach

Anmeldung: siehe oben

18.-20.10. 2002 Unteröwisheim: Flores de Musica – Alte Musik aus Portugal auf historischen Instrumenten, Leitung: Heida Vissing

Anmeldung: siehe Volterra

ERTA-Kongress 2001 in Weimar

Das 9. Internationale Blockflötensymposium fand vom 28.9. bis zum 30.9. in Weimar statt. Sein Thema „Lehren – Lernen – Musizieren“, verbunden mit der Berühmtheit des Austragungsortes und seiner Lage in den neuen Bundesländern lockte so viele Teilnehmer an, dass die beiden abendlichen Konzerte kurzfristig in Säle mit größerem Fassungsvermögen verlagert werden mussten. Besonders erfreulich in diesem Zusammenhang war die stärkere Beteiligung aus den neuen Bundesländern.

Das Kongressprogramm war wie immer dicht gedrängt. Wer alle Veranstaltungen besuchen wollte, hatte leider kaum Gelegenheit, die Gastgeberstadt kennen zu lernen. Lediglich den historischen Marktplatz von Weimar konnte und musste man mehrmals täglich überqueren, da aus organisatorischen Gründen ständig vom Fürstensaal im Hauptgebäude der Musikhochschule zum Saal am Palais gewechselt werden musste. Diese sicher nicht ideale Lösung erschwerte auch das ruhige Stöbern bei den angereisten Blockflötenbauern und Musikalienhändlern. Zum Glück hatte man am zweiten Kongresstag mehrere Stunden im Programmablauf dafür freigehalten, ein Angebot, das allgemein sehr positiv aufgenommen wurde.

Die Veranstaltungen im Einzelnen:

Konzert „Englische Musik des 16. und 17. Jahrhunderts“

Nach einer kurzen Begrüßung erwartete die Teilnehmer ein sehr abwechslungsreiches und interessantes Konzert von Studierenden und Lehrkräften des Institutes für Tasteninstrumente und Alte Musik der Musikhochschule „Franz Liszt“ Weimar. Das Ensemble für Alte Musik spielte auf historischen Instrumenten mehrere Stücke aus Henry Purcells *Dido und Aeneas*. Diese bildeten den Rahmen für vier- bis fünfstimmige Consortmusik von Dowland, Scheidt und Nicolson, gespielt auf sehr klangschönen Blockflöten des Instrumentenbauers Adrian Brown. Außerdem

waren van Eyck's *Pavaen Lachrimae*, ein Stück von Morley für Cembalo, die Suite Nr. 6 von Locke für Blockflöte und Cembalo sowie ein Stück von Nicholson für vier Blockflöten und Gesang zu hören. Ein sehr gelungener Kongressauftakt, der mit viel Beifall bedacht wurde.

Vortrag und Gespräch „Wenn Unterrichtssituationen sich anders entwickeln, als Lehrer es sich wünschen“

Diese Veranstaltung gliederte sich in zwei Vortragsteile und einen Diskussionsteil. Den ersten Vortragsteil bestritt Frau Hilsheimer, Fachbereichsleiterin für Blockflöte an einer Musikschule in Mannheim. Worum es gehen sollte, verriet der Untertitel der Veranstaltung „Supervision für Musikschulpädagogen“. Wer von Frau Hilsheimer den entsprechenden Artikel in „Üben und Musizieren“ 4/1999 kannte, erfuhr hier nichts Neues. Der Artikel wurde lediglich vorgelesen, um in das Gebiet einzuführen. Supervision wurde als eine Beratungsform ohne Therapieambitionen vorgestellt, ihre Ziele und Arbeitsweisen erklärt, mögliche Themen angesprochen sowie Tipps zur Gründung einer Supervisionsgruppe gegeben.

Den zweiten Vortragsteil übernahm Frau Sinkwitz. Sie arbeitet als Musiktherapeutin und Blockflötenlehrerin in Mannheim und sprach über den Umgang mit Hyperaktivität und Wahrnehmungsstörungen von Schülern im Instrumentalunterricht. Zunächst vermittelte sie einige zeitlich sehr gedrungene Informationen über typische Merkmale des Aufmerksamkeitsdefizitsyndroms. Daran schlossen sich praxisbezogene Tipps zur Gestaltung des Unterrichts mit betroffenen Schülern an, die zum Teil recht allgemeiner Art waren (z. B. freundliche, verständnisvolle, wertschätzende Grundhaltung des Lehrers – sollte eigentlich immer eine Selbstverständlichkeit sein!), zum Teil recht konkret wurden (z. B. im Sitzen mit fester Sitzordnung unterrichten; nach sehr zu lobender konzentrierter Arbeit Lockerungsspiele einflechten; Übepläne einrichten). Danach sprach Frau Sinkwitz über Legasthenie oder LRS (Lese-Rechtschreibschwäche), die sich auch negativ auf das Erlernen der Notenschrift auswirkt, oft mit enormen rhythmischen Schwierigkeiten und unzureichend entwickelter Fein- und Grobmotorik einhergeht. Sie regte für den Unterricht unter anderem rhythmische Basisarbeit mit Trommeln und Bodypercussion, Anwendung der Rhythmussprache nach Kodaly, Erlernen von rhythmisch einfach gehaltenen Stücken über Vor- und Nachspiel an. Bei Notenleseproblemen sollte man mit

sehr großen Notenlinien arbeiten, erst neue Töne dazunehmen, wenn die alten in der Notation sicher erkannt werden. Artikulation sollte viel ohne Instrument, auch über Zungenbrecher und Nonsenssprüche geübt werden.

In der anschließenden Diskussion, die aus zeitlichen Gründen leider sehr kurz gehalten werden musste, kamen von den Zuhörern eigene Anregungen: Hilfreich ist oft das Auswendigspiel (eventuell Tonbänder mit den zu übenden Stücken mit nach Hause geben) und ein genereller Beginn des Instrumentalspiels ohne Noten. Es wurde bedauert, dass es keine Forschungsarbeiten zum Zusammenhang zwischen LRS und den Notenlesefähigkeiten gäbe.

Konzert „Neue Musik für Blockflötenquartett“

Hier wurden von dem mehrfach ausgezeichneten Ensemble „M.A.R.S. attack“ (M. Quaas, A. Hensel, A. Wetzki, S. Riemann), das sich fast ausschließlich mit der Aufführung zeitgenössischer Musik beschäftigt, drei sehr unterschiedliche Stücke zu Gehör gebracht. *vor mir entlang*, komponiert 1997 von Thomas Christoph Heyde für dieses Ensemble, lebt vor allem von einem häufigen Wechsel sehr unterschiedlicher Klangfarben (Sopranino- bis Bassblockflöten finden als Gesamtinstrumente oder in einzelnen Teilen Verwendung, verschiedenste Blas- und Klopfgeräusche, Glissandi, Flageolett-Töne, Einsatz der Stimme usw.). Einzelaktionen wechseln sich mit Gruppenklängen ab, laut (z.T. sehr laut und schrill) und leise werden ebenfalls einander gegenübergestellt. Es folgten *Clockwork-Game* von Fulvio Caldini, eine sehr minimalistisch angelegte Komposition und *Tango* von Igor Strawinsky in einer Bearbeitung durch A. Hensel sowie als Zugabe ein *Scherzo* von Benjamin Britten. Das Konzert wurde von den Zuhörern begeistert aufgenommen und konnte eine große Bandbreite zeitgenössischer Musik zeigen.

Workshop „Das große Blockflötenensemble“

Nach einigen organisatorischen Schwierigkeiten, es ließen sich leider nicht genügend Stühle und vor allem Notenständer für die geplanten 40 aktiven Teilnehmer finden, begann der Workshop mit Peter Thalheimer etwas verspätet. Wie groß das Interesse am Thema war, zeigten die zahlreich eingegangenen Anmeldungen. Nachdem die notwendigerweise reduzierte Anzahl der aktiven Teilnehmer ausgewählt worden war, wurden sie von Herrn Thalheimer nach klanglichen Gesichtspunkten platziert:

- von links nach rechts Sopran, Alt, Tenor, Bass, dahinter Groß- und Subbass;
- Instrumente von gleicher Bauart oder ähnlicher Klangfarbe an ein Pult;
- besonders solistische und besonders leise Instrumente an den Rand der Gruppe.

Danach erfolgten Vorführungen und Erläuterungen zum systematischen Einstimmen:

- alle Instrumente nacheinander mit Griff 012 spielen lassen, tiefste Flöte suchen;
- durch Ausziehen der Instrumente, nicht durch Angleichen im Blasen, an diese Tonhöhe anpassen;
- gemeinsam in Gesamtklang einhören;
- Ton erst vorstellen, dann spielen;
- diatonisch abwärts, dann diatonisch aufwärts und chromatisch zurück andere Töne einstimmen

In einem dritten Arbeitsschritt wurde vom Griff 012 in das Unisono übergegangen anschließend in Dur- und Moll dreiklänge. Die Einstimmübungen wurden an einem nur in Vierteln verlaufenden vierstimmigen Satz fortgesetzt, zusätzlich genau auf das gemeinsame Beginnen jedes Akkordes geachtet. Nun wurde ein einfaches rhythmisches Modell mit genau vorgegebener Artikulation gespielt, insbesondere auf Tonenden und Intonation geachtet.

Die vorgestellte Methode konnte natürlich nur angedeutet werden. Sie ist klar gegliedert, wurde überschaubar vorgeführt und erklärt. Sowohl die aktiven, als auch die passiven Teilnehmer konnten eine Menge konkreter Tipps mit nach Hause nehmen. Auch hier setzte der enge zeitliche Rahmen dem Arbeitseifer der Teilnehmer Grenzen.

Konzert Michala Petri und Lars Hannibal

Dieses Konzert wurde sicher von den meisten Kongressteilnehmern mit Spannung erwartet, ist der Name Michala Petri doch allen in der „Blockflötenszene“ ein Begriff. Die Diskussionen um ihre interpretatorische Auffassung von Werken besonders des Barockzeitalters hat wohl jeder von uns schon selbst erlebt oder geführt. Frau Petri hält sich nach eigenen Aussagen bewusst fern von den Vertretern der „Alten Musik“ und der „Historischen Aufführungspraxis“. Auch aus diesem Grund war ihr Auftritt an diesem Abend gemeinsam mit ihrem musikalischen Partner Lars Hannibal etwas Besonderes. Sie boten ein gemischtes Programm mit Werken aus dem 17. bis 20. Jahrhundert von Händel, Vitali, Krähmer, Sarasate, Nørgård und anderen.

Der Abend wird sicher die angedeutete kontrovers geführte Debatte nicht zum Erliegen gebracht haben. Die Reaktionen der Zuhörer auf das Konzert reichten von ungeteilter Zustimmung, die in sehr langanhaltendem Beifall ihren Ausdruck fand, bis zu rigoroser Ablehnung (letztere offenbarte sich in den anschließenden Gesprächen unter den Konzertbesuchern).

Alle Zuhörer waren sich sicher einig in der Bewunderung der enormen fingertechnischen Präzision und Virtuosität von Frau Petri, die sie an diesem Abend erneut unter Beweis stellte.

Ein interessantes Konzert also, dass Anlass zum Nachdenken über die eigene Position zu Interpretationsfragen und zur Akzeptanz von Bearbeitungen sein könnte.

Vortrag „Blockflötentechnik: intensiv-künstlerische Wege zum Blockflötenspiel“

In ihrem sehr informativen Vortrag stellte Frau Professor Heyens, seit 1985 Professorin für Blockflöte an der Duisburger Abteilung der Folkwang-Hochschule und den meisten BlockflötenlehrerInnen durch ihre Schulwerke für Sopran- und Altblockflöte bekannt, ihre neue zweibändige Technikschrift vor, die gerade beim Schott-Verlag erschienen ist.

Frau Professor Heyens betonte besonders ihren Ansatz, beim Erarbeiten von Technikproblemen immer eine enge Verbindung zur musikalischen Idee zu suchen. Technik soll als Weg zur Musik, als Möglichkeit, musikalisch zu arbeiten, erfahren werden.

Das Werk richtet sich an fortgeschrittene Schüler und Studenten. Frau Professor Heyens beschrieb den eklatanten Mangel an technischen Grundlagen, der ihr oft bei ihren Studenten zu Beginn des Studiums begegnet. Anders als bei z. B. Klavier- oder Violinstudenten ist es bei Blockflötisten in keiner Weise selbstverständlich, sicher mit allen Tonarten umgehen zu können. Die Auswahl an zur Verfügung stehenden Etüden ist viel kleiner als bei anderen Instrumenten. Es herrscht also ein großer Nachholbedarf.

Im ersten Band des Werkes geht es deshalb um Finger- und Zungentechnik. Es wird ein Raster vorgestellt, nach dem alle Tonarten auswendig geübt werden sollen. Übungen zur genauen Analyse von Fingerbewegungen, ein Extrakapitel über alle Möglichkeiten von Trillern in der Barockmusik, Übungen zur weichen Doppelzunge, zum Fingervibrato und zur did'Il- Zunge sind ebenfalls enthalten.

Im zweiten Band geht es um Atem und Klang. Hier sollen besonders die Vorstellungskraft und die Selbstwahrnehmung entwickelt werden. Es geht um eine Bewusstmachung des Atems und des eigenen Körpers allgemein, nicht um die Entwicklung eines riesigen Atemreservoirs. Ziel ist es, die Atemmenge dem Affekt, der Länge und dem Tempo des Stückes anzupassen. Ausführlich wird der Weg von einem geraden Ton zu einem variablen Vibrato beschrieben, alle Arten von Vibrati werden geübt und ihre Einsatzmöglichkeiten besprochen. Für Phrasierung und Atmung sind bestimmte Gesichtspunkte mit Beispielen angegeben. An zwei langsamen Sätzen einer Händel- und einer Corelli- Sonate wird besprochen, warum welcher Ton wie klanglich zu gestalten ist.

Soviel war den kurzgefassten Informationen im Vortrag zu entnehmen, der für die Zuhörer sicher viel Anregungen für ihre Arbeit mit der Blockflöte enthielt.

Unterrichtsvorführungen

In sechs mal fünfundzwanzig Minuten führten drei Musikschullehrer (Siegfried Busch, Tübingen; Ulrike Block, Bad Vilbel; Christel Wolff, Ilmenau) und drei Hochschullehrer (Prof. Monika Jackowiak-Bovenkerk, Dortmund; Doz. Winfried Michel, Kassel und Münster; Prof. Mathias Weilenmann, Zürich) die Arbeit mit ihnen unbekanntem Schülern bzw. Studenten vor. Mit den Schülern wurde am ersten Satz der Sonate F-Dur von G. Ph. Telemann gearbeitet, mit den Studenten am ersten Satz der Sonate d-Moll von A. D. Philidor.

Leider hatten die Lehrenden keine Gelegenheit zumindest zu kurzen Statements, wie sie die vorgeführte Unterrichtsstunde in einen größeren Zusammenhang einbinden würden, warum sie welche Schwerpunkte gesetzt hatten und ähnliches. Auch für Diskussionen mit dem Publikum war keine Zeit vorgesehen, so dass diese Vorführungen mehr Fragen aufkommen ließen als Antworten gaben. Es war natürlich interessant, einmal die Arbeit von Kollegen und ihre unterschiedlichen Ansatzpunkte bei gleichem musikalischen Material erleben zu können. Aus der Beobachtung konnte man neue Herangehensweisen für die eigene Arbeit aufgreifen, vielleicht den eigenen Unterrichtsstil kritisch reflektieren. Trotzdem hätte man aus diesem an sich sehr guten Kongress-Angebot bei anderer Organisation mehr herausholen können.

Anke Hutten

Jahresversammlung der ERTA-Mitglieder am 29. September 2001 in Weimar

Beginn 18.35 Uhr, Beschlussfähig 19.09 Uhr, Ende 19.40 Uhr

1. Begrüßung

Die Begrüßung erfolgt durch den Präsidenten Herrn Johannes Fischer

2. Feststellung der Tagesordnung

Die Tagesordnung wird eingehalten

3. Die Beschlussfähigkeit der Mitglieder auf der Versammlung wird festgestellt

4. Tätigkeits- und Geschäftsbericht des Vorstandes

- Der Vorstand erläutert als erstes die besondere Finanzsituation in Weimar. Zusätzliche Kosten sind durch neue Mietpreise und die Anmietung spezieller Räume notwendig geworden.

- Der Vorstand berichtet, dass er sich im vergangenen Geschäftsjahr dreimal getroffen hat, um das Symposium vorzubereiten und die Organisation der ERTA zu pflegen. Es wird darauf aufmerksam gemacht, dass ein neuer PC angeschafft werden muss. Sowohl datentechnische als auch logistische Gründe haben zu diesem Entschluss geführt. Es wird vorab darauf hingewiesen, dass möglicherweise bei der Datenübertragung Fehler auftreten können. Die Mitglieder werden um Verständnis gebeten.

- Frau Heyens gibt einen Bericht über die Big-ERTA ab. Dies ist ein Zusammenschluss der ERTA-Vereinigungen aus folgenden Ländern: NL, UK, A, Italien, USA, Island und Norwegen. Festgelegt wurde, dass sich die Mitglieder der Big-ERTA zweimal jährlich treffen werden. Das Protokoll der letzten Sitzung erscheint auch in der TIBIA. Jedes Land wird erst einmal seinen Standpunkt deutlich machen. Die Vereinigung soll den Informationsaustausch und ein internationales Kursangebot fördern.

- Der Vorstand startet noch einmal einen Aufruf: Gesucht wird eine neue Geschäftsstelle. Die Geschäftsstelle sollte telephonisch gut erreichbar sein, das Versandgeschäft organisatorisch übernehmen und die Mitgliederbetreuung pflegen können. Interessenten sollen sich bitte bei dem Präsidenten, Herrn Fischer melden.

5. Bericht der Kassenwartin

Der Bericht des vergangenen Jahres wird den Mitgliedern vorgelegt und erläutert. In Zukunft wird der Jahresbericht auch die Vergleichszahlen

aus dem vorangegangenen Jahr aufweisen, um eine größere Transparenz zu gewährleisten.

6. Der Vorstand wird bei einer Enthaltung entlastet.

7. Die vorgeschlagene Satzungsänderung, dass die Mitgliederversammlung von Beginn an beschlussfähig ist, wird einstimmig angenommen.

8. Wahl der neuen Geschäftsführerin

Frau Gudrun Köhler wird einstimmig zur neuen Geschäftsführerin des ERTA-Vorstandes gewählt. Sie hatte vorab dieses Amt schon kommissarisch verwaltet. Ihr Arbeitsfeld besteht darin, dem Präsidenten zur Seite zu stehen, die Verantwortung für die Aussteller zu übernehmen und die Werbung für die Flyer und Dokumentationen zu betreiben. Frau Köhler lebt in Karlsruhe. Sie hat bei Herrn Prof. Braun und Herrn Steenhoven studiert und arbeitet an der Musikschule Karlsruhe, der Musikbühne Mannheim und der Pädagogischen Hochschule. Wir freuen uns auf eine gute Zusammenarbeit!

9. Thema des nächsten Kongresses:

„Europäisches Blockflötenpanorama“. Projektgruppen sollen mit eingebunden werden. Der nächste Veranstaltungsort soll Heppenheim sein. Termin: 27.-29. September 2002. Der Vorteil dieses Ortes besteht darin, dass – die Räumlichkeiten schön sind, – die Vor-Ort-Organisation gut möglich ist, – der Ort besonders finanzgünstig erscheint.

Das 10-jährige Bestehen der ERTA soll in Heppenheim mit einem Festkonzert und möglicher Weise „gesponsertem“ Wein besondere Aufmerksamkeit erhalten.

10. Sonstiges

- Mitgliederlisten können auf Anfrage ab dem 1. November zugeschickt werden. Interessenten sollen sich bei Frau Heike Rossmann, ehemals Heike Schmidt melden.

- Regionale Blockflötentreffen sollen möglichst flächendeckend in der BRD eingerichtet werden.

- Als Verbesserungsvorschläge für zukünftige Symposien regten die Mitglieder folgendes an:

- eine bessere Pausengestaltung, dass man bei den Ausstellern mit EC-Karte bezahlen kann, dass die Garderoben bewacht sind oder es Schließfächer gibt, die Vortragenden mit Mikrofonen noch besser ausgestattet sind.

- Als weiterer Vorschlag für mögliche Symposienthemen wurde „Improvisation“ genannt.

1. November 2001

Protokollführerin: Corinna Guzinski

Der ERTA-KONGRESS „Lehren – Lernen – Musizieren“

zog viele Teilnehmer nach Weimar, die sich nach ersten Vorträgen und Konzerten entscheiden mussten, ob sie in Peter Thalheimers großem Blockflötenensemble spielen wollten oder ob sie im Workshop von Gerd Amelung „einige höchst nötige Regeln vom GeneralBasso“ vermittelt bekommen wollten.

Erläutert und belegt durch Quellen wie u. a. Mathesons *Großer General-Baß-Schule* gab Gerd Amelung Tipps zum phantasievollen Umgang mit fertigen Aussetzungen und bezifferten Basslinien.

Als Beispiele für die verschiedenen Stile und Möglichkeiten dienten Telemanns Sonaten F-Dur, C-Dur und die Methodische Sonate a-Moll (jeweils der 1. Satz).

Leider war die zur Verfügung stehende Zeit zu kurz, um alle Fragen erschöpfend zu beantworten. Und so mancher Teilnehmer hätte sicher gern mehr erfahren über die Grundlagen des Generalbass-Spiels.

Im Gesprächsforum mit Podiumsdiskussion saßen Vertreter der wichtigsten Verbände: (Prof. Jürgen Ulrich (DTKV), Renate Oehme (VdM), Gabriele Weidner (ver-di) und die Blockflötenpädagoginnen Dorothea Senf und Marion Bleyer unter der moderierenden Leitung von Thomas Holland-Moritz.

In vielen Wortmeldungen der Teilnehmer kam zum Ausdruck, dass die Situation der Blockflötenlehrer, obwohl das Instrument nach Klavier und Gitarre an dritter Stelle der Belegungszahlen an Musikschulen steht, hauptsächlich bedingt durch Einsparungen z. Zt. schlecht aussieht und die Tendenz leider weiter negativ zu sein scheint:

– Frei werdende Stellen werden nicht wieder besetzt.

– Der Zwang zu Gruppenunterricht trifft besonders die Blockflötenlehrer.

Für viele von ihnen ist (dadurch?) der Gruppenunterricht nur negativ besetzt. Und bedauerlicherweise gibt es kaum Auseinandersetzung mit dieser Unterrichtsform, so dass den meisten Kollegen die positiven Aspekte eines pädagogisch sinnvollen, motivierenden Gruppenunterrichts verborgen bleiben!

– „Konkurrenz“ ergibt sich aus Richtung der Kirchengemeinden und allgemeinbildenden Schulen.

– Durch zunehmenden Ganztags schulbesuch werden die Instrumentalunterrichtsmöglichkeiten erschwert.

Da auch hier über den zeitlichen Rahmen hinaus Gesprächs- und Informationsbedarf bestand, boten die Vertreter der Verbände hierzu an ihren Infoständen weitere Gelegenheit.

Wegen der vielen Teilnehmer des Blockflötensymposiums reichte der Platz im Fürstensaal nicht aus, und man begab sich abends in den dunklen Park an der Ilm, um den schwarzen Cubus zu finden, in dem nun „**The Pied Piper**“ aufspielen sollte.

Gelohnt hat sich der Weg allemal.

Poul Hoxbro schlug die Hörer vom ersten Ton an in den Bann mit seinem virtuoson Spiel auf Einhandflöte und Trommel, wechselte zur Doppelflöte, variierte das Schlagwerk und veränderte den Trommelklang durch eine gespannte „Schnarr“-Saite.

Der Rattenfänger fing das Publikum, indem er Musik des Mittelalters aus europäischen Ländern und Dänische Folklore – versetzt und aufgelockert durch Geschichten zu den Musikstücken – darbot.

Das Programm endete mit einer Uraufführung: In der Komposition *Dust* des Schlagzeugers Stephen Henriksen führten beide Musiker mit Schlagzeug und Einhandflöte zu gesampelten Klängen quasi im „cross over“ ins 21. Jahrhundert zurück.

Erst nach ein paar Zugaben machte sich das begeisterte Publikum auf in die helle Stadt.

Sybille Cada referierte in ihrem Vortrag „Wie man in den Wald hineinruft ...“ über Körpersprache und Kommunikation im Instrumentalunterricht.

Hier konnte man erfahren, dass Instrumentalunterricht häufig abgebrochen wird wegen mangelnder oder unbefriedigender Kommunikation und nicht etwa wegen mangelnder Kompetenz des Lehrers. Dadurch wird deutlich, dass es nötig und wichtig ist, sich als Lehrender die vielfältigen Verhaltens-(Kommunikations)muster zu vergegenwärtigen und die Situation im eigenen Unterricht zu analysieren, um sie verbessern zu können.

Der Bericht über Formen und Gesetzmäßigkeiten in der Kommunikation löste beim Hörer viele Aha-Effekte aus. Aber dennoch bedarf es sicher gezielten Trainings und eventuell auch der Hilfe von außen, um das Wissen im eigenen Unterricht nutzen zu können.

Von den guten Sprichwörtern, die Sybille Cada hilfreich zum Verständnis in ihren Vortrag einfließen ließ, möchte ich eines abschließend zitieren: „Wahr ist nicht, was der Eine sagt, sondern wahr ist, was der Andere wahrgenommen hat.“

In einem kurzweiligen und geschickt zusammengestellten Programm boten die Musikschulen Weimar, Ilmenau und Jena Blockflötenmusik vom Frühbarock bis zur Moderne:

Solowerke (Woodcock-Concerto und Agnes Dorwarths „Gespräch einer Hausschnecke mit sich selbst“), Kammermusik mit anderen Instrumenten (Violine, Fagott und Cembalo im Continuo bei Uccellinis „Bergamasca“ und in Telemanns Trio-sonate a-Moll), Blockflötenduo und -trio (Bornmanns „Magisches Quadrat“ und Willem Wander van Niewkerks „Kadanza“).

Phantasievoll und überzeugend dargestellt zeigte dieses Konzert vielfältige, gute Blockflötenarbeit.

Mathias Weilenmann referierte über „Jacques Martin Hotteterre (Le Romain)? L'art de préluder – eine herausragende Instrumentalschule des 18. Jahrhunderts“.

In klarer Gliederung und klug aufgebaut verglich er das Werk Hotteterres mit dem „Dictionnaire philosophique portatif“ von Voltaire und arbeitete Gemeinsamkeiten heraus. Anschließend beleuchtete er einzelne Préludes unter Berücksichtigung der Grundpfeiler Stütznoten, Rhythmus, Melodie, Harmonik, Taktanfänge und Figuren (Rhetorik) und trug schließlich flötend einige Préludes und lesend dazugeordnete Voltairsche Artikel vor.

Zum Abschluss des Blockflötensymposiums in Weimar kam Musik für vier Blockflöten und Orchester zu Gehör. Erfrischend musikantisch präsentierte sich das *Quartetto con affetto* mit dem „Jungen Kammer-Orchester Konstanz“ unter der Leitung von Wolfgang Mettler und zeigte, dass man das Concerto à 8 von Johann David Heinichen auch mit einem Laienorchester, das moderne Instrumente spielt, ansprechend und überzeugend musizieren kann.

Gut artikuliert und blitzsauber erklangen Telemanns Concerto G-Dur und verschiedene Werke des 13. - 16. Jahrhunderts auf vielfältigem Blockflöteninstrumentarium.

Dazwischen gab es sorgfältig gearbeitete und überzeugend vorgetragene Orchestermusik mit Kompositionen von John Eccles und Edward Elgar, bis sich beide Ensembles schließlich in Mar-

kus Zahnhausens *Sviréli* wieder zusammenfanden.

In unterschiedlichen Blockflötenbesetzungen von Sopranino bis Bass mit percussiven Elementen durch das Aneinanderschlagen zweier Flöten, Sputati und Blasen ins Labium zu eher traditionellen Orchesterklängen wechselten hier interessant, kurzweilig und ansprechend melancholisch-schwermütige mit lebensfroh-virtuosen Passagen ab.

Ein gelungenes Konzert, dem man mehr Zuhörer und Beachtung gewünscht hätte!

Bärbel Kuras-Berlin

Vielen Dank an alle Organisator/innen, Helfer/innen und Mitarbeiter/innen, die zum erfolgreichen Gelingen des Weimarer ERTA-Kongresses beigetragen haben.

Ein besonderer Dank geht an Anke Boedeker und Prof. Myriam Eichberger, die hervorragend für die „Vorort“-organisation gesorgt haben.

Wir haben uns in Weimar sehr wohl gefühlt.

Der ERTA - Vorstand

Zum 70. Geburtstag von Prof. Gerhard Braun

Aus Anlass des 70. Geburtstages von Prof. Gerhard Braun veranstaltet die Flautando-Gesellschaft Karlsruhe am 2.3.2002 ein Portraitkonzert mit Werken des Komponisten. Ausführende sind das Blockflötenquartett „four wheel drive“, das Trio „Il tempo suono“ und die Instrumentalsolisten Martin Heidecker (Flöte), Nico Winandy (Oboe) und Nikola Lutz (Saxophon).

Die Flautando-Gesellschaft wurde vor 14 Jahren von Gerhard Braun ins Leben gerufen. Er war viele Jahre künstlerischer Leiter dieser Organisation, die jedes Jahr 3-4 Fortbildungsveranstaltungen und ebenso viele Konzertabende veranstaltet. Programme und Informationen: Musikklädle Karlsruhe, Tel. 0721 767291, Fax: 0721 788102

Kurzbericht über den Niederländischen ERTA-Studientag 2001

In Utrecht fand am Samstag, den 6. Oktober 2001 der Studientag der holländischen ERTA statt. Tagungsort ist das Kulturelle Zentrum der Universität Utrecht.

Anders als in Deutschland konzentriert sich das Treffen der holländischen Blockflötenlehrer auf einen Tag, dementsprechend dicht und umfangreich ist die Programmgestaltung:

Um 9.30 beginnt es erst einmal gemütlich mit einem Tässchen Kaffee und der Begrüßung.

Für den weiteren Verlauf des Tages sind drei Blöcke mit jeweils vier Workshops vorgesehen, die zeitgleich laufen und alternativ besucht werden können. Der Workshop „Masterclass-Ensemble“ mit Marion Verbruggen wird wegen des großen Interesses zweimal angeboten, so dass die meisten der zirka 50 anwesenden Mitglieder daran teilnehmen bzw. zuhören können.

Zeitgleich referiert Henk Luif über den „Musikus und Unternehmerschaft“, Marjolijn van Roon weicht ihre Kolleginnen und Kollegen in „Das Geheimnis des Spielers“ ein – und Jeanette van Wingerden stellt „Historische Blockflötenmethoden“ vor.

Nach einer Mittagspause, während der man auch den Blockflötenmarkt mit seinen Instrumentenaustellern besuchen und kleinere Reparaturen an seinem Instrument erledigen lassen kann, zeigt Jaap Delver, wie man die „Suzuki-Methode für Blockflöte“ anwenden kann. Er wird abgelöst von Gudrun Heyens, die als Gast aus Deutschland eingeladen wurde, um die Altflötenschule „Spiel und Spaß mit der Blockflöte“ und ihre eben erschienenen Technikbände „Blockflötentechnik intensiv“ vorzustellen.

Im letzten Block gibt es noch ein „Gespräch am runden Tisch“, das von Jan Vos und Rosalyn de Groot geleitet wird, während Cesar Villavicencio seinem Publikum „Neuentdeckungen auf dem Feld der Blockflöte“ präsentiert.

Pünktlich nach Plan lädt um 17.30h die Vorsitzende Reine-Marie Verhagen zu einem Schülerkonzert ein und bei einem Glas Wein, angeregten Gesprächen und viel Lob für die hervorragende Organisation und gute Atmosphäre klingt der Studientag aus. **Gudrun Heyens**

Erstes regionales Blockflöten-Treffen am 27. Oktober 2001

Der Einladung von Frau Dr. Engelbert an die Städtische Max-Bruch-Musikschule in Bergisch Gladbach waren viele Kollegen aus dem Umkreis gefolgt – 15 interessierte Blockflötenlehrerinnen hatten sich zu einem intensiven Austausch eingefunden.

Diese Treffen, die in Zukunft ca. alle 4 Monate stattfinden werden, sollen zum einen Lehrkräfte, die an kleinen Musikschulen, privat oder in anderen Einrichtungen unterrichten, aus der Isolation

herausholen, sie können zu gemeinsamer Projektarbeit führen, d.h. die Zusammenarbeit von Kollegen und Musikschulen fördern; Erfahrungen und Ideen aus anderen Musikschulen können ggf. an anderer Stelle übernommen werden; auch didaktische Fragen werden bei diesen Treffen angesprochen wie z. B. Erfahrungen mit Unterrichtsmaterialien und Neuerscheinungen von Noten. Jedes Treffen wird unter ein Thema gestellt.

Die Termine der nächsten Treffen im Jahr 2002 stehen bereits fest:

2. März 2002 in Bergisch Gladbach von 10-13 Uhr

- Thema: Rund um den Anfängerunterricht im Einzel- od. Gruppenunterricht
- Anfängerinstrument (Plastikblf., Holzblf. als Schülerinstr. oder ein besseres?)
- Beispiele von interessanten Sopran-Blf.-Schulen
- Zusatzliteratur für den Anfang, ein- und mehrstimmig

29. Juni 2002 in Neuss

- Thema: Spielkreis-Literatur mit Anfängern

9. November 2002, Ort wird noch bekanntgegeben

- Thema: Die Sonate vor der Altblockflöte / nach der Sopranflötenschule

Es ist wichtig, dass Instrumente mitgebracht werden, damit Literatur in der Praxis gezeigt werden kann.

Die Blockflötenlehrer/innentreffen sind auch für NichtERTAMitglieder offen.

Nach ca. 3 Stunden wurde ein lebhafter, interessanter Austausch beendet und jeder hatte den Eindruck: das hat sich gelohnt!

Barbara Engelbert

Hamburger Konservatorium

Something Old — Something New

Wochenendkurs Blockflöten-Ensemble

Freitag, 26.4., 18 Uhr - Sonntag, 28.4.02, 17 Uhr

Leitung: Renate Dörfel-Kelletat

Auskunft/Anmeldung/Faltblatt

Hamburger Konservatorium

Tel. 040-870 877-0

Fax 040-870 877-30

e-Mail: musik@hamburger-konservatorium.de

LESERFORUM

Zum Bericht „Der Blockflötenlehrer, eine bedrohte Spezies?“ in TIBIA 4/2001, S. 646 ff.

Als Blockflötenlehrerin mit über 25 Jahren Berufserfahrung fällt mir beim Lesen des Artikels von Christine Lanz spontan ein: *ich möchte keine Anfängerin mehr sein!* Ich selbst habe aus finanziellen Gründen schon während des Studiums mit dem Unterrichten an einer Musikschule begonnen, erst einen, dann zwei, nach dem Examen fünf Nachmittage. Durch die langsam wachsende Schülerzahl und die Möglichkeit, Einzel- oder Gruppenunterricht flexibel nach den Wünschen der Eltern erteilen zu können, hielt sich der Stress in Grenzen.

Heute unterrichte ich an einer Musikschule mit festgelegten Gruppengrößen im Anfängerunterricht, was automatisch dazu führt, dass die Blockflöte von Kollegen und vor allem Eltern als Vorbereitungs- und Durchgangsinstrument angesehen wird. Es fordert eine Menge Überzeugungskraft und Durchsetzungsvermögen, um die Blockflöte „salonfähig“ zu machen. Ob ich das als junge, frisch von der Hochschule kommende Kollegin geschafft hätte, wage ich zu bezweifeln. In meinem fortgeschrittenen Alter schätze ich die Sicherheit einer BAT-Stelle, als junge enthusiastische Kollegin hätte ich wohl erst mal nach den besten Unterrichtsmöglichkeiten gesucht und erst danach an die so-

ziale Sicherheit gedacht. Und hier, glaube ich, liegt ein Grund für den mangelnden Nachwuchs an Blockflötenlehrern: die jungen Kollegen legen sich noch nicht fest, lassen sich nicht in die starren Musikschulhierarchien pressen. Sie sind nach dem Examen auf einem Höhepunkt ihres künstlerischen Schaffens und sollen plötzlich Massen an kleinen Kindern in großen Gruppen unterrichten, werden oft auch mit der Organisation ihres Unterrichts und den Elterngesprächen allein gelassen. Hier müsste in der Ausbildung eine Lücke geschlossen werden, z. B. wie für Lehramtsanwärter ein Referendariat eingeführt werden. Und die Musikschulen müssten sich der jungen KollegInnen annehmen, vielleicht durch Mentoren, durch Supervision etc. In jedem Falle muss das Image der Blockflöte an jeder einzelnen Musikschule dem der anderen Instrumente angeglichen werden, erst dann kann sich auch die Blockflötenlehrkraft innerhalb und außerhalb der Schule anerkannt fühlen. Die Voraussetzungen für einen guten Blockflötenunterricht zu schaffen, sollte das vorrangige Ziel von Hochschulen und Musikschulen sein, auch wenn die chronisch leeren Kassen der Träger dagegen zu stehen scheinen. Gut ausgebildete Schüler, von zufriedenen Lehrern unterrichtet, sind diese Anstrengung wert.

Marianne Klatt, Cello

NACHRICHTEN



Der Oboist Lothar Faber wird am 7. Februar 2002 80 Jahre alt. Faber war über 30 Jahre als Solooboist im Sinfonieorchester des Westdeutschen Rundfunks tätig. In der Neuen Musik spielte er für die Oboe eine entscheidende Rolle (siehe dazu das Porträt in *Tibia* 1/1997).

Tibia gratuliert herzlich.

Frischer Wind im Fach Fagott

Zum Wintersemester 2001/2002 hat die Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt zwei neue Lehrbeauftragte im Fach Fagott:

David Petersen, seit 1992 Solofagottist im Gewandhausorchester Leipzig und Jens Hinrich Thomson, der Solo-Fagottist bei den Duisburger Sinfonikern.

Musik am Herzoglichen Hof zu Wolfenbüttel.

Eine Liste von Erst- und Neuausgaben von Musikwerken des 16. und 17. Jahrhunderts findet sich im

Um die Texte nicht zu komplizieren, wird in den meisten Fällen die männliche Form verwendet. Eine gedankliche Ausfüllung mit beiden Geschlechtern wird bei den Leserinnen und Lesern vorausgesetzt.

Internet unter folgender Adresse: <http://www.forum-wf.de/hofmusik/>

Donald Bousted ist vom Zentrum für neue Musikinstrumente (CNMI) an der London Guildhall Universität zum Composer in Residence ernannt worden. Die Stelle wird vom Leverhulme Trust ab September 2001 gesponsert und gilt für 10 Monate. Bousted wird neue Musik für elektromechanische Versionen von Orchester-, Holzblas- und Blechblasinstrumenten komponieren, die z. Z. an der Londoner Guildhall Universität entwickelt werden. CNMI ist sehr daran interessiert, auch andere Komponisten und Spieler, die an diesen Projekten interessiert sind, mit einzubeziehen. Info: <http://www.lgu.ac.uk/mit/cnmi> (email: ljohnes@lgu.ac.uk), oder schreiben Sie an: Lewis Jones, Centre for New Musical Instruments, London Guildhall University, 41 Commercial Road, London E1 1LA

Der **European Recorder Players Club, EuroRPC** wurde im Dezember gegründet. Die Eintragung als e.V. ist beantragt. Ziel des EuroRPC ist die Förderung europaweiter Zusammenarbeit von Blockflötisten verschiedenster Tätigkeitsbereiche und Spielniveaus. Eine englischsprachige Website dient der Kommunikation. Ein jährliches Meeting soll Blockflötisten Möglichkeiten zum gemeinsamen Musizieren und zum Erfahrungsaustausch geben. Vorstandsteam und Meeting wechseln jährlich in ein anderes europäisches Land. Info: <http://www.eurorpc.com>

Folgende Instrumente sind am 12. November 2001 in Barcelona gestohlen worden:

1 Bob Marvin g-Alt mit zylindrischer Bohrung (1999) / 1 Bob Marvin f-Alt mit zylindrischer Bohrung (1999) / 1 v. Huene Denner Alt in a¹ = 415 Hz, Buchsbaum / 1 Stephan Blezinger Ganassi g-Alt mit 2 Mittelstücken für a¹ = 466 Hz und a¹ = 440 Hz, Ahorn, 1997. Hinweise bitte an vicenteparrilla@teleline.es

26.1.2002 Marion Verbruggen, Anneke Boeke: Blockflötenkurs; Geri Bollinger: Blockflötenworkshop. Info: Early Music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: 02336 990290, Fax: 914212, E-Mail: early-music@t-online.de

2.-3.2.2002 Rendsburg, Simone Eckert: Venedig um 1600. Info: Nordkolleg Rendsburg, 24768 Rendsburg, Am Gerhardshain 44, Tel.: 04331 1438-22, Fax: -20

Kaweh Kazeroni †



Am 5. Oktober dieses Jahres erlag in Wolfhagen bei Kassel der erst neunzehnjährige Blockflötist Kaweh Kazeroni seinem langen Krebsleiden. Er studierte als Jungstudent bei Winfried Michel an der Musikakademie in Kassel. Seine erste

Komposition *Driebout* erschien kürzlich im Mieroprint Verlag, Münster.

Etliche Leser dieser Zeitschrift werden Kaweh bei Jugendwettbewerben, aus denen er zumeist als Preisträger hervorging oder bei Konzerten und Festivals gehört oder getroffen haben und werden sich vermutlich an den bemerkenswerten Musiker erinnern. Bemerkenswert in vielerlei Hinsicht: als Spieler wie als Persönlichkeit zeigte er einerseits eine für sein Alter erstaunliche Reife und Ernsthaftigkeit im Umgang mit musikalischem und außermusikalischem Affekt, andererseits jedoch eine (für sein Alter wiederum erstaunliche) kindliche Verspieltheit und Bereitschaft, sich als „Spielender“ so ganz auf ein Experiment, das „Experiment Blockflöte“, das „Experiment Musik“ und auch das „Experiment Mensch“ einzulassen. Die Kombination dieser beiden Tugenden, verbunden mit einer überdurchschnittlichen Bühnenpräsenz, Lebendigkeit und einer sich stets verbessernden technischen Souveränität machte ihn zu einem sehr hoffnungsvollen jungen Künstler.

Seine Freunde und Musikerkollegen werden sein Temperament und seine Herzlichkeit ebenso sehr vermissen wie seine geradezu unersättliche Begierde, mehr über Musik zu erfahren – auch am Telefon, nachts um halb eins! Ihr Dank gilt Kawehs Eltern für die aufopferungsvolle Pflege ihres Sohnes.

Sven Schwannberger

Berufsbegleitende Weiterbildungskurse für Blockflötenlehrer in Schöntal/Jagst, für Musiklehrer, Erzieher und Gruppenleiter, die das Fach Blockflöte unterrichten und sich im Instrumentalspiel, in Aufführungspraxis Alter Musik, in Stilistik, Ornamentik, Gehörbildung und Methodik des Anfangsunterrichts weiterbilden möchten. Der Kurs gliedert sich in 5 Arbeitsphasen und schließt mit einer Prüfungsphase. **Beginn: 1. Phase 8.-12.2.2002**, 2. Phase 17.-21.11.2002, 3. und 4. Phase 2003, Prüfungsphase Februar 2004. Info: Prof. Ulrike Engelke, Tel.: 07031 606644, Fax: 07031 604324, U.Engelke@t-online.de, www.daam.org

15.-17.2.2002 4. Internationales Stuttgarter Blockflöten-Symposion, Neue Musik für Blockflöten – eine Herausforderung, Konzerte, Vorträge, Workshops zu den Themen: Moderne Spieltechniken / Gruppenimprovisation / Blockflötenensemble / Blockflöte und Elektronik / Blockflöte & Jazz. Makoto Shinohara wird sein bekanntes Werk *Fragmente* analysieren, Einführung in die Feldenkrais-Praxis, Ausstellung von Instrumenten, Noten und Tonträgern. Info bei der ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721 707291.

15.-17.2.2002 Beim 4. Folkwang Symposium für Blockflötenmusik, stellt in Ergänzung des Programms Stephan Blezinger eine neuentwickelte Altblockflöte für die Musik des 20. Jahrhunderts vor. Info: Fb 1 Folkwang Hochschule Essen, Tel.: +49 201 4903113 (A. Flender), <http://www.folkwang-hochschule.de>

18.-24.2.2002 Improvisations-Workshop mit Matthias Maute (Blockflötist, Komponist) im Rahmen des Festivals *Rundum Bartók*. Freitag, den 22.2.2002 Konzert mit dem *Duo Caprice*, Matthias Maute (Blockflöte) und Michael Spengler (Viola da gamba). Info: Bergische Musikschule, Kolkmann-Haus, Hofaue 51, 42103 Wuppertal-Elberfeld, Tel.: 0202 24819-256 (Eveline Haupt) oder 0202 83197 oder 02053 7829 (Karin Röhrig).

22.2.-4.3.2002 Karlsruhe, 25. Händel-Festspiele. Operaufführungen, Konzerte u. a. Info. Intern. Händel-Akademie, Baumeisterstr. 11, 76137 Karlsruhe, Tel. 0721 376557, Fax: 373223, E-Mail: Haendel-Akademie@BStaatstheater.de.

23.2.-9.3.2002 Karlsruhe, 17. Intern. Händel-Akademie, Vokal- und Instrumentalkurse (23.2.-4.3.) mit Ph. Carrai, M. Möllenbeck (Vc.), J. Christensen (Gb.), R. Hill (Cemb., Fp.), M. Niesemann

(Ob.), D. Roberts (Kb., Violone), A. Steck, Chr. Mayer (Vn.), R. Wistreich (Ges.): Orchester-Akademie (4.-9.3.) mit Andreas Spering (Ltg.), Anton Steck (Konzertmeister): Telemann, Händel; Opern-Werkstatt (24.-28.2./1.-5.3.) mit I. Wierod, M. Kold (Ges.), M. Legler (Gestik und szen. Aufführungspraxis), R. Kubik (musikal. Aufführungspraxis); Symposium „Neue Empfindsamkeit versus barockes Pathos – Die Stilkrise der Künste im London der 1730er Jahre“ (2.3.). Info: Intern. Händel-Akademie, Baumeisterstr. 11, 76137 Karlsruhe, Tel.: 0721 376557, Fax: 373223, E-Mail: Haendel-Akademie@BStaatstheater.de

9.3.2002 Schwelm, Paul Leenhouts, Adriana Breukink (Blfl.): Talk im Ibach-Haus. Info: Early Music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: 02336 990290, Fax: 914213, E-Mail: early-music@t-online.de

9.-10.3.2002 Dortmund, Brunhilde und Heidrun Holderbach: Atemlehre und Blockflötenspiel (Folgetermine: 11./12.5. und 12./13.10.2002). Info: Holderbach, Sepp-Herberger-Str. 13, 69469 Weinheim, Tel.: 06201 53295 oder 57785

13.-17.3.2002 Telemann und Magdeburg ist das Motto der 16. Magdeburger Telemann-Festtage. Im Mittelpunkt stehen u. a. vokalinstrumentale Großwerke, die von Magdeburg aus die Konzertsäle der Welt eroberten, deren Magdeburger Aufführungen ihren internationalen Repertoirewert erhöhten, so u. a. die Kantate *Ino*, die Serenaten *Deutschland grünt und blüht im Friede* und *Don Quichotte* sowie die *Johannespassion* von 1745. Sie werden von renommierten Interpreten dargeboten, neben namhaften Solisten u. a. Musica Antiqua Köln mit Reinhard Goebel, Kammerchor und Barockorchester Stuttgart mit Frieder Bernius, Akademie für Alte Musik Berlin, Magdeburger Kammerchor, Magdeburgische Philharmonie. Info: Medienarbeit 16. Magdeburger Telemann-Festtage, Artefakt Kulturkonzepte, Celia Schneider & Damaris Stengel, Schliemannstr. 2, 10437 Berlin, Tel.: 030 440 10721/23, Fax: 030 2808161, mail@artefakt-berlin.de

25.-27.3.2002 Kaiserslautern, Dietrich Schnabel (Blfl.) Ensemblekurs. Info: Maren Radbruch, Am Obergarten 95, 67659 Kaiserslautern, Tel.: 0631 3705563

30.3.-6.4.2002 Von Liebe, Lust und Leid. Musik des Mittelalters und der Renaissance für Blockflöte, Violine, Viola da Gamba u. a. historische Musik-

instrumente. Kursleitung: Heida Vissing. Info: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, E-Mail: brox@muenster.de, www.edition-tre-fontane.de

1.-7.4.2002 Seminar für Blockflöte mit Marianne Lüthi, Burgdorf/Basel; Dozentin an der Schola Cantorum Basiliensis der Musikakademie Basel. Aspekte des Zusammenspiels, wie Hören, Reagieren, Führen, Intonieren stehen im Zentrum des Seminars. Literatur: Unbekannte barocke Kammermusik, 5-stimmige Suiten von Holborne und Hammerschmidt und als Solowerk ein *Concert Royal* von F. Couperin. Literaturliste und Detailinformation ab 15. Dezember erhältlich. Zielgruppe: Der Kurs wendet sich an Musikpädagogen sowie an fortgeschrittene Laien und Studierende der unteren Semester. Info: Hotel Laudinella, Kultur/Kongresse, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0) 81 8360602, Fax: +41 (0) 81 8360001, E-Mail: kultur@laudinella.ch, www.laudinella.ch

19.-21.4.2002 Von der Renaissance bis zur Moderne. Seminar für Blockflöte und Querflöte in der Musikschule der Hofer Symphoniker. Ltg.: Heida Vissing. Info: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, E-Mail: brox@muenster.de, www.edition-tre-fontane.de, Tel./Fax: 0251 2301483

Kurse des Forum Artium

22.-26.4.2002 Meisterkurs Klarinette mit Prof. François Benda, Berlin.

26.-28.4.2002 Ensemblekurs Blockflöte mit Prof. Barbara Husenbeth, Trossingen.

3.-5.5.2002 Meisterkurs Blockflöte mit Prof. Han Tol, Amsterdam.

10.-12.5.2002 Intensivkurs Musiktheorie und Gehörbildung zur Aufnahmeprüfung an Musikhochschulen mit Irmgard Brockmann, Osnabrück, für zukünftige Musikstudenten/innen und Interessierte.

21.-26.5.2002 Meisterkurs Flöte mit Michael Faust, Köln. Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223, Internet: www.forum-artium.de, E-Mail: info@forum-artium.de

30.5.-2.6.2002 Tage Alter Musik Dießen am Ammersee mit Hans Michael Koch (Laute und historische Gitarren) und Marion Treupel-Franck (Traversflöte). Info: Markus Märkl, Streitbergstr. 11, 81249 München, Tel./Fax: 089 873487

1.-6.7.2001 Summer course on Schiermonnikoog, Pierre de la Rue (1460-1518) and Margaret of Austria, masses, motets and chansons, Christopher Kale and Ita Hijmans for experienced choirsingers and a small group of instrumentalists. Info: Stichting gele kraan, Centre for Early Music in Amsterdam, Tel./Fax: +31 (0) 20 6699814, E-Mail: itasgk@xs4all.nl

26.7.-11.8.2002 39. Festwochen der Alten Musik Brügge (B). Auf dem Programm: **Internationaler Solistenwettbewerb Musica Antiqua 31.7.-7.8.2002** Bach – Händel – Telemann – Vivaldi, Wettbewerbe für Sologesang und Melodieinstrumente (Barockvioline, Barockcello, Blockflöte, Traversflöte, Barockoboe) sowie für die Instrumente Barockvioline, Barockcello, Traversflöte, Blockflöte und Barockoboe.; Juroren sind die Professoren Patrick Beuckels (B), Diego Fasolis (CH), Johan Huys = Vorsitzender (B), Eva Legêne-Andersson (DK/USA), Marcel Ponseel (B), Barbara Schlick (D), Jaap ter Linden (NL), Lucy Van Dael (NL), NN.; **Austellung** (am 3. und 4. August); Streich-, Blas- und Zupfinstrumente, Noten, Bücher; **Interpretationskurse**, von Mitgliedern der Jury dargeboten; **Mittags- und Abendkonzerte** mit folgenden Themen: Musica Festiva, Musica Polyphonica (die musikalischen Beziehungen zwischen Brügge und Europa zur Zeit der Herzöge von Burgund und der Habsburger), und Musica Mediterranea. Info: Festivalsekretariat, C. Mansionstraat 30, B-8000 Brugge; Tel.: +32 (0) 50 332283, Fax: +32 (0) 50 345204, <http://www.musica-antiqua.com>, E-Mail: musica-antiqua@unicall.be. Vollständiges Programm (ab 15.1.2002) Städt. Verkehrsamt, Burg 11, B-8000 Brugge; Tel.: +32 (0) 50 448686, Fax: +32 (0) 50 448600

6.-10.8.2002 Fernand Gillet - Hugo Fox Wettbewerb für Fagott 2002 der International Double Reed Society in Banff, Alberta/Kanada. Teilnahmebedingungen: Fagottisten, die ihr 31. Lebensjahr am Tag der Finalrunde (9. August 2002) noch nicht vollendet haben, sind zur Teilnahme berechtigt, sofern sie nicht schon einen ersten Preis im Fernand Gillet - Hugo Fox Wettbewerb gewonnen haben. *Alle Teilnehmer müssen Mitglieder der IDRS sein.* Info: Norma Hooks, Executive Secretary / Treasurer, 2423 Lawdale Rd., Finksburg, MD 21048-101 USA, Tel.: (410) 871-0658, Fax: 410-871-0659, E-Mail: norma4idrs@erols.com, <http://www.idrs.org>

Letzte Meldung:

In Kooperation mit der Stadt Wetzlar und dem Verband deutscher Musikschulen, Landesverband Hessen, findet vom 9. bis 12. Mai 2002 ein **Kammermusikkurs** in Wetzlar statt. Dozenten sind Ruth Wentorf (Flöte), Christian Hommel (Oboe), Wolfgang Rüdiger (Fagott), Marco Thomas (Klarinette), Sorin Ionescu (Violine), Helmut Sohler (Violoncello) und Michael Baumann (Klavier). Information und Anmeldung: Corinna Egg, Auf dem G'hau 8, 87499 Wildpoldsried
Tel.: 08304/923061, E-Mail: egg.corinna@kammermusik-kurs.de, Homepage: www.kammer-musik-kurs.de

Die Autoren der Artikel

David Lasocki, Music Library, School of Music, Indiana University, Bloomington, IN 47405/USA. Geb. 1947 in London; Chemiestudium, als Liebhaber Studium der Block- und Traversflöte bei Hunt und Scheck, später musikgeschichtliche Studien an der Universität Iowa/USA (Promotion 1983). Veröffentlichte mehrere Bücher über Aufführungspraxis der Holzbläser im 18. Jahrhundert (darunter „Free Ornamentation for Woodwind Instruments, 1700-1775“, zusammen mit Betty Bang Mather), ca. 50 Artikel in Textsammlungen und Zeitschriften und etwa 100 Neuausgaben alter Musik. Eine Liste aller Veröffentlichungen befindet sich im Internet unter <http://php.indiana.edu/~lasocki/>

Christian Schneider, geb. 1942, studierte Oboe in und Musikwissenschaft in Berlin, Köln und Bochum. Solo-Oboist der Düsseldorfer Symphoniker, Professor für Oboe an der Musikhochschule Köln. Herausgeber bei verschiedenen Verlagen und Mitherausgeber von Tibia.

Impressum:

TIBIA · Magazin für Holzbläser
27. Jahrgang · Heft 1/2002

Herausgeber: Hartmut Gerhold, Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Prof. Dr. Ulrich Thieme

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck

E-Mail: haase-moeck@moeck-music.de

Anschrift der Redaktion: Moeck Music · Instrumente und Verlag, Postfach 31 31, D-29 231 Celle

Telefon: 051 41/88 53 0, Fax: 051 41/88 53 42

E-Mail für redaktionelle Beiträge:

tibia@moeck-music.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 € 20,00, Einzelheft € 7,00; Jahresabonnement im Ausland € 22,50, Einzelheft € 8,00; zuzüglich Versandkosten

Anzeigenverwaltung: Renate Szentpáli,

Moeck Music · Instrumente und Verlag

Postfach 31 31, D-29 231 Celle

Telefon: 051 41/88 53 45, Fax: 051 41/88 53 42

E-Mail: tibia@moeck-music.de

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 15, € 38,00 (1/16 Seite) bis € 420,00 (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: Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle

Druck: Druck+Werbung, Celle

©2002 by Moeck Music · Instrumente und Verlag, Celle, Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 2/2002 erscheint im April 2002 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Ulrich Mahler: Zur Didaktik und Methodik des Ensemblespiels in der Musikschule, Teil I

Bruce Haynes: Die Anciuti-Hülse

Philipp Tenta: Warum alle alles falsch machen! oder Der missglückte Versuch, einen definitiven Artikel über Gaillarde und Volta zu schreiben

und ein Porträt des Flötisten und Blockflötisten Günther Höller



ÁLVARO GUIMARÃES

LES INDIENNES GALANTES OU LES FOLIES FLAMANDES

für vier Blockflöten – B B B GB / T T T T / A A A A / Garklein o. Sopranino S

III. La Consonanza: sous dominó vert ...
nicht schnell / not fast / pas rapide ♩ ca. 104

Edition Moeck Nr. 1593 ISMN M-2006-1593-7 € 14,50

Ich habe diese Musik zum Gedenken an meinen Vater geschrieben, teils intellektuell, vor allem aber intuitiv. Hauptzweck ist Freude; Freude am Spiel mit dem Atem und mit Klängen. Die ersten drei Sätze mit Kerzenlicht spielen, den letzten in völliger Dunkelheit, also auswendig. Falls dies nicht möglich ist, verwendet man eine einzige Kerze, die am Ende ausgeblasen wird. Die Ausführenden, die hier nicht spielen, bleiben nicht auf der Bühne. Nach den letzten Noten müssen die zwei verbliebenen Spieler das Podium ebenfalls verlassen (falls mit Kerze gespielt wurde, erst ausblasen), bevor das Saallicht angeht. Am Tage dasselbe bedeutungslose Ritual durchführen, nun aber mit einem Räucherstäbchen.

STEFAN THOMAS · LABERINTOS

für Tenorblockflöte, Sopran und Violine; nach Texten von Jorge Luis Borges

♩ = 108

subito meno mosso (♩ = 66)

Edition Moeck Nr. 1600 ISMN M-2006-1600-2 € 13,00

Auftragskomposition des Moeck Verlages für „Jadal“ 2001

Obwohl Jorge Luis Borges einer der bekanntesten Dichter des zwanzigsten Jahrhunderts ist, ist er meines Wissens nach nur selten vertont worden. Das könnte damit zu tun haben, dass seine Lyrik klassische Liedthemen, wie Sehnsucht, Liebe und Tod, eher meidet. Stattdessen stellt Borges lieber, genauso wie in seiner Prosa, philosophische Themen und Paradoxien dar.

Ich selbst fühlte mich jedoch gerade durch Borges' thematische und sprachliche Strenge, in der für Musik keinerlei Raum zu sein scheint, zu einer Vertonung geradezu herausgefordert.

Die Idee, philosophische Gedankengebäude musikalische wiederzuspiegeln ist wahrscheinlich so alt wie die Musik selbst. Gleichwohl ist für mich die Fähigkeit der Musik, auch abstrakte Gedankengebäude sinnlich erfahrbar zu machen, nach wie vor einer ihrer faszinierendsten Aspekte.

MOECKMUSIC
INSTRUMENTE UND VERLAG

Postfach 3131, D-29231 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

Kerstin de Witt

Übungen zur Vorbereitung auf „Black Intention“ (Maki Ishii)

Die vorliegende „Gelbe Seite“ beschäftigt sich mit dem Thema „Üben“. Sie soll weniger eine Anleitung sein, wie man „richtig“ übt, als vielmehr eine Anregung für jeden Übenden, seine Phantasie zu gebrauchen und sich zu spezifischen Problemen seine eigenen Etüden auszudenken.

Die hier abgedruckte Etüde ist die letzte aus einer Reihe von zehn, die ich zunächst einmal nur für den eigenen Gebrauch geschrieben habe.

Das Werk *Black Intention* von Maki Ishii ist in drei große Abschnitte eingeteilt, in denen jeweils verschiedene technische Schwierigkeiten zu finden sind, die ich in meiner Etüde thematisiert habe.

Der erste Teil beschäftigt sich mit dem Problem, wie man zwei Sopranblockflöten zur gleichen Zeit spielt (für diejenigen, die das Stück nicht kennen, sei darauf hingewiesen, dass in dem ersten Teil zwei Sopranblockflöten gespielt werden, die gleichzeitig die gleiche Melodie spielen, wobei ein Instrument in 440 Hz und das andere in 415 Hz steht.)

Zunächst habe ich die Griffkombinationen, die für mich schwierig waren, herausgefiltert, wobei eine einfache Melodie entstand. Diese soll nun erst einmal mit einem Instrument gespielt werden, um sich grundsätzlich die Bewegungen der Finger einzuprägen. Es ist aber hier schon darauf zu achten, dass man eigentlich nur eine Hand zur Verfügung hat. So muss das h^2 in den Takten 7-9 schon mit einem Hilfsgriff gespielt werden (0 1).

Die gleiche Melodie wird dann nacheinander nur mit der rechten und nur mit der linken Hand gespielt. Die jeweils andere Hand hat also keine stützende Funktion mehr. Genau dies ist die technische Schwierigkeit. Eine Lösung für dieses Problem ist, die Flöte mit dem kleinen Finger unterhalb des Rohres zu stützen. Gegebenenfalls kann hier noch ein Gummiband oder ein Stück Kork als Hilfe dienen.

Wenn man diese Technik beherrscht, kann mit der zweiten Seite begonnen werden. Hier fängt dann das zweistimmige Spiel an. Die Phrasen von Pause zu Pause sind sehr klein, da kurze Abschnitte leichter zu bewältigen sind. Außerdem ist es so viel ein-

facher, sich selber zuzuhören, was beim Üben unerlässlich ist.

Die Teile b) und c) sind auf der Tenorflöte zu spielen. Teil b) ist eine Übung für die Eigenständigkeit von Ton und Stimme. Maki Ishii fordert nämlich das gleichzeitige Erklingen von Stimme und Ton, wobei aber dynamische Unterschiede gemacht werden sollen. Als Vorübung zur Unabhängigkeit dieser beiden Phänomene könnte man z. B. mit sich selbst *Bruder Jakob* im Kanon singen und spielen oder, wie Mersenne schon beschreibt, die Oberstimme eines Stückes spielen, während man den Bass gleichzeitig singt.

Bei Ishii soll der Spieler außerdem mit der Stimme und dem Ton unabhängig voneinander vibrieren. Für das Vibrato im Ton sind drei verschiedene Arten vorgesehen, die sich der Spieler selber aussuchen kann (*Beispiele: A = langsames Vibrato, B = mittelschnelles Vibrato, C = schnelles Vibrato oder A = Atemvibrato, B = Kehlkopfvibrato, C = Fingervibrato); das Vibrato in der Stimme kommt durch Tonhöhenunterschiede zustande. Hier muss darauf geachtet werden, dass die Kehle so weit wie möglich geöffnet ist, damit der geblasene Ton gerade bleibt.

In meiner Etüde habe ich genau definiert, wann welches Vibrato gespielt werden soll. In der Stimme können natürlich nur Tempounterschiede gemacht werden.

Teil c) ist eine Übung für Finger und Atem bzw. Registerwechsel. Tiefe Töne müssen anders angeblasen werden als hohe.

Ich habe schwierige Griffkombinationen rhythmisiert aufgeschrieben, jedoch sind viele andere Rhythmen denkbar, wie z. B. Quintolen oder Septolen.

Alle diese Übungen sind zusätzlich auch Atemübungen. Die verschiedenen Techniken (Artikulation, Atem- und Fingertechnik, Konzentration usw.) lassen sich nicht bedingungslos voneinander trennen. Man kann sich beim Üben jedoch auf einen oder mehrere Teilaspekte verstärkt konzentrieren.

Beim Erstellen meines Etüdenheftes habe ich gemerkt, dass es sehr hilfreich sein kann, seine Übereideen aufzuschreiben, auch wenn es zunächst einmal banal erscheint. Es kann so sehr gutes Übematerial entstehen, das man auch nach Monaten oder Jahren wieder aus der Schublade ziehen kann. Außerdem macht es großen Spaß und kann auch für andere anregend sein.

Wer Interesse bekommen hat, kann meine 10 Etüden bei mir erwerben (Kerstin de Witt, Münzstraße 4, 21335 Lüneburg, Tel.: (+49) (0) 4131 390920 Fax: (+49) (0)4131 390930; woodware@t-online.de)

10 Etüden zur Erweiterung der Blockflötentechnik

1. Artikulation I
2. Artikulation II
3. Artikulation III
4. Sprünge
5. Der linke Daumen
6. Gabelgriffe
7. Triller
8. Die Stimme
9. Vorbereitung auf Konzert c-Moll (Antonio Vivaldi) 1. Satz
10. Vorbereitung auf Black Intention (Maki Ishii)

Etüden zur Vorbereitung auf „Black Intention“ (Maki Ishii)

a) Sopranblockflöte

The image shows a musical score for two flutes: Soprano and Baroque Soprano. It consists of two main sections, each with six staves. The first section is labeled 'nur mit der linken Hand' (only with the left hand) and the second is labeled 'nur mit der rechten Hand (Barock Sopranblockflöte)' (only with the right hand (Baroque Soprano Flute)). The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and dynamic markings.



Time for music – die Quickwatch ist da

Quintenzirkel? Für aktive Musiker ein unerlässliches Hilfsinstrument beim Komponieren und Musizieren. Jetzt liegen die ersten Musikeruhren mit dem Quintenzirkel als Zifferblatt vor.

Lutz von der Heide
 QuintTime, Asseblick 6, 38173 Sickinge
 Tel. 05305/930133, E-Mail: info@quintTime.de

gliss.

b) Tenorblockflöte

DAS EINHORN IST LOS!

SINGEN am Hohenthwiel (EB). In der Singener Aluminiumstraße ist das Einhorn ausgebrochen! Die Folgen sind unübersehbar!

Schon vor langer Zeit begann der Flötenbauer Martin Wenner seine Flöten mit einem Brandmal eines Einhorns zu kennzeichnen. Damals konnte er nicht ahnen, welche Konsequenzen das bringen würde. Jetzt ist es geschehen: Das Einhorn ist los - es hat sich selbstständig.



In jeder Veranstaltung, Aussendung oder Aktion der Firma, die sich auf die Herstellung und den Vertrieb von Flöten spezialisiert hat, ist das Einhorn jetzt präsent und fordert immer mehr.

Dabei ist schon genug passiert: Der Laden und die Werkstatt wurden komplett umgebaut, ein neues Logo entworfen (in dem das Einhorn natürlich einen dominanten Platz eingenommen hat), Folder und Firmenpapiere wurden neu gedruckt, Events veranstaltet.

Doch das Einhorn will noch mehr: An weiteren Präsentationsunterlagen arbeiten Designer und Druckereien, – ja, an einem Katalog und einem Internet-online-shop wird bereits gearbeitet.



Das Ehepaar Wenner hat jetzt jedenfalls genug zu tun.

Wenn Sie das Einhorn irgendwo sichten oder weitere Informationen über die Aktivitäten des

Einhorns wünschen, wenden Sie sich bitte an untenstehende Adresse. Auch telefonische Kontakte bzw. elektronische Informationen sind erwünscht und werden vertrauensvoll behandelt.

MARTIN
wenner
FLÖTEN

**Aluminiumstraße 8
D - 78224 Singen**

TEL: +49 [0] 7731-64 0 85

FAX: +49 [0] 7731-64 0 87

e-mail: office@wennerfloeten.de

website: www.wennerfloeten.de

May 31st to June 2nd 2002

Great Malvern Recorder Festival

Concerts
Workshops
Competition
Exhibition

Amsterdam Loeki Stardust Quartet

Red Priest with Piers Adams

Susanna Borsch

National Childrens Recorder Orchestra

Fontanella Recorder Quintet

Set in the tranquil beauty of the Malvern Hills the **Great Malvern Recorder Festival** is set to repeat it's previous success in 2000. With an expanded range of educational activities for young recorder players, and an exciting programme of concerts by leading professionals, this is the one recorder festival you can't afford to miss!



Dulciane
Renaissance-Consort
und Barockblockflöten
in allen üblichen Stimmungen

Reparaturen in gewohnter Qualität

MARTIN PRAETORIUS

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel
Tel: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35
martin.praetorius@t-online.de

c) Tenorblockflöte