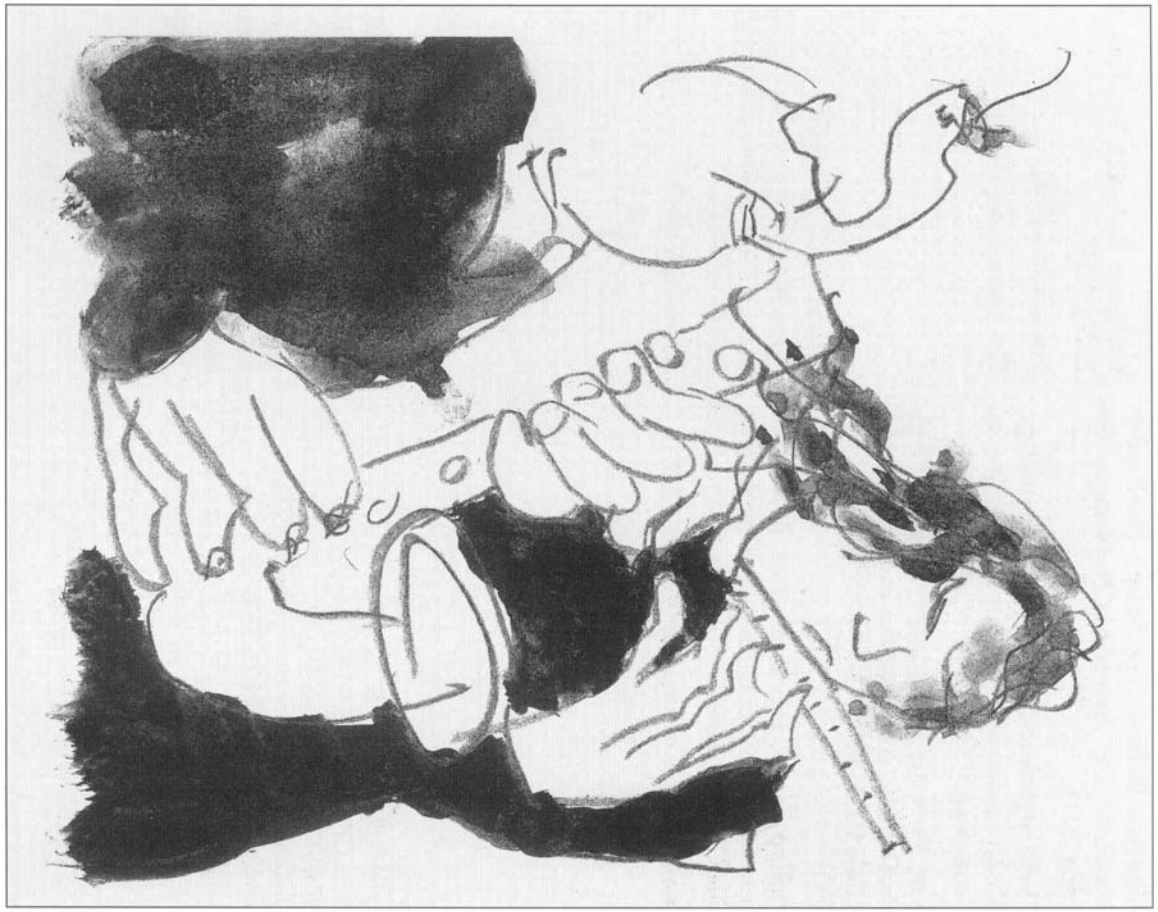
MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

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



TIBIA

Heft 4/2003

TIBIA · Magazin für Holzbläser
28. Jahrgang · Heft 4/2003

Inhalt:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2001, Teil 1 (561)

Das Porträt: **Francis Colpron** – im Gespräch mit Matthias Maute (566)

Nikolaus Delius: Eine Sonate für Bruder Friedrich? Der Anonymus Herdringen Fü 3595a (571)

Christian Schneider: Paul Wieprecht und die Wiederentdeckung der Oboe d'amore in Deutschland (579)

Karl Ventzke: Flötenunterricht an der Kgl. Musikschule/Akademie der Tonkunst/Hochschule für Musik in München 1867 bis 1944 (585)

Philipp Tenta: Das Beste vom Besten auf historischen Instrumenten oder Der Versuch eine CD-Rezension zu schreiben (588)

Summaries for our English Readers (590)

Berichte (591): Christian **Schneider**: Lothar Koch 1935 - 2003 / Roland **Kentrup**: Zwei Tage und zwei Nächte in Odessa / Anton **Wassermann**: Leitung eines Blockflötenensembles / Miako **Klein**: Neue Musik mit historischen Instrumenten / Bernhard **Böhm**: Alte Musik im Aufwind. Landesarbeitsgemeinschaft Alte Musik in Bayern e. V.

Frisch aus der Quelle: Weisheiten in Fußnoten (598)

Bücher, Noten, Tonträger (600)

European Recorder Teachers Association · ERTA (637)

Nachrichten (638)

Die Autoren der Artikel (639)

DIE GELBE SEITE
Hans Maria Kneihs: Barocke Musik, mit den Mitteln der barocken Affektenlehre gedeutet (XXIX-XXXII)

Impressum (640)

TIBIA-Kunstbeilage

Armin Mueller-Stahl (*1930 Tilsit)
WHISTLE BLUES (2001)
Original-Lithografie in einer Farbe, 32 x 27 cm
auf Alt Dresden grau 54,5 x 40 cm

Sammlung Moeck

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen:

Girolamo Musikverlag Franz Müller-Busch e.K., Freiburg

Orpheus Music, Armidale/Australien

Schott Musik International GmbH & Co. KG, Mainz

TIBIA-Inhaltsverzeichnis 2002/2003

Das Papier dieser Ausgabe wurde aus chlorfrei gebleichtem Zellstoff hergestellt.

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2001, Teil 1

Was in anderen Publikationen aus aller Welt über die Blockflöte geschrieben wurde

Dieser dreizehnte Bericht einer Reihe behandelt Bücher, Artikel und Dissertationen, die im Jahre 2001 erschienen sind und unsere Kenntnisse über die Blockflöte, ihre Hersteller und Spieler, Aufführungspraxis und Technik, ihr Repertoire sowie ihre Darstellung in Kunstwerken der Vergangenheit oder Gegenwart bereichern. Einige unerwähnt gebliebene Publikationen früherer Jahre sind ebenfalls vertreten.

Eine neue Zeitschrift

Van-Eyck-Experte Thiemo Wind hat unter dem Titel *Jacob van Eyck Quarterly* ein Web-Magazin gegründet (www.jacobvaneyck.nl). Jede Ausgabe enthält einen Artikel von Wind zu Leben und Werk van Eycks. Dessen Beschäftigung mit dem Carillon findet ebenso Erwähnung wie seine Arbeit mit der Blockflöte und das Komponieren. Die Ausgaben des ersten Jahres enthielten: *Jacob van Eyck in Nijmegen 1651* (Januar); *Zum Ursprung von ‚Beginnende door reden ons gegeven'* (NVE 142) (April); *Das Haus, in dem Jacob van Eyck lebte* (Juli) sowie *‚Stil, stil een reys': Eine neue Rekonstruktion* (Oktober). Vermutlich wird all dieses Material schließlich in Winds lang erwarteter Doktorarbeit auftauchen, die er derzeit gerade abschließt.

Geschichte und Allgemeines

Herbert W. Myers präsentiert einen nützlichen und aktuellen Überblick über die Flötenfamilie in Mittelalter und früher Renaissance. Seiner Ansicht nach lag der Vorteil der Blockflöte gegenüber der Pfeife mit sechs Grifflöchern in ihrer Fähigkeit, ohne Veränderung des Blasdruckes zu überblasen. Knapp bespricht er die Dordrechter, Würzburger und Göttinger Blockflöten und belegt dann die Existenz von Blockflötenensembles bereits für das Jahr 1385 (Hochzeit Philipp des Kühnen von Burgund). (*Flutes*, in: *A Performer's Guide to Medieval Music*, ed. Ross W. Duffin, Early Music America Performer's Guides to Early Music, Bloomington 2001, Indiana University Press, S. 376-383).

David Lasocki wurde mit der Bitte beehrt, den Eintrag über die Blockflöte für die zweite Ausgabe des *New Grove* zu verfassen, das weltweit wichtigste Musik-Nachschlagewerk in englischer Sprache (und vielleicht das wichtigste überhaupt). Aus diesem Anlass versuchte er einen Blick auf die Blockflötengeschichte, der von den Grundlagen ausgeht und jüngste Forschungsergebnisse einbezieht. Der Artikel ist in sechs Abschnitte gegliedert. Im ersten geht es um die Bezeichnung der Blockflöte und ihrer Instrumentengrößen in den wichtigsten Weltsprachen. Im zweiten Teil versucht er die unterschiedlichen Blockflötentypen im Lauf der Geschichte anhand ihrer physischen Eigenschaften zu klassifizieren: mittelalterliche Blockflöten, „Ganassi", gebräuchliche Renaissanceblockflöten, „Rafi", Frühbarock, Barock, Czakan, übliche moderne sowie ultramoderne Blockflöten. Die beiden folgenden Teile beschäftigen sich mit Technik und Aufführungspraxis sowie dem Repertoire, jeweils epochenweise. Danach behandelt er Symbolismus und Assoziationen der Blockflöte (Übersinnliches und Tod, Liebe und Sex, Vogelgesang, Pastorales und Schlaf, Krieg, Wasser, Textbezüge) und ihre Sozialgeschichte (unter Berufsmusikern, Amateuren und in der Musikerziehung). Der Eintrag schließt mit einer ausgewählten, dennoch ausführlichen Bibliographie. (*Recorder*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Ausgabe hrsg. von Stanley Sadie und John Tyrrell, London 2001, Macmillan, Band. 21, S. 37-53; auch online unter „http://www.grovemusic.com" im Abonnement).

Bei **Isabel Monteiros** Artikel über die Blockflöte in Portugal handelt es sich, anders als ausgewiesen, eigentlich nur um einen ersten Teil. Zunächst weist Monteiro auf die Vernachlässigung der frühen portugiesischen Musikgeschichte hin und legt dann eine „Methodologie" dar, wie der blockflötenbezogene Teil anzugehen sei: Instrumente, Notentexte, Texte und Ikonographie. Im Anschluss an einen merkwürdigen Abschnitt über „Abhandlungen und Lehrwerke", in dem sie viele frühe Schulen erwähnt, ohne diese jedoch mit Portugal in Verbindung zu bringen, werden im Abschnitt „Instrumente" eine Reihe alter Instrumente in portugiesischen Sammlungen sowie eine Bezugnahme

auf „frautas“ in einem höfischen Brief aus dem Jahre 1544 besprochen. Im Abschnitt „Notenmaterial“ wird der Mangel an demselben beklagt. Fortsetzung folgt... (*La flauta dulce en Portugal*, in: *Revista de flauta de pico*, Nr. 17/2001, S. 17-21).

Kann die Blockflöte im 21. Jahrhundert „interkulturelles“ Instrument sein? Diese Frage stellt **Philipp Tenta** im Rahmen eines Artikels über die Blockflöte in der taiwanesischen Musikerziehung mit dem humorvollen Titel „Bruder Jakob auf Chinesisch?“ Weitere gute Fragen betreffen die Präsenz westlicher Musik im Osten und den Niedergang der chinesischen Volksmusik. Selbstverständlich kann es darauf keine definitiven Antworten geben, da der Vermischungsprozess östlicher und westlicher Kultur in beiden Kulturkreisen weiterhin schnell und mit unvorhersehbaren Folgen voranschreitet. In einem zweiten Artikel geht Tenta der ursprünglichen Bedeutung der Begriffe *amateur* und *dilettante* nach – jemand, der etwas aus Liebe zur Sache tut – um sich dann für den Erhalt dieses Zugangs zur Musik, nicht nur des professionellen, auszusprechen. Er kommt zu dem Schluss, dass die Blockflöte, als gutes Instrument für Amateure, dafür geehrt statt verachtet werden sollte. (*Bruder Jacob auf Chinesisch? Philipp Tenta über Blockflötenspiel in Taiwan*, in: *Windkanal* Nr. 1/2000, S. 20-21; *Plädoyer für das musikalische Dilettantentum*, in: *Windkanal*, Nr. 1/2001, S. 18-21).

In seinen Erinnerungen an das Festival van Vlaanderen 1972 fängt **Alec V. Loretto** den Geist der frühen Tage der Bewegung für Alte Musik ein, ausgelöst durch Erinnerungen an Fred Morgan (1940-1999), dessen Instrumente bei diesem Festival erstmals vor einem großen internationalen Publikum erklangen. Loretto blickt zurück auf die ersten Runden des Blockflötenwettbewerbs, die Kontroverse über hand- bzw. maschinengefertigte Instrumente, den Auftritt von Michala Petri, den weiteren Verlauf während der letzten Runden sowie die Bekanntgabe der Gewinner. (*And Oft When on My Couch I Lie* ..., in: *Recorder Magazine*, Jg. 20, Nr. 1, Frühling 2000, S. 8-9; in Deutsch: *Oft, wenn auf meiner Couch ich lieg'* ..., in: *Tibia*, Jg. 25, Nr. 3/2000, S. 211-213).

Repertoire

In einem Handbuch der 100 wichtigsten holländischen Komponisten, die in den Niederlanden lebten (anstatt mit ihrem Talent nach Italien zu entschwinden), wird die Blockflöte bei drei der Besprochenen erwähnt. In **Rudolf Raschs** Beitrag über Unico Wilhelm van Wassenaer werden dessen „sehr anerkennenswerte“ Blockflötensonaten genannt (geschrieben im Alter von 20 Jahren), und im Artikel über Servaas de Konink, ebenfalls von Rasch, wird darüber spekuliert, ob dessen frühe Kammermusik, ausnahmslos mit Blockflöte, eigentlich als Theatermusik geschrieben worden sei. Thiemo Wind fasst Leben und Werk Jacob van Eycks zusammen – wie nett, dass er die „Top One Hundred“ voll macht. (*The Essential Guide to Dutch Music: 100 Composers and Their Work*, ed. Jolande van der Klis, Amsterdam 2000, Amsterdam University Press, Muziekgroep Nederland. Das Buch ist eine Übersetzung von: *Het Honderd-ComponistenBoek*, Haarlem 1997, Gottmer).

Wie viele „divisions on a ground“ wurden im Barock für die Blockflöte komponiert? **David Lasocki** diskutiert und analysiert in kurzer Form alle vorliegenden englischen Divisions sowie einige Festland-europäische Beispiele für Chaconnes, Passacaglias und Folias (von Anonymus, Bellinzani, Corelli, Freillon-Poncein, Benedetto Marcello und Schickhardt). Er schließt mit einer ausführlichen Quellenbibliographie mit modernen Ausgaben und Faksimiles. (*Divisions on a Ground for the Recorder: A Bibliographic Essay*, in: *Recorder Education Journal*, Nr. 7/2001, S. 10-19).

Alec V. Loretto beschreibt die Wiederbelebung eines der wichtigsten Werke des Blockflötenrepertoires. Bei seinen Nachforschungen zu Purcells *Behold Now, Praise the Lord* im Britischen Museum im Jahre 1909 fand Godfrey Arkwright ein Stück Papier, das Purcell zu Korrekturzwecken an ein Manuskript geklebt hatte. Das Papierstück war vom Manuskript abgefallen, und als Arkwright es umdrehte, entdeckte er mehrere Takte „Flöten“-Musik in Purcells Handschrift. 1910 veröffentlichte er eine Nachfrage im *Musical Antiquary* in der Hoffnung, ein Leser könne in der Lage sein, die Musik zu identifizieren. Im Jahre 1957 stieß Layton Ring auf diese Nachfrage und identifizierte den Ausschnitt sofort als den Anfang der ersten Blockflötenstimme aus *Three Parts upon a Ground*. Der Ausschnitt schien Laytons Verdacht zu bestätigen, dass Purcell das Werk ursprünglich in F-Dur für drei Bockflöten komponiert habe und dass es sich bei dem vollständigen Manuskript (nicht in Pur-

cells Handschrift) in der British Library um eine Transposition des Originals nach D-Dur handelt. (*Purcell Finale*, in: *Recorder Magazine*, Jg. 21a [recte 21], Nr. 3, Herbst 2001, S. 97-98).

In einem zweiten Artikel beschreibt **Alec V. Loretto**, wie die beiden fehlenden Takte aus Purcells *Three Parts upon a Ground* rekonstruiert werden können, wenn man Purcells Äußerung beherzigt, wonach Blockflötenstimmen zu dieser Zeit „recte et retro" (vorwärts und rückwärts) und „arsin per thesin" (steigend und fallend) gestaltet waren. Die Unterstimme entsteht durch Rückwärtsspielen der Oberstimme, und die Mittelstimme ist eine um drei Schläge verschobene Umkehrung der Oberstimme. Thurston Dart (in den 1950ern) und Layton Ring (1996) gelangten unter Berücksichtigung dieser Anweisung zu zwei unterschiedlichen Resultaten. Loretto zieht Rings Version vor. Am Schluss des Artikels fordert Loretto den Leser auf, Kompositionsfehler in den Ergebnissen aufzuspüren. (*Those Two Purcell Missing Bars*, in: *Recorder Magazine*, Jg. 21a [recte 21], Nr. 2, Sommer 2001, S. 49-52; die Irrtümer werden aufgeführt in: *Recorder Magazine*, Jg. 21, Nr. 3, Herbst 2001, S. 122).

Peter Holman bringt uns, was *Three Parts upon a Ground* betrifft, auf den neuesten Stand der Zeit – er zeigt, dass das Stück um 1678 geschrieben wurde und nicht in den späten 1680ern, wie man bisher annahm. Seiner Ansicht nach war es vermutlich von Anfang an für eine alternative Besetzung mit Violinen oder Blockflöten gedacht. Der Stil des Stückes erinnert mehr an die aus privater höfischer Musik entstandene kontrapunktische Ensembletradition denn an die französisch beeinflusste Orchestersprache der Vierundzwanzig Violinen, und der *Ground* stammt eigentlich aus Christopher Simpsons *Compendium of Practical Music* (London, 1667), wo er zur Illustration kanonischen Komponierens über einem *Ground* dient. Tatsächlich vereint das Werk mit dem neutralen Titel drei verschiedene Stile in sich – französische Chaconne, Kanons und ausgezierte Divisions – womit es die unterschiedlichen Traditionen höfischer Musik „zusammenfasst". Holman fragt sich weiterhin, „ob Purcell versuchte, einen neuen Stil in der höfischen Ensemblemusik zu entwickeln, der sich am Musikgeschmack Charles II. orientierte", denn oberflächlich klingt das Werk wie Tanzmusik. Schließlich mag es auch als Tribut an Simpson gedacht gewesen sein. Ein anregender Artikel von einem Purcell-Experten. (*Compositional Choices in Henry Purcell's Three Parts upon a Ground*, in: *Early Music*, Jg. 29, Nr. 2, Mai 2001, S. 251-261).

Wir wissen nichts über das Leben von A. H. Schultzen, der gemeinsam mit Estienne Roger in Amsterdam um 1704 sechs Blockflötensonaten veröffentlichte. **Patricio Portell**, Herausgeber der modernen Ausgabe dieser Sonaten, führt uns in ihren historischen Hintergrund ein und liefert eine elementare Stilanalyse. (*The Virtuoso Recorder Sonatas of the Mysterious ‚Signore' Schultzen*, in: *American Recorder*, Jg. 42, Nr. 2, März 2001, S. 15-18, Edition erschienen bei Editions Papillon, Drize/CH 1998).

Federico Maria Sardellis *La musica per flauto di Antonio Vivaldi* stellt eine beachtliche Errungenschaft in der Blockflötenforschung dar – die erste Studie in Buchlänge über Vivaldis Musik für Flöte und Blockflöte (im Italienischen beide *flauto*). Der Autor ist über frühere Forschungsergebnisse zu diesem Thema wie auch über Vivaldis Musik allgemein recht gut informiert und bringt dieses Wissen nutzbringend für den Schwerpunkt des Buches ein, der sich um Fragen der Instrumentation und Datierung sowie um die Musiker und die Anlässe dreht, für die die Stücke geschrieben wurden. Für Blockflötisten sind die Abschnitte über Konzerte für Blockflöte und *flautino* (S. 108-148) am interessantesten. Bemerkenswert ist Sardellis Betrachtung wegen seiner Erkenntnisse erstens über die heikle Frage nach der Identität des als *flautino* bezeichneten Instruments (Sardelli spricht sich schließlich für die Sopranblockflöte aus), zweitens über Vivaldis Anweisung, zwei der *flautino*-Konzerte eine Quarte nach unten zu transponieren (hier ist er wie Winfried Michel der Ansicht, dass dies geschah, um die Stücke für die Sopranblockflöte spielbar zu machen) sowie drittens über die Art und Weise, wie der Komponist ein Violinkonzert (RV 202) zum großen Konzert in c-Moll (RV 441) umarbeitete. Anregend ist auch ein Abschnitt über Vivaldis Gebrauch von Flöte und Blockflöte in der Vokalmusik (bisher nahezu unbekanntes Terrain, S. 177-214). Das klare Italienisch ist für Nichtmuttersprachler gut verständlich. Sehr zu empfehlen. (*La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, Studi di musica veneta, Quaderni Vivaldiani 11, Florenz 2001, L. S. Olschki; Anthony Rowland-Jones' Besprechung in *Early Music Review* Nr. 73, September 2001, S. 4-5, die ernsthaft interessierte Studenten lesen sollten, zeigt einige Widersprüchlichkeiten bezüglich der Instrumentation und vor allem der Verwendung des Begriffs *flauto* auf).

Donald Bousted, ein Komponist, der viel für die Blockflöte geschrieben hat, hat nun eine sechs Artikel umfassende Serie über das Komponieren für die Blockflöte begonnen. Im ersten Artikel stellt er Fragen vor, die Komponisten an Blockflötisten richten sollten, bevor sie für diese zu komponieren beginnen. Er betont die Wichtigkeit frischer, spannender Ideen. Den zweiten Artikel beginnt Bousted mit einem „missionarischen Bekenntnis" zur Blockflöte. Er möchte „nachdrücklich für den Gedanken eintreten, dass die Blockflöte im 21. Jahrhundert ein wichtiges, kraftvolles und unverzichtbares Instrument darstellt." Der Rest des Artikels beschreibt alternative Methoden der Tonhöhenbeeinflussung, die Bousted für seine eigenen Werke als nützlich empfand. (*The Recorder: A Vehicle for Thoughts about Life, the Universe, etc.*, in: *Recorder Magazine*, Jg. 21a [recte 21], Nr. 3, Herbst 2001, S. 100-102; *An Instrument for the 21st Century?* in: *Recorder Magazine*, Jg. 21a [recte 21], Nr. 4, Winter 2001 S. 141-145.)

Die Blockflötenwerke, die Carl Dolmetsch für seine jährlichen Konzerte in der Wigmore Hall in London in Auftrag gab, sind das Thema zweier Artikel von **Andrew Mayes** – vermutlich ein Vorgeschmack auf das Buch, an dem er gerade arbeitet. Der erste stellt eine Einführung in dieses Repertoire und seine Aufführung durch Dolmetsch dar, belebt durch Zitate aus der Korrespondenz in den Dolmetsch-Archiven. Der zweite ist thematisch ähnlich, liefert jedoch mehr Details über Mayes' Besuche der Dolmetsch-Bibliothek und über die Entdeckungen, die er dort bezüglich des Carl gewidmeten Repertoires machte. Dieses besteht übrigens nach Mayes' Schätzung aus mehr als 90 Werken verschiedenster Instrumentationen und Formen. (*Carl Dolmetsch and the Recorder Repertoire of the Twentieth Century*, in: *Cinnamon Sticks*, Jg. 2, Nr. 2, November 2001, S. 10-15; *Carl Dolmetsch and the Recorder Repertory in the 20th Century*, in: *Consort* 56, Sommer 2000, S. 52-55.)

Gerhard Braun beschreibt die technischen und musikalischen Eigenschaften seiner Komposition *Das Männlein im Walde, 12 Variationen über Kinderlieder für Sopranblockflöte solo*. Obwohl aus Kinderliedern entstanden, ist das Stück kaum für Kinder gedacht. Vielmehr zeigt es den spielerischen Umgang mit Rhythmen und belebt „neue" Spieltechniken wie gleichzeitiges Singen und Spielen (ja, Braun merkt an, dass diese Technik erstmals im Jahre 1636 bei Mersenne erwähnt wird). (*Das Männlein im Walde: 12 Variationen über Kinderlieder für Sopranblockflöte solo*, in: *Tibia*, Jg. 26, Nr. 2/2001, S. XXV-XXVIII, Die gelbe Seite.)

In einem weiteren Komponistenkommentar zu eigener Musik beschreibt **Matthias Maute**, wie er eine Folge von sechs Stücken in spätbarockem Stil schrieb. *Sei soli per flauto senza basso* orientiert sich an J. S. Bachs Solowerken für Violine und Cello (Amadeus, Winterthur 1997). Maute nahm sich ein Vorbild an der Anzahl der Stücke, der Mischung von Suiten und Sonaten, dem Tonartenschema, der Möglichkeit zum Hinzufügen einer imaginären Basslinie, der Behandlung von Sequenzen, der Verwendung einer Chaconne als Abschluss, der Reihenfolge der Sätze in den Suiten, den geraden Taktzahlen, dem Prinzip des einstimmigen Fugatos sowie der latenten Zweistimmigkeit. Er schließt mit einigen Anmerkungen zu den einzelnen Werken. (*Sei soli per flauto senza basso: Ein Zeitgenosse im Barock*, in: *Windkanal* 1/2001, S. 12-17.)

Miroirs de temps des koreanischen Komponisten Unsuk Chin wurde erstmals 1999 im BBC-Radioprogramm durch das London Philharmonic Orchestra aufgeführt. Im Jahr 2001 sollte dann in Berlin eine überarbeitete Version aufgeführt werden, gespielt vom Deutschen Sinfonieorchester Berlin, dem Hilliard Ensemble und einem Ensemble aus vier Blockflöten. **Irmhild Beutler** und **Sylvia C. Rosin**, zwei der beteiligten Blockflötist[inn]en, beschreiben das Werk in einem Artikel. Die Texte beziehen sich auf die Thematik von Liebe und Tod, einige Ideen sind der Musik des Mittelalters entlehnt. Die Blockflöten spielen im zweiten und dritten Satz, die auf eine Ballade von Ciconia bzw. auf ein Rondeau von Machaut zurückgehen. Der Artikel schließt mit der Feststellung, dass das Stück eine attraktive Ergänzung des Repertoires darstellt – wie auch eine Herausforderung für Blockflötenbauer, Instrumente mit Orchesterstimmung (443-444 Hz) zu produzieren. (*Mit vier Blockflöten im Symphonie-Orchester: Uraufführung von Unsuk Chins „Miroirs des temps" mit dem Deutschen Symphonie Orchester Berlin*, in: *Tibia*, Jg. 26, Nr. 4/2001, S. 648-649.)

Peter Thalheimer bezeichnet Johann Nepomuk David (1895-1977), neben Helmut Bornefeld und Paul Hindemith, als einen der drei besten deutschen Komponisten für die Blockflöte der 30er und 40er Jahre, der Kunstmusik für Berufsmusiker schrieb, als andere im wesentlichen leichte Stücke

für die Jugendbewegung komponierten. Ausführlich diskutiert Thalheimer Instrumentation und erhaltene Quellen von Davids *Variationen über ein eigenes Thema für Blockflöte und Laute* (DK 373, 1943), geschrieben für die damals gebräuchliche deutsche Blockflöte in *d*. Ein interessantes Foto zeigt nicht weniger als sieben verschiedene Blockflöten in *d*, entstanden zwischen 1930 und 1945. Thalheimer schließt mit ähnlichen, jedoch knapperen Anmerkungen zu Davids *Concertino* für Viola, zwei Blockflöten (Alt und Bass) und Laute (DK 376, 1944). (*Kammermusik mit Blockflöte von Johann Nepomuk David (1895-1977)*, in: *Tibia*, Jg. 26, Nr. 2/2001, S. 460-467.)

Es ist kaum bekannt, dass einer der großen polnischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, Witold Lutosławski (1913-1994), Musik für Blockflöten arrangiert hat. **Hans Maria Kneihs** wartet mit humorvollen Gedanken über Weihnachtsmusik auf und diskutiert anschließend die Freuden und Schwierigkeiten der sechs phantasievollen dreistimmigen Sätze polnischer Weihnachtslieder, die Lutosławski für Blockflöten oder andere Instrumente gesetzt hat. (*Nicht nur zur Weihnachtszeit: Sechs polnische Weihnachtslieder, dreistimmig für Blockflöten oder andere Instrumente gesetzt von Witold Lutosławski*, in: *Tibia*, Jg. 26, Nr. 4/2001, S. XXXVII-XL, Die gelbe Seite.)

Conrad Steinmann berichtet in knapper Form über seine Beteiligung an der Erstaufführung des Konzerts für Bassblockflöte und großes Ensemble von Fabian Neuhaus, das zur Ausführung durch ihn auf dem neu entwickelten Knickbass von Küng geschrieben wurde. (*Erfahrungen beim Erarbeiten des „Konzertes für Bassblockflöte und großes Ensemble" von Fabian Neuhaus*, in: *Tibia*, Jg. 26, Nr. 2/2001, S. 479-480; siehe auch Nikolaj Tarasov: *Erstes Konzert für Bassblockflöte – oder: Wie macht man eine tiefe Flöte hörbar*, in: *Windkanal* Nr. 1/2001, S. 35.)

In ihrem Artikel über „das Phänomen der Zeitlosigkeit" des deutschen Komponisten Werner Heider räumt **Silke Jacobsen** Heiders *La leggenda di Sant'Orsola* für drei Tenorblockflöten (1981) den größten Platz ein. Zum Schluss erwähnt sie kurz, dass Heider, „blockflötenabstinent" ab 1984, sich dem Instrument von 1996 bis 1998 wieder zuwandte und „einige kleine Stücke" schrieb. (*Das Phänomen der Zeitlosigkeit: Werner Heider zum 70. Geburtstag*, in: *Tibia*, Jg. 25, Nr. 1/2000, S. 37.)

Schließlich erstattet uns der australische Blockflötist und Komponist **Benjamin Thorn** kurz Bericht über seine Arbeit mit Orpheus Music, einem kleinen Verlag für Blockflötenmusik in Armidale, New South Wales, der Zana Clarke und ihm selbst gehört. Die beiden haben bereits mehr als 50 Titel herausgegeben, überwiegend von australischen Komponisten. (*Selling Recorder Music to the World, in: Sounds Australian: The Journal of the Australian Music Centre*, Nr. 57, 2000, S. 35, 44.)

Der Autor, Musikbibliothekar an der Indiana University (USA), schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Die zweite Ausgabe seiner kommentierten Bibliographie der Veröffentlichungen über die Blockflöte, nun mit dem Titel *The Recorder: A Research and Information Guide* (mit Richard Griscom) erschien im März bei Routledge, New York. Eine vollständige Liste seiner Publikationen finden Sie unter http://php.indiana.edu/~lasocki.

Danksagung: Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Besprechung möchte er sich bedanken bei Richard Griscom, Sabine Haase-Moeck und Moeck Musikinstrumente und Verlag, Hans Maria Kneihs and ERTA Österreich, Nicholas Lander, Barbara Sela and Guillermo Penalver, Nikolaj Tarasov und Conrad Mollenhauer GmbH und seinen Kollegen von der William and Gayle Cook Music Library, Indiana University, insbesondere Mary Wallace Davidson und Michael Fling.

Er bittet die Leser, ihn über die *Tibia*-Anschrift auf wichtige Publikationen hinzuweisen, die er möglicherweise übersehen hat.

Die meisten Artikel sind dem Leser über Bibliotheken zugänglich – sie sind entweder direkt in großen Musikbibliotheken oder bei örtlichen Bibliotheken per Fernleihe erhältlich.

Die englische Fassung dieses Aufsatzes ist in der Zeitschrift *American Recorder*, Jg. 44, Nr. 3, Mai 2003 erschienen. □

Übersetzung: D. Presse-Requardt

MusikHaus FINGER-HAASE
Komplettes
MOECK Blockflöten-Sortiment
Blockflötennoten
Individuelle Beratung durch
Helga u. Finger-Haase
Musikpädagogin
Tel.: 05144/2232
Fax: 05144/5720
Langerbeinstr. 7 · 29336 Nienhagen
Versand sofort an jeden Ort

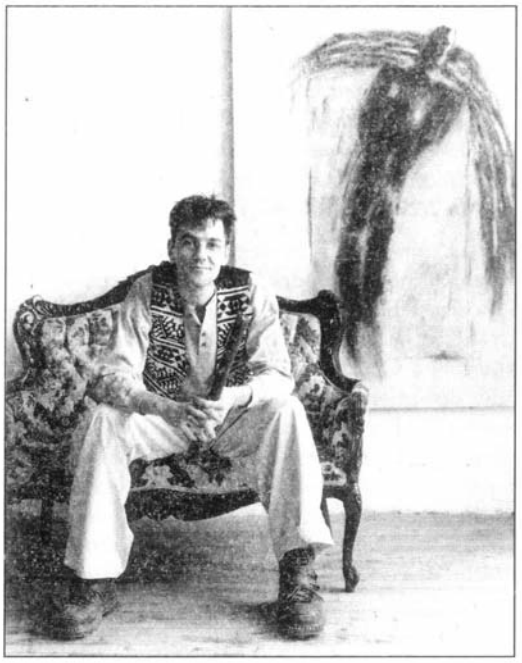
Matthias Maute im Gespräch mit dem kanadischen Blockflötisten Francis Colpron

Wie war dein Werdegang als Blockflötist in Kanada, in der Provinz Québec? Wie bist Du zur Blockflöte gekommen?

Ich kam im Sainte-Justine Hospital in Montréal zur Welt, was ungefähr die Banalität meines Ursprunges andeutet. Nein, aber im Ernst: nichts deutete darauf hin, dass ich einmal professioneller Block- und Traversflötist werden würde. Meine Eltern spielten kein Instrument und hörten nicht Abende lang die großen Kompositionen vergangener Jahrhunderte an. Eigentlich war es ein geographischer Zufall, dass die Musik zum Zentrum meines Lebens wurde: Ich bin in Châteauguay aufgewachsen. In dieser Montréaler Vorstadt gibt es eine sehr lebendige Musikschule, die dem französischen Musikschulsystem *Vincent d'Indy* verpflichtet ist: damals wurde dort eine große Blockflötenklasse eingerichtet. Die Musikschulleiterin bewegte mich dazu, an Wettbewerben in der Region teilzunehmen und in das Blockflötenensemble einzutreten, das sie gerade gegründet hatte: das *Ensemble de flûte à bec de Châteauguay*. Mit diesem Ensemble habe ich schon im zarten Alter von 14 Jahren Konzerte in Polen und später dann in mehreren Ländern Europas gegeben. Die Musikschulleiterin, Jocelyne Laberge, war also mein erster und vielleicht auch wichtigster Lehrer. Merkwürdigerweise ist sie Pianistin und kennt nur das grundlegende Alphabet auf der Blockflöte …

Ist dein Ausbildungsgang mit dem anschließenden Studium in Holland typisch für Flötisten deiner Generation in Kanada?

Zu Beginn der 80er Jahre boomte das Interesse für Alte Musik in der Provinz Québec, wie wahrscheinlich überall. Einige Flötisten aus meiner Generation gingen nach Holland, um ihre Studien dort abzurunden.



Was mich betrifft: ich hatte damals eigentlich gar nicht vor, Musik zu studieren. In den Jahren nach meinen ersten Konzerten im Ausland folgte ich einem naturwissenschaftlichen Ausbildungsgang. Außerdem versuchte ich mich aus reiner Neugierde auf mehreren Instrumenten, aber kehrte doch immer wieder zur Blockflöte zurück, die für mich immer mehr zu *meinem* Instrument wurde. Ich fand damals, dass dieses Instrument völlig unterschätzt wurde und dass man nicht gerade dazu ermutigt wurde, Blockflöte zu studieren. Als ich 20 wurde, war es dann aber doch soweit: zunächst schrieb ich mich an der Laval Universität in Québec ein, danach bin ich dann nach Holland gegangen. Am Conservatorium in Utrecht nahm ich bei Marion Verbruggen (die ich ein Jahr zuvor in Norwegen kennengelernt hatte) und Heiko ter Schegget

das Blockflötenstudium auf, Marten Root wurde zu meinem Traversflötenlehrer. In Holland fing ich auch an, systematisch Instrumente zu erwerben, die Archive zu durchforsten und mich mit Flötenbauern auszutauschen.

Wie würdest du den Unterschied zwischen europäischer und kanadischer Mentalität beschreiben?

Als ich in Utrecht ankam, war ich mehr als überrascht über die Anzahl von Blockflötenstudenten (mehr als 50!), und das, wo ich doch an der Laval Universität der einzige meines Faches war. Ich musste mich also – was gar nicht so einfach war – „akklimatisieren": es wurde mir nämlich schnell deutlich,was es heißt, einer Mentalität, einer Spielkultur verpflichtet zu sein. Es gibt diese Spielkulturen ja überall, in Kanada wie auch in Europa. In Nordamerika, in der die Alte Musik eher eine Randrolle spielt, ist der Individualismus der Spieler eine zwangsläufige Folgeerscheinung, weshalb mir die Umstellung auf das Meister-Schüler-Verhältnis in Europa schwerfiel. Diese überlegene Lehrerposition ist in Holland hierarchisch auf eine den Studenten fast abwertende Art und Weise festgezimmert. Ich erinnere mich an einen merkwürdigen Moment in meinem Unterricht, als mein Lehrer geradezu Abscheu empfand angesichts eines von mir angebrachten Vorschlages auf der ersten Zählzeit eines Werkes aus dem deutschen Barock (ein *e*, das zu dem *f* im Bass natürlich eine scharfe Dissonanz bildete). Mein Lehrer wies mich darauf hin, dass ich mit solchen Extravaganzen vermutlich viel Geld verlieren würde. Ich sehe mich heute noch, wie ich empört argumentierte, dass aber vielleicht die Italiener (Veracini war mein Favorit) solche Vorschläge verwendeten , dass es mir also begründetermaßen ein Vergnügen sei, seine, des Lehrers, Ohren zu malträtieren, und überhaupt das Geld usw. …

Diese typische Situation erleben natürlich alle Studenten (müssen vielleicht alle Studenten während ihres Studienganges erleben); auf jeden Fall erschien mir diese professorale Einstellung angesichts studentischer Initiativen zunehmend übertrieben. Barockmusik lässt ja viele individuelle Freiheiten zu … Zugegebenermaßen ist der künstlerische Gestaltungswille des Interpreten bei weitem nicht alles. Aber die barocken Traktate und theoretischen Quellen lassen doch viel Platz für persönliche Präferenzen, Vorstellungen und Interpretationen, gerade auch, weil die barocken Theoretiker sich ja oft widersprechen. Es lohnt sich, darüber nachzudenken, dass ein Verbot in einem barocken Traktat vermutlich darauf zurückzuführen ist, dass eben dieser verbotene Fall in der Praxis angewendet wurde.

Du bist der vielleicht bekannteste Blockflötist in Kanada. Wie hat sich deine Laufbahn entwickelt, nachdem du aus Holland zurückgekommen bist?

Die Arbeit in unserem Metier ist nicht gerade ein Erholungsurlaub hier in Kanada: die Möglichkeiten sind begrenzt, und es braucht viel persönliche Initiative und einen langen Atem. Zunächst spielte ich mit verschiedenen Ensembles hier in Montréal. Dann wurde ich 1992 an die Universität Montréal berufen. 1994 gründete ich das Ensemble *Les Boréades de Montréal* (zusammen mit Susie Napper (Barockcello und Gambe), Hélène Plouffe (Barockvioline) und Eric Milnes (Cembalo), das sich erfreulicherweise einen Namen gemacht hat, und zwar sowohl hier als auch im Rahmen mehrerer Tourneen im Ausland. Wir haben inzwischen eine eigene Konzertreihe in Montréal, die sehr gut läuft. Wir versuchen, wenig bekanntes Repertoire aufzuführen. In den Konzerten wird improvisiert, verziert und werden Risiken genommen: man trägt bei uns im übertragenen Sinne keinen Smoking.

Dein Hauptbetätigungsfeld ist die Alte Musik. Mit deinem Ensemble „Les Boréades" hast du zahllose Konzerte gegeben und viele CDs eingespielt. Was zeichnet für dich – auf dem Hintergrund all dieser Erfahrungen – eine gute Interpretation aus?

Das ist schwierig zu sagen. Aber eine Interpretation muss auf jeden Fall sehr persönlich sein. Zwar muss der Interpret die Spielregeln des Stückes, das er spielt, gut kennen, aber er muss sie vergessen, obwohl er gleichzeitig spüren lässt, dass er sie gut kennt.

Jenseits der Regeln zu musizieren, das ist für mich die wahre Beherrschung, die wahre Integrierung des theoretischen Hintergrundes. Die Regeln können eine musikalische Interpretation im Moment der Aufführung genauso stören wie das Bewusstsein der Syntax eine literarische Schöpfung. Dies gilt für alle Arten von Musik. Schließlich haben Hotteterre und Léclair festgestellt, das auch die musikalischen Regeln dem persönlichen Geschmack unterworfen sind: diesen verfeinerten persönlichen Geschmack zu entwickeln, das ist unser Ziel.

Musik sollte ein Vergnügen sein. Auf diesem Hintergrund haben wir auf Anregung unseres Cembalisten für das Label *Atma* eine CD eingespielt, die sich der Musik der Beatles widmet: barocke Beatles auf historischen Instrumenten. Anfänglich war ich von dieser Idee nicht sehr begeistert. Ich bin zugegebenermaßen zu jung, um die Beatles wirklich zu kennen. Wie alle kenne ich natürlich die bekannten Lieder, aber ich habe mich niemals näher damit auseinandergesetzt. Schließlich handelt es sich um anglophone Kultur und ich bin der frankophonen Kultur verhaftet. Aber der allgemeine Enthusiasmus hat mich dann doch überzeugt. Wir haben also die Musik gespielt, als ob sie vor 350 Jahren komponiert worden wäre. Glücklicherweise hatten wir Zugang zu wichtigen Quellen: unser Cembalist, Eric Milnes, der die Stücke für uns arrangierte, sammelt alles rund um die berühmte Popgruppe. Er verfügt über die gesamten Kompositionen der Beatles, aus denen wir eine strenge Auswahl getroffen haben. Als wir dann beim Aufnehmen waren, hat die Musik den ganzen Raum eingenommen und mich meine Befürchtungen völlig vergessen lassen. Mit aller notwendigen Bescheidenheit und Selbstbescheidung glaube ich doch, dass unsere Versionen frisch und unverbraucht wirken. Und gerade da fängt ja das musikalische Vergnügen an.

Wo liegen in der Zukunft deine Schwerpunkte?

Zunächst bereiten wir eine CD vor mit Werken Telemanns (zusammen mit dem argentinischen Barockgeiger Manfred Kraemer); danach eine CD mit italienischer Musik des 17. Jahrhunderts – Sonaten von Castello, Riccio, Buonamente und Cavalli (Bearbeitungen der Sinfonie und einigen Arien aus der Oper *La Calisto* für kleines Instrumentalensemble) und außerdem eine weitere CD mit den 6 Suiten für Blockflöte von Charles Dieupart. In etwas mehr als einem Jahr werden *Les Boréades* in den Beneluxländern eine Konzertreise unternehmen, und ich werde sehr mit der Weiterentwicklung unserer Konzertreihe in Montréal, die ihren 5. Geburtstag feiert, beschäftigt sein.

Wie bereits erwähnt, hast du Auszüge aus verschiedenen Opern des 17. und 18. Jahrhunderts (u.a. von Cavalli, Händel und Vivaldi) für dein Ensemble transkribiert. Wie bist du darauf gekommen? Und wie hast du diese Idee dann in klingende Realität umgesetzt?

Diderot sagte einmal: *Die menschliche Stimme ist zweifellos das schönste aller Musikinstrumente und die Vokalmusik ist die schönste Musik. Selbst die beste Instrumentalmusik ist nichts mehr als eine schlechte Imitation tierischer Laute*. Ich würde also aus verständlichen Gründen nicht soweit gehen wie Diderot. Mein Leben ist im besten Sinne ausgefüllt mit Instrumentalmusik. Aber ich war immer fasziniert von Geschichten: Als ich klein war, wurden mir viele Geschichten erzählt oder gesungen.

Bruce Haynes und Susie Napper machten mich eines Tages auf die zeitgenössische Bearbeitung des *Messias* für Blocklöte solo aufmerksam. Wachgerüttelt durch diese Entdeckung begann ich eine lange Diskussion mit ihnen über die Vorherrschaft der Stimme im

Barock und über das Bedürfnis der Instrumentalisten, die Stimme zu imitieren und zu verherrlichen. Die Idee, Opern für ein Instrumentalensemble zu transkribieren, kommt also im Grunde von Bruce und Susie. Ich fand dieses Konzept allerdings sehr attraktiv, und ich machte mich sofort an die Umarbeitung der Sinfonie und einiger Arien aus *Acis und Galatea* von Händel. Die Idee ist sehr einfach. Wir nehmen eine Arie, die Melodielinie wird auf der Blockflöte, Traversflöte oder auf der Violine gespielt, die anderen begleiten. Man muss nur eng genug am Original bleiben, um den Kontakt zu geschichtlichen Gegebenheiten nicht zu verlieren. Auf diese Art und Weise bleibt nur die Qual der Wahl der schönsten Stücke.

Bei *La Calisto* von Cavalli lag der Fall allerdings etwas anders: es lag nur eine Melodie- und eine Bass-Stimme vor: die zweite Oberstimme fügten wir selbst hinzu.

Dies ist spannend und wird vom Publikum sehr geschätzt. Bis heute haben wir denn aus vier Opern Transkriptionen für unser Ensemble bezogen: *Acis and Galatea* von Händel, *Griselda* von Vivaldi, *The Lord's Masque* von Thomas Campion und *La Calisto* von Francesco Cavalli.

In Europa macht man sich viele Gedanken und auch Sorgen um die Zukunft der Blockflöte! Nach allen Errungenschaften der letzten 50 Jahre: was bleibt uns noch zu tun? Teilst du diese Bedenken? Wie ist diesbezüglich die Stimmung in Kanada?

Gute Fragen … Gerhard Braun hat es sehr gut auf den Punkt gebracht, als er sagte, dass man die Komponisten für das Instrument interessieren müsse. Ohne die Komponisten harrt der Blockflöte eine Zukunft als Museumsinstrument anstatt bei zeitgemäßen Kreationen mitzuwirken. So es in 25 Jahren noch Konzerte gibt, wird es auch immer Interpreten und Ensembles geben, die etwas zur Weiterentwicklung und Repräsentierung des Instrumentes beitragen können. Aber das (Über-) Leben eines Instrumentes hängt in großem Maße von seinem Repertoire ab. Und dieses Repertoire muss sich beständig erneuern. In diesem Lichte betrachtet ist es sehr schwierig, die Situation in den europäischen Ländern wie etwa Holland, Deutschland oder Dänemark mit der Lage in Kanada zu vergleichen. Die Blockflötenkultur ist dort viel reichhaltiger als in anderen Ländern dieser Welt. Und überhaupt: die europäische Gesamtkultur ist geradezu gigantisch, welch ein Reichtum!

Von hier aus betrachtet, macht es den Eindruck, dass die europäischen Blockflötisten entweder an einem Scheideweg stehen oder am Beginn einer existentiellen Krise. Aber wie auch immer: es wäre zuviel verlangt von einem kanadischen Blockflötisten, der nie die Chance hatte, an irgendeinem Symposium oder einem Meisterkurs teilzunehmen und der vor allem die Einsamkeit „dieser paar Quadratmeter Schnee" (Voltaire) kennt, dieses europäische Krisengefühl zu verstehen oder ihm gar mitfühlend gegenüberzustehen.

Wenn man einen Vergleich sucht, so drängen sich für Kanada – wenn auch in geringerem Umfang – am ehesten Gemeinsamkeiten mit England auf, aufgrund der geschichtlichen Entwicklung, der Struktur und der kulturellen Verbindungen.

In Kanada gibt es viele Amateure, sehr wenige professionelle Spieler und praktisch keinen richtigen Arbeitsmarkt für die wenigen Studenten, die hier ihren Abschluss machen. Das Unterrichten scheint hier die einzige Einkommensquelle aller Flötisten zu sein. Wenn ich das so erzähle, fällt mir ein Artikel Robert Ehrlichs ein (*Our Recorder Culture: A Pyramid Built On Sand?*, American Recorder Magazine, September 1993), – ich weiß nicht, ob England sich seitdem verändert hat. Robert Ehrlich fand auf jeden Fall damals, dass die Bedingungen nicht sehr günstig seien für eine verheißungsvolle Zukunft unseres Instrumentes.

Was die Zukunft hier in Kanada betrifft: sie ist in ihrer Entwicklung kaum abzuschätzen. Es bleibt noch so vieles zu tun !

Blockflöten
von A bis Z
Zuschicken lassen. Anspielen. Vergleichen.
early music im Ibach-Haus · Tel. 02336/990290 · Fax 02336/914213
Mail: early-music@t-online.de

Wie ist das musikalische Leben in der frankophonen Provinz Québec? Liegt viel Interesse für historische Instrumente und alte Musik vor?

Aller Wahrscheinlichkeit nach wird das Interesse weiter aufblühen. Hier gibt es viel Enthusiasmus und die Ensembleleiter investieren viel Energie in neue Ideen. Die Bevölkerung zählt gerade einmal 6 Millionen Menschen in der Provinz Québec, in ganz Kanada sind es 27 Millionen; d.h. es gibt viele Musiker bezogen auf diese geringe Bevölkerungsdichte.

Das Zusammenleben hier ist andererseits nicht immer einfach und der Wettbewerb ist sehr stark. Aber all das zusammen führt dazu, dass man über sich selbst hinauswachsen muss, was oft zu erstaunlichen Resultaten führt. Das Interesse, das das Publikum an Alter Musik zeigt, ist ein echtes. Die Regierung weiß das und schüttet – zusammen mit einigen anderen musikorientierten Organisationen – Subventionen aus, um die Alte Musik im Land mehr zu verbreiten.

Du hast auch in Europa konzertiert: sind die Erwartungshaltungen des Publikums andere als in Europa?

Das kanadische Publikum hat im Prinzip keine besonderen Erwartungen – außer, dass es schöne Momente in Gesellschaft von uns Musikern erleben möchte. Im allgemeinen hat man hier keine genauen Vorstellungen von der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts. Außerhalb der großen Zentren Montréal, Toronto und Vancouver ist unsere Arbeit deshalb auch pädagogischer Natur. Wir müssen zunächst schöne Musik finden und sie dann auch mitteilen. In den meisten Konzerten in der Provinz, aber auch in Montréal, erläutern wir deshalb unsere Instrumente und die Musik.

Letztes Jahr führte uns eine Tournee nach Belgien. Wir hatten Konzerte und gleichzeitig geschlossene Veranstaltungen, die von *Jeunesses musicales* organisiert waren. Für die Abendkonzerte haben uns die Veranstalter darauf hingewiesen, dass Erläuterungen zu den gespielten Werken nicht nötig seien.

Wir haben aber, als die Leute im Saal sehr positiv reagierten, diesen Rat missachtet und zum Publikum gesprochen. Der Erfolg war überwältigend. Die Menschen mögen es, wenn man zu ihnen spricht. Dies ist das gleiche in Kanada wie in Belgien. Meiner Meinung nach ist aber das Niveau der Erläuterungen während eines Konzerts unterschiedlich: Während wir hier in Kanada oft von unseren Instrumenten und ihrer Geschichte erzählen, habe ich mich in Belgien einige Male zu einer näheren Betrachtung etwa von Schmelzer und Biber verstiegen …

Voilà, das hängt also ganz davon ab, wo man ist. Aber, um ehrlich zu sein, das ist mehr oder weniger schon der ganze Unterschied.

Francis, viel Erfolg weiterhin und danke für das Gespräch! □

Übersetzung: Matthias Maute

Kammermusikstudio LÜBECK

Es erwarten Sie höchste technische Standards in einem einzigartigen Ambiente, begleitet von einem All-Inclusive-Service, der Ihren Studioaufenthalt zum Kreativ-Urlaub werden lässt.
Wir freuen uns auf Sie!
Informationen unter **www.kammermusikstudio.de** und **Tel. 0451 - 400 78 10**

Nikolaus Delius

Eine Sonate für Bruder Friedrich? Der Anonymus Herdringen Fü 3595a*

Die Musikalien der Bibliotheca Fürstenbergiana sind mehrfach beschrieben worden. Nach Joachim Domp[1], neben Karl Gustav Fellerer und Walter Salmen[2], haben sich Klaus Hortschansly und besonders Erich Thurmann[3] ausführlich mit der Geschichte und Zusammensetzung einer der besonders für die mitteldeutsche Musikgeschichte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts interessantesten Privatsammlungen anhand ihres historischen Katalogs[4] auseinandergesetzt. 1987 legte Jürgen Kindermann den Katalog No. 20/21 der Filmsammlung des Deutschen Musikgeschichtlichen Archivs[5] vor, der den Bestand des noch erhaltenen Teiles (weniger als die Hälfte) dieser Musikaliensammlung dokumentiert.

Der größte Teil der Musica practica stammt aus dem Nachlass des Freiherrn von Wittenhorst zu Sonsfeld und kam 1754 durch Erbgang auf den Freiherrn Clemens Lothar von Fürstenberg, dessen Nachkommen heute die Musiksammlung auf Schloss Herdringen verwahren. Dank des Hauses Fürstenberg ist sie über Mikrofilm im Deutschen Musikgeschichtlichen Archiv zugänglich.

Abb. 1: Sonate a-Moll

Abb. 2: Briefunterschrift 1734

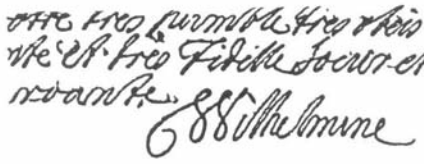


Abb. 3: Briefunterschrift 1736

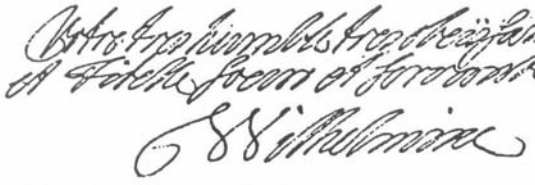
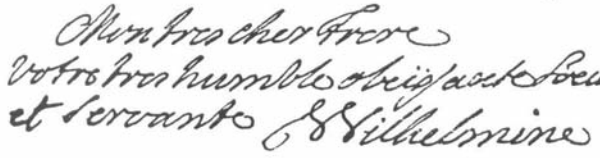


Abb. 4: Briefunterschrift 1755[6]



Im Sonsfeld-Katalog findet sich unter den *Sonaten a 2 Solo* als No. 33 (Bl.27r) der Eintrag *Sonata Solo Traversire c. Cembalo* mit dem Incipit der Flötenstimme einer Sonate in a-Moll. Ein Komponist ist nicht angegeben, lediglich *adest* als (späterer) Inventurvermerk. Die Sonate ist auch heute noch vorhanden, trägt die Signatur Fü 3595a und ist bei Kindermann unter die handschriftlichen Anonyma aufgenommen (Katalognummer DMA 4/449). Außer Titel und Satzüberschriften vermerkt der Katalog: „Am Anfang des Stückes rechts oben der Eintrag: Wilhelmine."

Diesem Vermerk ist bislang anscheinend keine Beachtung geschenkt worden, obwohl er die Autorschaft bereits klärt. Bedenkt man die „preußische Umgebung" vieler im Katalog genannter Komponisten und außerdem, dass der Name Sonsfeld am biographischen Rande der preußischen Geschichte und in Verbindung mit Bayreuth eine Rolle spielt, dann erscheint die Schlussfolgerung zwingend, dass wir hier eine Komposition der Wilhelmine von Preußen, späteren Markgräfin von Bayreuth vor uns haben.

Abgesehen von der Platzierung des Namens an einer für die Nennung des Komponisten – nicht aber Kopisten oder Adressaten – üblichen Stelle fällt auf, dass der Name ohne jeden Zusatz oder Titel erscheint. Das schließt die Hand eines der Komponistin zuarbeitenden Kopisten in der Regel aus, in dieser Form wird sie ihn selbst dorthin gesetzt haben.

Der Vergleich mit ihrem Namenszug auf anderen, späteren Schriftstücken bestätigt „proprie manu", wenn auch jünger und in kalligraphischer Manier. Diese Feststellung trifft nun aber auch für den gesamten Notentext zu. Zwar gibt es keine weitere Instrumentalkomposition als Gegenstück zu dieser Sonate, aber die von der Markgräfin komponierte Oper *Argenore* (1740)[7] bietet sich als Beleg an. Hans-Joachim Bauer hat ihre handschriftliche Partitur als Autograph identifiziert: „Ein Handschriftenvergleich

Abb. 5: Notenbild Sonate S. 1, Ausschnitt

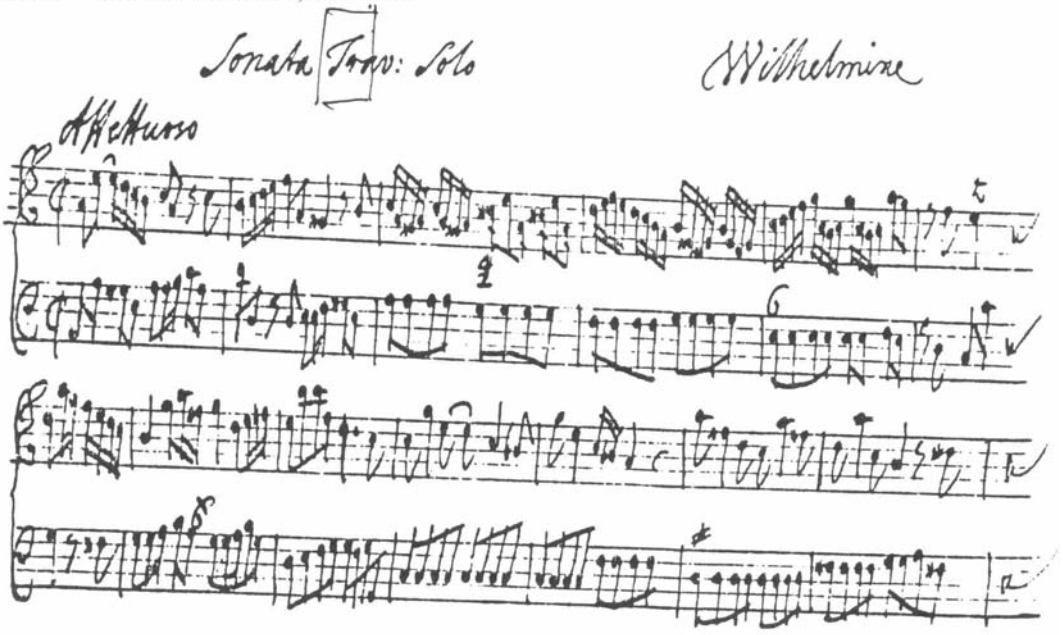
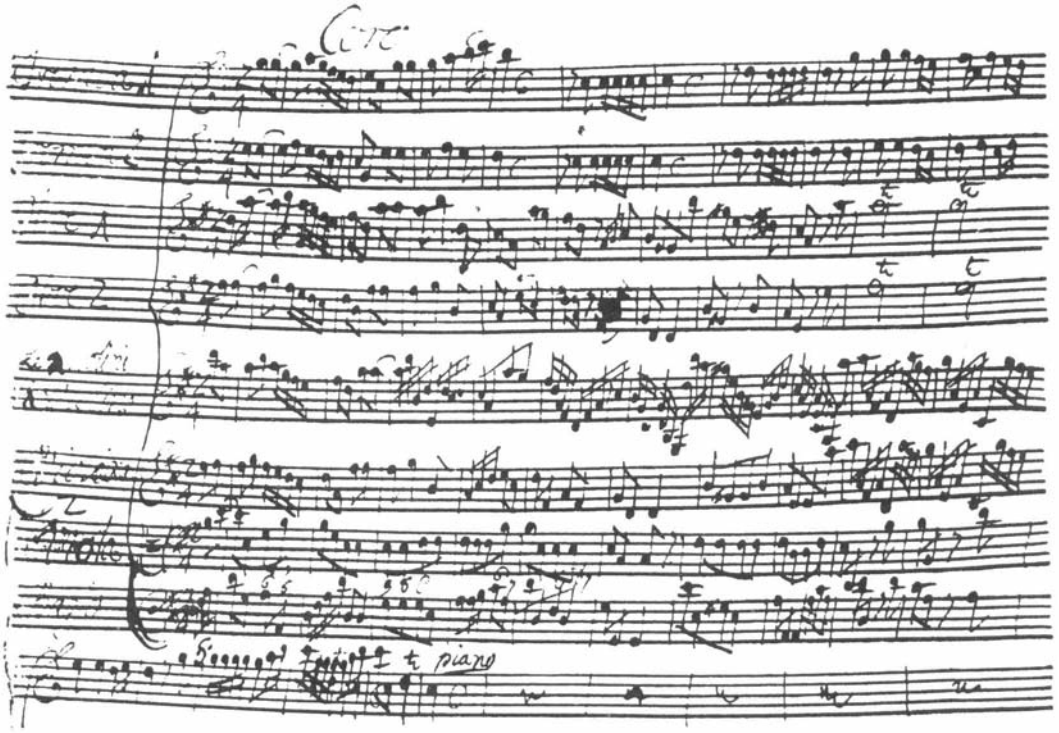


Abb. 6: Notenbild Argenore Partitur S. 1°, Ausschnitt



Einzelmerkmale:

Abb. 7: Violinschlüssel:
Argenore Part. S. 15 (Aria Palmide) / Sonate S. 1

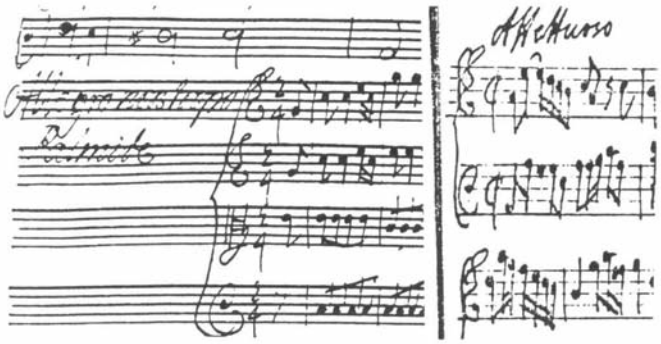


Abb. 8: Viertelpause
Sonate S. 1 / Argenore Part. S. 1

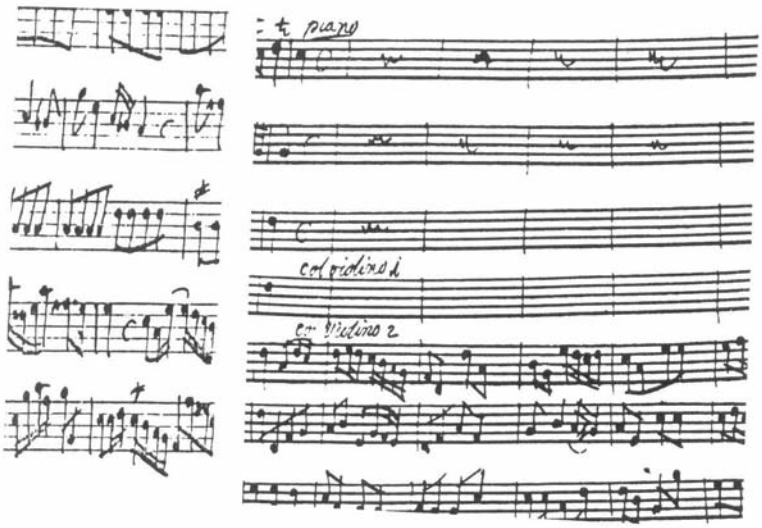
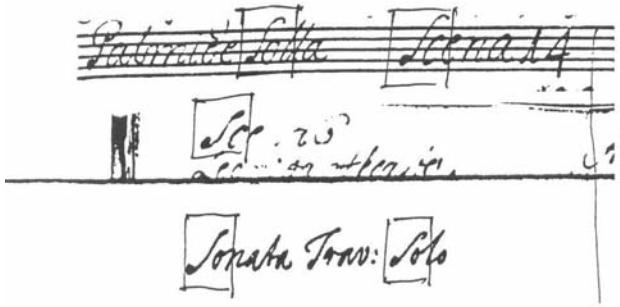


Abb. 9: „S" (Solo, Scena etc)



zwischen einem Briefautograph und dem Librettotext in der Partitur lässt keinen Zweifel darüber aufkommen, dass es sich bei der Handschrift der Oper *Argenore* um ein Autograph der Markgräfin Wilhelmine handelt. Eindeutig ist auch der unmittelbare, graphologische Zusammenhang von Schrift- und Notenbild, so dass nicht etwa nur der Librettotext von Wilhelmines Hand in die Partitur eingefügt worden wäre …"[8] Das Erscheinungsbild des Notentextes der Sonate sowie manch spezifische Einzelheit können nun vice versa als Beleg für die Autographie der Opernpartitur dienen.

Abb. 10:
„T" „Tromba"
Argenore Part. S. 1
„Trav:" Argenore Aria
„Trav:" Sonata

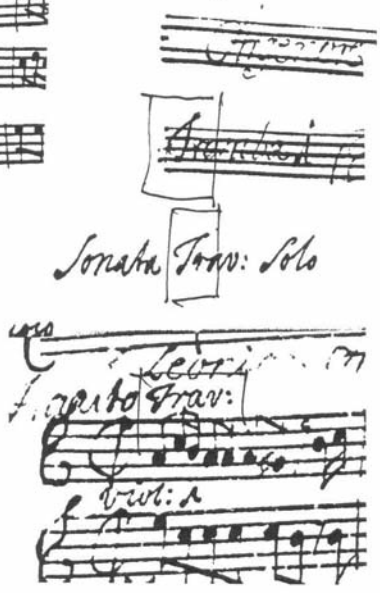
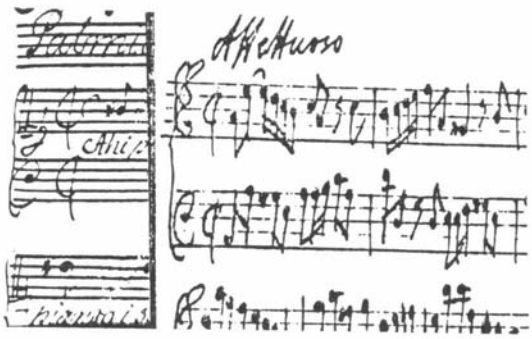


Abb. 11: Mensur 2/2, Argenore/Sonata



Eine Datierung der Sonate lässt sich nur grob schätzen. Anhaltspunkte dafür geben die Lebensdaten der Prinzessin und Markgräfin, der Briefwechsel mit ihrem Bruder Friedrich sowie die Datierung des Sonsfeld-Katalogs. Thurmann setzt sich mit ihr und dem dafür angenommenen Jahr 1720 kritisch auseinander und kommt zu dem Schluss, dass für den Hauptteil des Katalogs mit Schreiber 1 ein Zeitraum bis 1727 angesetzt werden müsse, der Umschlag aber (Schreiber 2) nicht vor 1728 datiert werden kann, dem Jahr, in dem der Freiherr Friedrich Otto von Wittenhorst zu Sonsfeld den Dienstgrad „General Major" erhielt.[10] Die definitive Ableitung eines Terminus ante quem aus dem Katalog bleibt somit vor allem von der bisher nicht erfolgten Identifikation des Schreibers 1 abhängig.

Wilhelmine (*1709) war drei Jahre älter als Friedrich. Das bekannte Bild von Antoine Pesne[11] zeigt die schon früh angelegte vertraute Beziehung der Geschwister zueinander, wie sie sich auch in den Memoiren der Markgräfin[12], vor allem aber im erhaltenen Briefwechsel[13] widerspiegelt und trotz politisch motivierter Unterbrechungen zeitlebens anhielt. Neben dem Interesse an Fragen der Philosophie verband sie vor allem die gemeinsame Liebe zur Musik, und es ist sicher, dass sie als Duo auf Flöte und Laute oft zusammen musizierten. Reminiszenzen finden sich nicht nur in Friedrichs Brief aus der Zeit seiner Haft:

... Je souhaiterais du fond de mon coeur ... que nous revissions ces heureux jours où votre principe et ma principessa se baiserout ... (Küstrin, 1. November 1730[14]) (Principe und Principessa stehen für Laute und Flöte.) Ob hierbei auch schon eigene Kompositionsversuche erklangen oder welche Musik sonst, wird leider nicht erwähnt. Man darf aber davon ausgehen, dass Wilhemine nicht nur eine gute Lautenspielerin war, sondern auch ein Cembalo zu traktieren wusste. Sie versorgte den Bruder in dieser Zeit wohl auch mit Musikalien, und das erste der folgenden Zitate aus Briefen an die Schwester kann durchaus als Hinweis auf Kompositionsversuche beider verstanden werden:

... je Vous rens mille grace du Sollo. oseraije bien pryer encor pour les Tryos du Clavesin, la main qui à ecrit le Sollo m'a fait tresailir de yoye et j'ai besé chaque note 100 fois. je fais Travailér au present aux Consert E mol avec la Flute et le Hautbois mais Come Natzmer m'aide à Copier cela a fort lentement ... (1731)[15]

Der Briefwechsel seit 1731/32 ist intensiv und enthält viele Hinweise auf die Musiker, ihre Qualitäten und Tätigkeit im Umkreis Friedrichs. Dazu gehörte auch die zeitweilige Entsendung oder Bindung an den Hof von Bayreuth, mit dem Wilhelmine seit ihrer Heirat mit dem Erbprinzen am 20.11.1731 verbunden war.

... du reste j'atens vos ordres quand vous voudrez, ma très chere Soeur, que je vous envoye les Musiciens ... (Ruppin, 5. September 1733)[16]

... le petit violon serait deja a baireut mais il a Rompeux son instrument quil est obligé a faire racomoder. Grauen est arivé, il chantra aujourdhui ici, et je le ferai partir bientot pour Baireut ... (Berlin, 29. November 1733)[17]

... nous essercons ici de la belle maniere mais les muses, vienant de teims en teims nous delassent de fatigues de Mars. Pfeifer qui est un de leurs nouricons, a été gai, et a joué avecque moi. il a une grande vitesse mais il n'a pas le coup d'arché de Grauen, et ces adagios ne sont pas assez touchants ... (Nauen, 2. Mai 1732)[18]

Zu den entsandten Musikern gehörte auch Pfeiffer, der künftig in Bayreuth blieb.

... Si vous voulez me faire la Grace de le permettre j'envoyerai hofman auprès de Graun pour prendre Lecon aupres de Lui ... Pfeiffer a fait aussi a mon gout et joue mieux depuis qu'il a entendu Benda. Il m'aprend la Composition et je ne manquerai pas de dedier mon premier coup d'essai a L'Apolon de notre Siècle ... (Wilhelmine aus Bayreuth, 2. Mai 1734)[19]

... je Vous rends millyons de Grasses du Charmens Sollo que Vous me faites la grasse de m'envoyer; ... j'aurai L'honeur de Vous envoyer un Sollo de ma fasson, qui à la verité n'aproche de longteims pas le Vostre ... (Friedrich, Trebur, 10. August 1734)[20]

... J'ai enfin eu le plaisir mon tres cher Frere de Recevoir votre charmant Solo qui a eté admiré de tout le monde. Nous avons eu justemant ici 3 Officier Impe: qui sont le comte Caraffa, Trautsson et Caratcioli,...ils accompagne assez bien au Violon et on joue tout le Soir. Debert (Döbbert) est arrivé que j'ai trouvé fort augmanté sur le Hobois. Le pauvre diable a fait une si Cruelle Chute Chemin faisant qu'il n'est pas encore en etat de jouer de la flute ... (Wilhelmine s.d. aus Bayreuth)[21]

Diese Zitate mögen zur Darstellung des Hintergrundes genügen, vor dem auch die Flötensonate zu sehen ist. Ihre Entstehung ließe sich gut den Brieftexten, aber auch noch früheren Jahren zuordnen, wenn man die Datierung des Katalogs auf die erste Hälfte der zwanziger Jahre begrenzt. Mit dem Katalog verbindet sich natürlich außerdem die Frage nach der ursprünglichen Provenienz der Handschrift. Wie kam sie unter die anderen Musikalien?

Die Erklärung findet sich in der eingangs schon angedeuteten Nähe der Freiherren von Wittenhorst zu Sonsfeld zum brandenburgisch-preußischen Hof, an dem sie schon zur Zeit des Großen Kurfürsten herausragende Ämter bekleideten[22]. Friedrich Otto, dessen Namen der Umschlag des Musikalienkatalogs trägt, war seit 1725 Chef eines Dragonerregiments, seine Schwester Dorothea Henriette hat Wilhelmine als Gouvernante und später als Oberhofmeisterin 25 Jahre ihres Lebens begleitet. Von den Geschwistern in Briefen liebevoll „Sonsine" genannt und mit Grüßen bedacht, hat sie als Erzieherin Wilhelmines wie als Vertraute in allen Angelegenheiten am Hof in Bayreuth eine wichtige Rolle gespielt. Sie gehörte wohl auch zu jenen Personen, die die Härte des Königs zur Zeit der Haft bzw. Verbannung der Geschwister hinter den Kulissen durch Kontakte zwischen ihnen zu mildern suchte. Ihr Bruder muss ihr dabei geholfen haben. Er besaß das Vertrauen des Königs, hatte als hoher Offizier vielleicht gerade deshalb in jener Zeit Zugang zum Kronprinzen[23], der nun seinerseits mit der für einen Kurier nötigen Verschlossenheit wohl rechnen durfte.[24] Auch das Manuskript der Sonate könnte diesem Kurierdienst anvertraut worden sein, durch unglückliche Umstände den Empfänger nicht erreicht haben und „liegengeblieben" sein. Oder hatte Wilhelmine es den Sonsfelds überlassen?

Unabhängig vom vermutlichen Weg der Überlieferung gilt der angenommene Terminus ante quem des Katalogs auch für die Handschrift Fü 3595a. Sie ist wohl Wilhelmines Berliner Jahren vor 1731 zuzuordnen. Der für eine abschließende Beurteilung wünschenswerte Vergleich des verwendeten Papiers der Berliner und Bayreuther Musikhandschriften steht noch aus. Wasserzeichen sind in Fü 3595a nicht feststellbar[25].

Kehrt man zum Schriftbild der autographen Belege zurück, dann ist immerhin erstaunlich, wie unverändert wesentliche Züge darin in *Argenore* 1740 wiederkehren, oder umgekehrt, wie ausgebildet sie schon in der Sonate erscheinen, ungeachtet ihrer kalligraphischen Tendenz. Über die kompositorischen Fähigkeiten der Markgräfin schrieb Robert Heger bei der Durchsicht der Partitur der *Argenore* anlässlich ihres 200. Todestages: „Die Lektüre der Partitur erbrachte die erste große

Überraschung: Die Markgräfin war als Komponistin keine Dilettantin, sondern beherrschte das „musikalische Handwerk", die Akkordverbindung und den Tonsatz sowie die Kunst der Instrumentation, in durchaus befriedigender Weise."[26] Auch die Flötensonate zeigt Erfindungsgabe, harmonische Fantasie und Formgefühl. In ihrer dreisätzigen Anlage folgt sie dem „Berliner Modell", für das die musikalische Umgebung Wilhelmines mit Kompositionen von Franz Benda, Czarth, Quantz, Döbbert, Riedt oder den Brüdern Graun auch inhaltlich Orientierung und Anregung boten.

Wir zitieren die Incipits der Sätze (Bsp. 1-3) und zum Vergleich den Beginn des obligaten Flötenparts der Arie *Ah' per pietade almeno* (Leonida) aus *Argenore* (Bsp. 4).

ANMERKUNGEN
* Für die freundliche Unterstützung durch Material und die Erlaubnis zur Veröffentlichung sei hier dem Freiherrn von Fürstenberg-Herdringen und seiner Zentralverwaltung ausdrücklich gedankt.

1 Joachim Domp: *Studien zur Geschichte der Musik an Westfälischen Adelshöfen im XVIII. Jahrhundert*. Regensburg 1934 (Freiburger Studien zur Musikwissenschaft H.1)

2 Karl Gustav Fellerer: *Westfalen in der Musikgeschichte*, in: *Der Raum Westfalen*, Bd. 4 Wesenszüge seiner Kultur, 1. Teil, Münster 1958

Walter Salmen: *Geschichte der Musik in Westfalen bis 1800*, Kassel etc. 1963

Klaus Hortschansky: *Clemens Lothar Freiherr von Fürstenberg*, in: *Musik an westfälischen Adelshöfen*, Münster 1992

3 Erich Thurmann: *Die Sonsfeldsche Musikaliensammlung in der Bibliotheca Fürstenbergiana*, Mschr. Münster (1970). Den Aufsatz stellte das Archiv in der Zentralverwaltung des Freiherrn von Fürstenberg freundlicherweise zur Verfügung

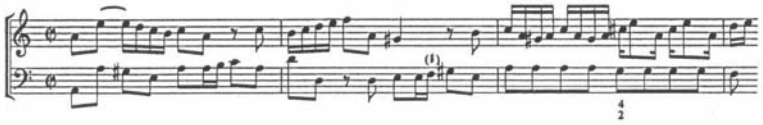
ders.: *Betreuung und Erschließung westfälischer Musikaliensammlungen in der Universitätsbibliothek Münster*, Münster 1988

4 *Des Herren General Major Frey Herrn Von SonsFeldt Musikalisches Cathallogium*, (D HRD Fü 3720a), kurz: Katalog Sonsfeld

5 Deutsches Musikgeschichtliches Archiv Kassel, Katalog der Filmsammlung Nr. 20/21: Die Musikalien der Bibliotheca Fürstenbergiana zu Herdringen, zusammengestellt und bearbeitet von Jürgen Kindermann, Kassel 1987/88, mit Faksimile des Kat. Sonsfeld

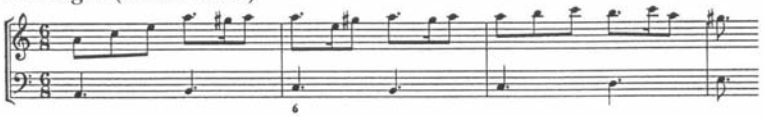
Beispiele 1-3

1. Affettuoso (24 Takte)



2. Presto (20+55 Takte)

3. Allegro (10+28 Takte)



Beispiel 4

AGENORE [No. 12] Aria. Flauto traverso

[6] Abb. 2, Geh. Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz Berlin, BPH Rep 47, J 30/305, vol. 2, fol. 44

Abb. 3, ebenda, fol.126, beide mit freundlicher Genehmigung des geh. Staatsarchivs

Abb. 4, Katalog Antiquariat Stargard 603,1974, No. 1241, mit freundlicher Genehmigung

[7] Wilhelmine von Bayreuth: *Argenore* (1740), hrsg. von Wolfgang Hirschmann, Erbe deutscher Musik, Abt. Oper und Sologesang, Bd. 13, Mainz 1996

[8] Hans-Joachim Bauer: *Rokoko-Oper in Bayreuth, „Argenore" der Markgräfin Wilhelmine*, S. 24. Thurnauer Schriften zum Musiktheater, Band 8, Laaber 1983

[9] Wilhelmine von Bayreuth: *Argenore*, P.ms. autogr. Staatl. Bibliothek Ansbach (D-AN) Vg 44, mit freundlicher Erlaubnis der Bibliothek

[10] a.a.O., Anm. 3a

[11] Antoine Pesne: Tableau 1714, Berckenhagen Verz. 115a, Berlin Schloss Charlottenburg, in: Georg Poensgen u.a.: *Antoine Pesne*, Berlin 1958

Vgl. dazu auch J. D. E. Preuss: *Avertissement de L'Editeur*, in: *Oeuvres de Frédéric le Grand*, T.XXVII, Première partie, Berlin 1856

[12] *Memoiren der Königlich Preußischen Prinzessin Friederike Sophie Wilhelmine* ... 2 Bde. 6/Leipzig 1892.
Memoiren der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth, Deutsch v. Annette Kolb, Leipzig 1920

[13] Brieforiginale in Berlin, Geh. Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz, BPH vor allem Rep.47/305 (J 30), vol. 1-3. Dem Geh. Staatsarchiv sei hier für die Bereitstellung der Quellen, seitenweise Verfilmung und Erlaubnis zur Benutzung und Veröffentlichung ausdrücklich gedankt. Im Druck erschienen:

a) Œuvres de Frédéric le Grand, T.XXVII, Première partie, Berlin 1856. Die Ausgabe enthält nicht sämtliche Briefe, Texte z. T. gekürzt, orthographisch korrigiert.

b) Friedrich der Große und Wilhelmine von Bayreuth. Jugendbriefe 1728-1740, hrsg. u. eingeleitet v. Gustav Berthold Volz, deutsch von Friedrich v. Oppeln-Bronikowski, Leipzig 1924, nicht vollständig, z.T. gekürzt und sehr frei übersetzt. Zitate hier nach der originalen Textvorlage, soweit noch verfügbar. Friedrichs Schreibweise ist offenbar teilweise phonetisch orientiert.

[14] (... Ich wünschte mir von ganzem Herzen, dass wir diese glücklichen Tage wiedersähen, in denen Ihr Principe und meine Principessa sich küssen ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol. 8; Œuvres Nr. 1; Volz (s. Anm. 13), Nr. 4

[15] (... ich danke Ihnen tausendmal für das Solo. Darf ich noch um die Clavecin-Trios bitten (?) Die Hand, die das Solo schrieb, hat mich vor Freude zusammenfahren lassen, und ich habe jede Note hundertmal geküsst. Ich arbeite gerade am Konzert e-Moll mit Flöte und Oboe, aber so, wie Natzmer mir beim Abschreiben hilft, geht es arg langsam ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol. 12-13; Jahr von anderer Hand; fehlt in Œuvres (Anm. 13), Volz (s. Anm. 13) Nr. 11 datiert Ende Januar 1732

[16] (... übrigens erwarte ich Ihre Anordnung, wann Sie, liebste Schwester, möchten, dass ich Ihnen die Musiker schicke ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol. 43

[17] (... der kleine Geiger sollte schon in Bayreuth sein, aber er hat sein Instrument zerbrochen, welches (nun erst) in Ordnung gebracht werden muß. Graun ist angekommen, er wird heute hier singen, und ich lasse ihn bald nach Bayreuth abreisen ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol 81

[18] (... wir exerzieren hier aufs beste, doch kommen die Musen von Zeit zu Zeit und nehmen uns die Strapazen des Mars. Pfeifer, eines ihrer Kinder, war aufgeräumt und hat mit mir gespielt. Er spielt sehr schnell, doch hat er nicht Grauns Bogenstrich, und seine Adagios sind nicht anrührend genug ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol 95; Volz (s. Anm. 13), Nr. 20

[19] (... Wenn Sie mir die Güte erweisen wollen es zu erlauben, werde ich Hofmann zu Graun schicken, damit er bei ihm Unterricht nimmt ... Pfeiffer richtet sich auch mehr auf meinen Geschmack ein und spielt besser, seit er Benda gehört hat. Er lehrt mich die Komposition, und ich werde nicht versäumen, meinen ersten Versuch dem Apoll unseres Jahrhunderts zu weihen ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol 74-75; Volz (s. Anm. 13), Nr. 160

[20] (... ich sende Ihnen tausendmal Dank für das bezaubernde Solo, das Sie mir zu schicken die Güte hatten; ... ich werde die Ehre haben, Ihnen ein Solo von meiner Hand zu schicken, das (aber) in Wahrheit an das Ihre längst nicht heranreicht ...) Berlin, Geh.Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol. 100; Oeuvres No.16 (Fribourg!); Volz (s. Anm. 13), Nr. 192

[21] (... Endlich hatte ich die Freude, liebster Bruder, Ihr bezauberndes Solo zu erhalten, das von aller Welt bewundert wurde. Wir hatten hier gerade drei kaiserliche Offiziere, die Grafen Caraffa, Trautsson und Caracioli, ... sie begleiten ganz gut auf der Violine, und man musiziert den ganzen Abend. Döbbert ist angekommen, ich fand ihn auf der Oboe bedeutend besser geworden. Der arme Teufel hatte einen so grausamen Wegeunfall, dass er noch nicht in der Lage ist, Flöte zu spielen ...) Berlin, Geh. Staatsarchiv PK, BPH Rep. 47/305 (J 30), vol. 1, fol. 126; Volz (s. Anm. 13), Nr. 314 datiert Anfang Mai 1736

[22] Thurmann a.a.O.

[23] ... Inzwischen hat man mir Grüße von Dir bestellt. ... Ich habe mich sehr darüber gefreut. Sonsfeld kann es bezeugen ..., Volz (s. Anm. 13), Nr. 3, Friedrich an Wilhelmine (Küstrin, Oktober 1730)

[24] ... Ich hatte die Freude gehabt, einen Brief meines Bruders zu empfangen, den mir der Major Sonsfeld durch seine Schwester zustellen ließ. *Memoiren*, S. 254, (s. Anm. 12)

[25] freundliche Mitteilung des Archivars der Fürstenbergischen Zentralverwaltung Michael Jolk

[26] Robert Heger: *Über Markgräfin Wilhelmine als Bühnenautorin*, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken 38*, Bayreuth 1958, S. 182 □

r.tutz
woodwind instruments

Rudolf Tutz *Musikhaus Tutz G.m.b.H.*
Schullernstrasse 11, A-6020 Innsbruck, Austria
T. ++43(0)512/391 391, F. ++43(0)512/391 391-20
http://www.tutz.at, e-mail: info@tutz.at

Christian Schneider

Paul Wieprecht und die Wiederentdeckung der Oboe d'amore in Deutschland

Bereits drei Jahre nach Gründung der „Schule für Instrumentalmusik" in Berlin wurde Paul Wieprecht, Solooboist der Königlichen Kapelle zum Herbst 1872 im Alter von knapp 33 Jahren als erster Lehrer für Oboe, zunächst als „Hülfslehrer", an dieses Institut berufen. Es sollte 1888 in „Königliche Akademische Hochschule für Musik" umbenannt werden.

Unglücklichen Umständen ist es zuzuschreiben, dass Informationen über das Leben Paul Wieprechts lediglich spärlich erhalten sind. Seine Personalakte im Archiv der ehemals Königlichen Hochschule erweist sich – gerade im Vergleich zu der seines Amtsnachfolgers Fritz Flemming – als äußerst karg, alle entsprechenden Unterlagen seines Hauptarbeitgebers, der Königlichen Oper, später Staatsoper Unter den Linden, sind durch Kriegseinwirkungen vernichtet. So können wir über Paul Wieprechts Studienzeit nur spekulieren, haben keine Kenntnisse vom Zeitpunkt seines Eintrittes in die Königliche Kapelle, und auch über seine familiären Verhältnisse wissen wir wenig. Wieprecht besaß große künstlerische Potenz, für Philipp Spitta gehörte er „anerkanntermaßen zu den ersten unter den Oboebläsern unserer Zeit"[1], und doch konnte er sich nie völlig aus dem Schatten seines berühmten Onkels, des Reformators der Preußischen Militärmusik, Wilhelm Ferdinand Wieprecht, lösen. Alle Lexika der Zeit widmen Wilhelm Ferdinand ausführliche Artikel, Paul wird allenfalls am Rande erwähnt. Und so ist es wohl auch kein Zufall, dass der Umschlag seiner Personalakte an der Hochschule nicht den Eintrag „Wieprecht, P.", sondern die Initialen seines Onkels „Wieprecht, W." aufweist.

Paul Wieprecht entstammte einer alten Musikerfamilie: sein Großvater, Stadtmusikus zu Aschersleben, hatte zwei Söhne, **Wilhelm Ferdinand**, geb. 10. August 1802, und **Friedrich**, geb. 31. März 1804, Vater von Paul, die er in den ersten Jahren musikalisch selbst ausbildete.

Wilhelm Ferdinand machte zunächst beim Vater eine Lehre als Stadtpfeifer mit dem Hauptgewicht auf Violine, vervollkommnete sich bei Konzertmeister Haase in Dresden, wurde dann Mitglied des Gewandhausorchesters und 1824 der Königlichen Kapelle in Berlin. Eine großartige Karriere als Militärmusiker schloss sich an, er wurde „Generaldirector der Preußischen Militärmusik" und ließ nicht nur die gesamte preußische Militärmusik reformieren, sondern auch durch zwei ehemalige Schüler das türkische Militärmusikwesen und das des mittelamerikanischen „Freistaates Guatimala"[2] organisieren. Vor allem aber setzte er sich ein zusätzliches Denkmal mit der Erfindung wichtiger Blechblasinstrumente (s.u.).

Paul Wieprecht. Solooboist der Kgl. Oper Berlin und Mitglied im Nibelungenorchester, Bayreuth 1876. Nationalarchiv der Richard-Wagner-Stiftung, Bayreuth

Friedrich ging nach seiner Lehre beim Vater zu weiterer Ausbildung nach Ballenstaedt zum Hofmusikus Bosse. 1823 wurde er Oboebläser im Musikcorps des Kaiser-Franz-Grenadier-Regiments

zu Berlin. Zusätzlich nahm er auch hier noch Unterricht bei Kammermusikus Hambuch. 1829, fünf Jahre nach seinem älteren Bruder, trat auch er der Königlichen Kapelle als Kammermusikus bei. Im Tonkünstler Lexikon Berlins von Carl Freiherr von Ledebur finden wir einen lexikalischen Hinweis auf den am 28. Oktober 1839 in Berlin geborenen Sohn **Paul**: „(Friedrich Wieprecht) gilt für einen der ausgezeichnetsten Virtuosen auf seinem Instrument, lässt sich aber selten als Concertbläser hören. Er beschäftigt sich viel mit dem Verfertigen der Oboemundspitzen, die sehr gesucht und selbst bis nach Indien verschickt werden. Sein Sohn verspricht ebenfalls ein trefflicher Oboebläser zu werden."[3]

Paul, so kann man mit Sicherheit vermuten, wird seine Ausbildung zum Oboisten beim Vater in Berlin erhalten haben und trat wohl Anfang bis Mitte der 60er Jahre als Oboist in die Königliche Kapelle ein. 1872 wurde er dann, wie oben erwähnt, als erster Oboenlehrer an die drei Jahre zuvor gegründete „Schule für Instrumentalmusik" berufen. Als 1876 zum ersten Mal die Bayreuther Festspiele und zur Einstudierung der ersten zyklischen „Ring"-Aufführungen im Sommer zuvor mehrere Wochen Proben stattfanden, wurden allein 26 Musiker aus der Königlichen Kapelle für dieses für die Operngeschichte epochale Ereignis verpflichtet, unter ihnen auch Paul Wieprecht. Dieser Tatsache verdanken wir sein einziges bekanntes Bild: auf einer Gedenktafel mit den Künstlern des „‚Nibelungen'-…Orchesters" Bayreuth 1876 findet sich in unmittelbarer Nähe des zentralen Konterfeis von Kapellmeister Hans Richter ein Portrait von Paul Wieprecht im Alter von 37 Jahren (s. Abb.).[4] Noch einmal, 1888, wirkte Wieprecht bei den Bayreuther Festspielen mit. Für seine hervorragenden Leistungen dort erhielt er die „Königlich Bayerische Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft" verliehen.

1879 wurde Wieprecht an der Hochschule zum „außerordentlichen Lehrer" ernannt. Bereits zwei Jahre zuvor, 1877, hatte er im Verlag Johann André, Offenbach, das erste methodische Lehrwerk für Oboe, Garniers *Méthode raisonnée pour le Hautbois, Paris* (ca.1800), in einer gekürzten und um einige Etüden von C. Besozzi und C. A. Braun ergänzten, abgewandelten deutschen Version als sein op. 7 veröffentlicht.[5] Warum Wieprecht sich nicht der deutschsprachigen „Theoretisch praktische[n] OBOE SCHULE" von Joseph Sellner, ca. 1825 in Wien erschienen, bediente, die dann, ebenfalls gekürzt, 1908 als op. 8 von Richard Rosenthal veröffentlicht wurde, bedarf noch der Klärung. Eine denkbare Theorie ist, dass eine zweisprachige Version der *Méthode* Garniers in französisch und deutsch, die kurz nach 1800 bei André erschienen war, möglicherweise im Verlag noch zur Verfügung stand. Weitere Opera Wieprechts sind bislang nicht nachweisbar.

Wieprecht war ein hochangesehener Künstler und Kollege. Um seinen Ruf aufzuwerten, reichten 1888 die beiden Direktionsmitglieder der Musikhochschule, der Komponist Woldemar Bargiel und der Musikwissenschaftler und Bach-Biograph Philipp Spitta, ein Gesuch beim „Ministerium der geistlichen, Unterrichts- und Medicinal-Angelegenheiten" ein[6], mit dem Ziel, Wieprecht den Professorentitel verleihen zu lassen, ein Antrag, der im Mai 1889 jedoch abschlägig beschieden wurde. 1890 erfolgte in der Kapelle seine Ernennung zum „Königlichen Kammervirtuos". Ein erneuter Versuch, ihm zum Professorentitel zu verhelfen, dieses Mal durch ein Gesuch an das Königliche Kriegsministerium vom 28. April 1890, führte schließlich - allerdings erst am 30. Juli 1892 - zur Ernennung[7] und damit zum gewünschten Erfolg. Zäh sich hinziehende Berufungen sind, wie man sieht, keine Spezialität unserer Zeit, sondern waren auch im ausgehenden 19. Jahrhundert gang und gäbe.

Wann genau und warum Wieprecht seine Orchesterlaufbahn vorzeitig mit 52 Jahren beendete, wissen wir nicht. Jedenfalls wird im „Jahres-Bericht über die mit der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin verbundenen Lehr-Anstalten für Musik, betreffend den Zeitraum vom 1. October 1891 - 1. October 1892" Paul Wieprecht als "Königl. Kammervirtuose a. D." aufgeführt.[8]

Die Studentenzahlen im Fach Oboe schwankten in den ersten beiden Jahrzehnten zunächst zwischen eins und vier, ab 1890 dann wurden es mit Otto Bartelt, August Bormann, Julius Klippe, Theodor Menge und Ernst Antem fünf, zu denen 1891 noch Ferdinand Liepe und 1892 Fritz Flemming, Paul Grimmig und Reinhold Meyer hinzukamen. Auch als Pädagogen schätzte Spitta Wieprecht sehr: „Er hat sich als vorzüglicher Lehrer bewährt. Die Mehrzahl der in der Königl. Kapelle angestellten Oboer ist aus seiner Schule hervorgegangen; nicht weniger hat er bei den zur Königlichen Hochschule

commandirten Militärmusikern, welche die Oboe als Hauptinstrument erwählt hatten, vortreffliche Resultate zu erzielen gewusst." Ja, darüber hinaus: „Unbedenklich dürfen wir es aussprechen, dass keiner der übrigen an der Hochschule wirkenden Lehrer für Blasinstrumente den P. Wieprecht an künstlerischer Bedeutung erreicht."[9]

Die Zahl seiner Schüler scheint Wieprecht nicht belastet zu haben – ganz anders erging es später seinem Nachfolger Flemming, der gezwungen war, ständig zwischen seinen Tätigkeiten im Orchester und an der Hochschule zu lavieren. Wieprechts Lehrauftrag wurde ab 1. Mai 1892 um das Fach Bläser-Ensemble mit sechs Stunden erweitert, davon entfielen 4 Stunden auf den Unterricht für Oboe d'amore, zwei auf Bläserensemble. Zusätzlich unterrichtete er auch Englischhorn.

Im Alter von nur 55 Jahren erlag Wieprecht am 7. Dezember 1894 um 12.30 Uhr während des Unterrichtes an der Musikhochschule einem Herzschlag[10]. Er wurde am 10. Dezember unter großer Anteilnahme seiner Kollegen, besonders aber auch der Studenten, beerdigt, wie ein Aushang an diesem Tage erhellt. Der Unterricht falle wegen der Beerdigung zwar von 1 bis 5 Uhr aus, doch „in der Orchester-Stunde, deren Anfang von 4 auf 5 Uhr verschoben ist, darf niemand fehlen. Berlin, den 10. December, (gez.) Schulze"[11].

Wieprecht und die Oboe d'amore

In der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts erwachte das Interesse an dem, was wir heute als „Alte Musik" bezeichnen.

Mendelssohns Aufführungen der Matthäuspassion von Johann Sebastian Bach (Berlin 1829 und Leipzig 1841) hatten hier den wichtigsten Anstoß an der Wiederbelebung der Werke des Thomaskantors gebildet, die, von Deutschland ausgehend, auch das europäische Ausland (Aufführungen der Matthäuspassion etwa in London 1854, Kopenhagen 1875, Paris 1888) erfasste. Zwischen 1851 und 1899 erschien die 1. vollständige und kritische Gesamtausgabe seiner Werke. Bach–Vereine entstanden in vielen Städten, wobei zunächst das Vokalwerk im Zentrum des Interesses stand. In dem Bemühen um eine angemessene Interpretation kam es bald zu heftigen Kontroversen, bei denen Fragen zur Ausarbeitung des Accopagnements, zum Problem der Continuo–Besetzung und die Schwierigkeiten mit außer Gebrauch gekommenen Originalinstrumenten im Vordergrund standen.[12] Robert Franz, Moritz Hauptmann, Wilhelm Rust und vor allem Philipp Spitta, um nur einige zu nennen, waren Persönlichkeiten, die sich aus unterschiedlichsten Positionen für das Werk Bachs einsetzten.

Als einer der Hauptverfechter einer authentischen Aufführungspraxis galt der Musikwissenschaftler und Bach–Biograph Philipp Spitta (1841–1894), der als Mitarbeiter an der Gesamtausgabe der Werke Bachs auch an deren Wiederbelebung maßgeblich beteiligt war.

Der 1875 ins Leben gerufene Leipziger Bach-Verein, dessen Gründungsmitglied Spitta war, hatte sich „die gewissenhafteste Beobachtung der Originalgestalt, sowie eine lebendige Vorstellung von den Bedingungen, unter welchen die Werke entstanden" zum Ziel gesetzt und wurde zu einer wichtigen Säule der Bach-Rezeption.[13] Als im selben Jahr Joseph Joachim Philipp Spitta als administrativen Direktor an die Königliche Hochschule für Musik Berlin berief, konnte Spittas Engagement für das Bachsche Werk auch für das Berliner Musikleben nicht ohne Folgen bleiben. Bald ver-

anstaltete er regelmäßige Hochschulkonzerte mit Werken des Thomaskantors, die für die Aufführungspraxis ihrer Zeit Vorbildcharakter bekamen. Besonders suchte er nach Lösungen, das Instrumentarium so originalgetreu wie möglich zu besetzen und etwa die Oboi d'amore, bis dato von A–Klarinetten ersetzt, durch Nachbauten in hoher Stimmung und mit moderner Applikatur dem originalen Klangcharakter des Instrumentariums wieder zu erschließen.

Doch etwa zeitgleich bemühte man sich auch in anderen europäischen Städten, wie Brüssel und Paris, um die Entwicklung einer derartigen Oboe d'amore. Als Akustiker und Kurator des Instrumentenmuseums des Brüsseler Conservatoires, dem er seine eigene große Instrumentensammlung eingliederte, hatte sich der Instrumentenbauer Victor-Charles Mahillon (geb. 1841 Brüssel, gest. 1924 St. Jean Cap Ferrat) schon früh für historische Blasinstrumente interessiert und Kopien von alten Instrumenten gefertigt. So war er auch der erste, der eine Oboe d'amore rekonstruierte: „1874 baute er zunächst eine „Hautbois d'amour" mit geradem Schallbecher, wandte aber kurze Zeit danach seine Aufmerksamkeit dem richtigen Modell mit kugelförmigem Schalltrichter zu. Mit beiden gewann er Medallien auf der Pariser Ausstellung von 1878."[14]

In Paris hatte kurz nach 1881 der Oboenbauer A. L. Lorée zusammen mit dem Oboenvirtuosen und Lehrer am Conservatoire, George Gillet (1854 – 1934), eine Oboe entwickelt, die sie 1884 als „Conservatoire"-Modell auf der Pariser Messe vorstellten und die das Standardmodell bis in die Gegenwart werden sollte. Wenige Jahre später baute Lorée dann auch nach diesem technischen Standard Oboi d'amore, die auf der Pariser Ausstellung 1889, elf Jahre nach Mahillon, ebenfalls prämiert wurden.

Bei seinen Bemühungen um den Nachbau einer deutschen Oboe d'amore fand Spitta in Paul Wieprecht einen an der Berliner Hochschule tätigen Kollegen und eine Künstlerpersönlichkeit, die nach Spittas eigenen Aussagen „nicht nur eine virtuose Herrschaft über sein Instrument, sondern feinen Geschmack, eine bei Männern seines Fachs seltene gediegene musikalische Allgemeinbildung und vielseitige künstlerische Interessen" besaß.[15] Spitta regte Wieprecht an, ein neues Oboe-d'amore-Modell zu entwickeln. Wieprecht wählte aus naheliegenden Gründen für diese Aufgabe die führende Berliner Instrumentenbau-Firma C. W. Moritz aus. Die Arbeit gestaltete sich schwierig und zeitraubend, wie Spitta später noch beredt beschrieb: „Als vom Leiter des Directoriums der Hochschule der Aufgabe näher getreten wurde, dieses seit 100 Jahren vergessene, aber außergewöhnlich schöne und namentlich für Bachs Werke unentbehrliche Instrument der Musikübung unserer Zeit zurückzugewinnen, war es Wieprecht, der die Anfertigung neuer Oboi d'amore nach einem recht mangelhaften Modell mit wahrem Künstlereifer betrieb und im Verein mit dem Instrumentenmacher Moritz hierfür Monate lang experimentierte, bis es gelang, eine Oboe d'amore zu construiren, welche, frei von den Fehlern des Modells, den diesem Instrumente eigenthümlichen Charakter in voller Ausprägung, aber zugleich in Verbindung mit voller Schönheit und Reinheit der Töne besaß."[16] Diese Arbeiten müssen zwischen 1875 und 1881 erfolgt sein. Die neue Oboe d'amore erklang vermutlich zum ersten Mal in einer Aufführung der Bachschen h-Moll-Messe am 24. November 1881 im Konzertsaal der Berliner Musikhochschule.[17]

Ganz offensichtlich ging das neue Modell schnell in Serie: für eine Aufführung der Bachschen Matthäuspassion in der Garnisonkirche in den frühen 80er Jahren beschaffte Joseph Joachim 10 (!) Oboi d'amore![18]

Die Zusammenarbeit mit der Firma Moritz hatte im Hause Wieprecht bereits langjährige Tradition. Pauls Onkel Wilhelm hatte schon 1834 mit Johann Gottfried Moritz eine chromatische Signal-Es-Trompete mit verbesserten Ventilen entwickelt, 1835 folgte die „Chromatische Bass-Tuba". Nach Johann Gottfrieds Tod 1840 führte sein Sohn Carl Wilhelm (1811 - 1855) den Betrieb weiter, und nach dessen Tod seine Witwe unter Assistenz ihrer beiden Söhne. 1856 wurde noch Wieprechts neueste Erfindung, ein „Harmonie-Bass", vorgestellt. Die Gunst hervorragender Auslandsverbindungen bis nach Übersee und einer guten Konjunktur zu Beginn der Gründerjahre nutzend, wurde das Sortiment in der Firma um die Jahrhundertmitte um alle Arten von Holzblas- und Streichinstrumenten sowie Trommeln und Pauken erweitert.

Das erste für die Königliche Hochschule für Musik (Stempel: K.H.f.M.Nr.1) angeschaffte Instrument, eine Oboe, stammt ebenfalls aus dieser Werkstatt (im Besitz des Verfassers). Sie wurde mit Sicherheit von Wieprecht für die Hochschule angeschafft.

Bald machte das Berliner Beispiel Schule: „Andre Concertinstitute sind unserm Beispiel gefolgt, nicht nur in Deutschland, sondern auch außerhalb seiner Gränzen, und es steht zu erwarten, dass die Oboe d'amore nach und nach in allgemeine Aufnahme kommen wird."[19]

Noch vor 1900 nahmen auch andere Firmen in Deutschland Oboi d'amore in ihr Programm auf, so Moennig in Leipzig, Adler in Markneukirchen und Heckel in Biebrich. Als nach 1900 regelmäßige Bachfeste veranstaltet wurden, wuchs der Bedarf an diesen Instrumenten sprunghaft. Auch moderne Komponisten setzten die Oboe d'amore ein, so etwa Richard Strauss in seiner 1903 geschriebenen „Symphonia Domestica" op. 53 oder Gustav Mahler in den „Rückert–Liedern", 1905 in Wien uraufgeführt, um nur zwei Beispiele zu nennen.

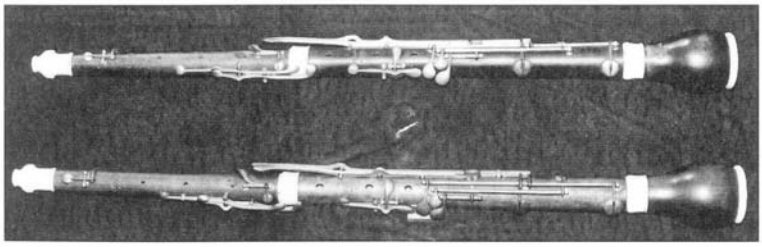
Von den wenigen noch erhaltenen Oboi d'amore der Firma C. W. Moritz verwahrt das Museum für Hamburgische Geschichte zwei schöne Exemplare, die vormalig im Besitz der Philharmonischen Gesellschaft Hamburg waren und dem Museum 1924 und 1928 geschenkt wurden. Die Instrumente entsprechen in ihrer Bauweise der deutschen Tradition der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Signatur: C. W. Moritz, Berlin.

Das Korpus ist aus braunem Holz gefertigt, mit 10 Nickelklappen mit runden Pfannen für H, c, cis, es (mit doppelten Griffen), f, fis, gis, b, c und Schleifklappe.

Elfenbeinwülste an Kopf, Mittelstück oben und am Schallbecher oben und unten haben nicht – wie bei den Barockinstrumenten – verstärkende Funktion, sondern dienen eher der Verzierung. Eine Daumenstütze ist aus dem Korpus gearbeitet, S–Bögen fehlen.

Ein weiteres Paar, es waren möglicherweise die bei besagter *h-moll-Messe* 1881 in Berlin eingesetzten Instrumente, listete Kurt Sachs in seinem Katalog *Sammlung alter Musikinstrumente bei der staatl. Hochschule für Musik zu Berlin* (Berlin, 1922) auf. Kürzlich entdeckte Geoffrey Burgess eine fünfte von C. W. Moritz, allerdings nach dem Boehm-System gebaute, Oboe d'amore in der Privatsammlung der Familie Rigoutat in Paris[20].

Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass die offensichtlich mühevolle Schaffung dieser neuen Berliner Oboe d'amore eigentlich zu spät kam und nach kurzer Zeit von der Instrumentenentwicklung förmlich überrollt werden sollte: Fritz Flemming, der noch kurz bei Wieprecht lernte, hatte als erster deutscher Oboist zwischen 1889 und 1891 in Paris bei Lalliet und Gillet studiert und dort das neueste französische Modell, das bereits oben erwähnte sogenannte „Conservatoire"-Modell, kennen gelernt und nach seinen Pariser Jahren nach Berlin mitgenommen. Als Flemming 1897 die Position eines Solooboisten in der Königlichen Kapelle übernahm, führte er als erster deutscher Oboist, kurze Zeit später vehement von Richard Strauss, dem Königlichen Kapellmeister seit 1898, gefördert, eine französische Oboe in einem deutschen Orchester ein, ein absolutes Novum. Flemming löste, nicht ohne heftige und immer wieder aufflackernde Widerstände, allmählich ein allgemeines Umdenken hin zum französischen Oboenmodell aus. Immerhin hatten sich bereits ca. 1930 die französischen Modelle, nun auch von deutschen Oboenbauern hergestellt, in vielen deutschen Orchestern durchgesetzt. Nur so ist zu erklären, warum etwa die Philharmonische Gesellschaft in Hamburg ihre beiden von C. W. Moritz gebauten Oboi d'amore schon 1924, beziehungsweise 1928, dem Museum für Hamburgische Geschichte schenkte (Inv. Nr. 1924,231 und 1928,325): die Instrumente entsprachen nicht mehr dem technischen und klanglichen Standard. Eine merkwürdige Duplizität der Fälle springt hier ins Auge: Die barocke Oboe d'amore taucht um 1720 auf und verschwindet nach ca. 50 Jahren. Die neu konstruierte deutsche Oboe d'amore wird um 1880 geschaffen und ist um 1930 wieder verschwunden.



LITERATUR

Friedrich Bremer: *Handlexikon der Musik*, Leipzig, 1882

Dagmar Droysen-Reber, Martin Elste, Gesine Haase (Hrsg.): *Handwerk im Dienste der Musik*. 300 Jahre Berliner Musikinstrumentenbau, hrsg. v. Staatl. Inst. f. Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Berlin 1987

Michael Finkelman: *Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage*, Teil 2, in *Tibia* 1/1999, S. 364-368

HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 221: Personalakte W. (sic!) Wieprecht, Nr. 1 - 25

(1) Personalbogen

(2) Schreiben vom 26.10.1888 von Bargiel u. Spitta wg. Professur

(5) Schreiben vom 28. April 1890 v. Spitta an das Kriegsministerium wg. Professur

(14) Schreiben vom 30.7.1892 wg. Verleihung des Prof.-Titels

(17) Bescheinigung v. 07.12.1894 von Sanitäts-Rat Ruge über den plötzl. Tod Wieprechts

(22) Schreiben wg. Orchesterprobe am 10.12.1894

Michael Heinemann und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Bach und die Nachwelt*, Bd. 2, 1850 – 1900, Laaber 1999

Carl Freiherr von Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861

August Reissmann: *Handlexikon der Tonkunst*, Berlin 1882

Dietmar Schenk: *Von Joachim bis Schreker. Ein Rückblick auf die Akademische Musikhochschule aus Anlass des 125. Jahrestages ihrer Gründung im Jahre 1869*, in: *Neue Berlinische Musikzeitung*, 2/94, S. 3 - 12

Alfred Sous: *Das Bayreuther Festspielorchester, Geschichte und Gegenwart*, Hof/Saale 1988

William Waterhouse: *The New Langwill Index*, London 1993

Adolf Weissmann: *Berlin als Musikstadt. Geschichte der Oper und des Konzerts von 1740 bis 1911*, Berlin und Leipzig 1911

ANMERKUNGEN

[1] HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 221, Nr. 5

[2] Ledebur: *Tonkünstler-Lexicon*, S. 643

[3] a.a.O. S. 641

[4] Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Richard-Wagner-Museums Bayreuth

[5] Garnier: Studienwerke für die Oboe unter Zugrundelegung der Oboeschule und mit teilweiser Benutzung älterer Meister, sowie Beilagen über Finger- und Handhaltung, Zeichnungen der einzelnen Oboeteile und Trillertabelle versehen und herausgegeben von Paul Wieprecht, Op. 7, André, Offenbach/M. 1877/1896

[6] HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 221, Nr. 2

[7] a.a.O., Nr. 14

[8] Jahresbericht, Oktober 1891 – Oktober 1892

[9] HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 221, Nr. 5

[10] a.a.O., Nr. 17

[11] a.a.O., Nr. 22

[12] M. Heinemann u. H.-J. Hinrichsen: *Bach und die Nachwelt*, S. 235

[13] a.a.O., S. 245

[14] M. Finkelman, *Die Oboeninstrumente in tieferer Stimmlage*, in: *Tibia* 1/99, S. 366

[15] HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 221, Nr. 2

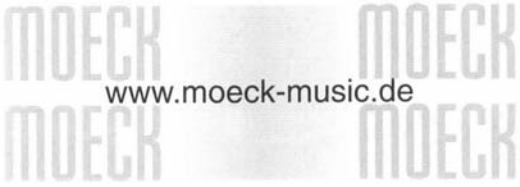
[16] ebda.

[17] M. Heinemann u. H.-J. Hinrichsen: *Bach und die Nachwelt*, S. 275

[18] A. Moser: *Joseph Joachim. Ein Lebensbild*, 2. Bd. (1856-1907), Berlin 1910, S. 161. Ich danke dem Leiter des Universitätsarchivs der Universität der Künste Dr. Dr. Schenk für den Hinweis auf diese Quelle.

[19] HdK-Archiv, Best. 1, Nr. 221, Nr. 2

[20] freundliche Mitteilung von Michael Finkelman □



Karl Ventzke

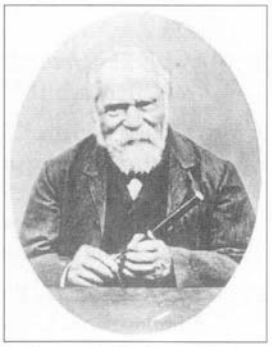
Flötenunterricht an der Kgl. Musikschule/Akademie der Tonkunst/Hochschule für Musik in München 1867 bis 1944

Das Institut

An dem 1846 gegründeten „Privaten Konservatorium Hauser", das in dieser Form im Münchner Odeon bis 1865 bestand[1], wurde Flötenunterricht nicht erteilt.[2] Nachdem ein Bericht von Richard Wagner „über eine in München zu errichtende Deutsche Musikschule" (München 1865)[3] nicht in seinem Sinne aufgenommen wurde, kam es zum 1. Oktober 1867 zur Eröffnung einer „Kgl. Bayerischen Musikschule" unter der Hofmusikintendanz zu Lasten der königlichen Zivilliste[4], die ab Oktober 1874 als königliche Staatsanstalt den Titel „Kgl. Musikschule" führte; als „Schule der ausübenden Tonkunst" bezweckte sie „die Heranbildung von Sängern und Instrumentalisten, Dirigenten und Lehrern für den kunstgemäßen Vortrag aufgrund eines künstlerisch wissenschaftlichen Gesamtlehrgangs, welcher zugleich Gelegenheit zur Erlernung der Composition bietet". 1892 wurde die Anstalt zur „Kgl. Akademie der Tonkunst" erhoben, bestehend aus einer Vorschule und einer Hochschule. Nach einer weiteren Reorganisation 1905 seit 1924 „Staatliche Akademie der Tonkunst - Hochschule für Musik" benannt, fiel das Münchner Odeon und damit die Lehrstätte 1944 Bombenangriffen auf München zum Opfer. Ein geregelter Lehrbetrieb als „Staatliche Hochschule für Musik" konnte erst 1946/47 wieder aufgenommen werden.[5]

Die Flötenlehrer

1867 bis 1883



August Freitag (1820 Schmölln/Altenburg - 1905 München)[6]. 1846 nach fünfjährigem Militärdienst Eleve des Kgl. Hoforchesters, 1850 Hofmusiker, 1878 Kammermusiker, 1890 Ruhestand; war von 1853 bis 1892 auch Lehrer für Flöte an der Kgl. Pagerie und von 1846 bis 1890 Mitglied der Musikalischen Akademie; Freitag soll Schüler von Theobald Boehm gewesen sein.[7]

1883 bis 1913

Rudolf Tillmetz (1847 München - 1915 München)[8]
Schüler von August Freitag und Theobald Boehm, 1864 Eleve der Hofkapelle, 1867 Hofmusiker, 1877 Kammermusiker, 1889 Kammervirtuos des Prinzen Ludwig von Bayern, 1900 Professur, 1905 Kgl. Kammervirtuos, 1907 Ruhestand; war von 1869 bis 1881 Lehrer für Flöte am Kgl. Kadettenkorps und von 1864 bis 1907 Mitglied der Musikalischen Akademie, zudem um 1895 Mitbegründer der 1. Münchner Bläser-Kammermusik-Vereinigung. Tillmetz war kompositorisch sehr produktiv und verfasste namentlich Studienwerke für die Flöte.

1913 bis 1935

Alois Schellhorn (1875 München - ?)[9] studierte 1887 bis 1894 Flöte und Violine an der Münchner Akademie und war 1895 bis 1897 Zweiter Flötist im Städtischen Orchester Augsburg; 1898 Eleve der Hofkapelle, 1899 Hofmusiker, 1906 Kammermusiker, 1920 Kammervirtuos, 1926 Professor, 1935 Ruhestand; Schellhorn war Mitglied der Musikalischen Akademie von 1898 bis 1935, gehörte der 2. Münchner Bläser-KammermusikVereinigung an und war auch Violinist im Münchner Closner-Quartett[10].

1921 bis 1944

Gustav Kaleve (1884 Keckringen/Lothringen - 1976 München)[11]. 1900 bis 1903 Eleve Städtisches Orchester Haynau/Schlesien, 1903 bis 1904 Flötist Städtisches Orchester Bielefeld mit Studium bei dem Tillmetz-Schüler Josef Laubender in Hannover, 1906/07 Studium bei Tillmetz in München; 1907 Aspirant Hofkapelle, 1910 Hofmusiker, 1918 Kammermusiker, 1920 Kammervirtuos, 1927 Professor, 1940 Ruhestand; Kaleve war Mitglied der Musikalischen Akademie von 1907 bis 1940, schuf einige Kompositionen mit Flöte und wirkte 1925 mit bei den „Donaueschinger Kammermusik-Auf-

führungen zur Förderung zeitgenössischer Tonkunst" als Solist in Flötenkonzerten von Alexander Tscherepnin und Paul Dessau[12].

Seine Nachfolger waren im Orchester: Kurt Redel (geb. 1918; Porträt in *Tibia* 3/99), als Hochschullehrer: sein Schüler Walther Theurer (1915-1997; Würdigung in *Tibia* 4/97, Porträt in *Flöte aktuell* 2/1986).

Schüler, Lehrmittel

Über die Schülerzahlen und die zur Anwendung kommenden Lehrwerke geben die seit 1875 erschienenen „Jahresberichte" bis 1905 Auskunft.[13] 1868 belegten zwei Schüler das Fach Flöte[14] – eine Zahl, die erst in den 70er Jahren anstieg. Nach den „Jahresberichten" lag die Schülerzahl zur Zeit Freitags zwischen zwei und acht, zur Zeit von Tillmetz bis 1892 zwischen vier und sechs; mit Einführung der getrennten Vor- und Hochschule besuchten von 1893 bis 1905 die Vorschule jährlich drei bis sieben „Eleven", die Hochschule ein bis vier „Studierende".

Als „Lehrmittel" waren nach gleicher Quelle in Gebrauch:

1875 die Flötenschule von Fürstenau

1876 zur Tonbildung Fürstenaus Flötenschule sowie Studien und technische Etüden von Th. Boehm, Soußmann und Freitag

1882 die Flötenschulen von A. B. Fürstenau, Soußmann und G. Gariboldi (letztere für die „neukonstr. Böhmflöte")

unter Tillmetz

1884 die Flötenschulen von A. B. Fürstenau, Soußmann, Gariboldi und W. Popp

Verkaufe 3 Alt-Blockflöten:

1.	Th. Stanesby (Moeck),	€ 500,00
2.	Debey (Boudreau),	€ 900,00
3.	Stanesby (Melchers), mit Elfenbeingarnitur	€ 1.500,00
& 1 Voice Flute Denner (Melchers)		€ 1.200,00

Tel. 0211-9008699 oder 0177-7788778

1887 die Flötenschulen von Köhler, Krakamp, Popp, Soußmann und Wunderlich

1881 bis 1905 (nur noch) die Flötenschule von Soußmann.

Zur Zeit von Schellhorn und Kaleve blieben die Schul- und Studienwerke von Tillmetz in erster Linie obligatorisch – wie auch die von Tillmetz 1883 eingeführte konische Ringklappen-Boehmflöte in der Bauart von J. M. Bürger, Straßburg.[15]

Die Flötenschulen[16]

1. „Fürstenau" = Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852), *Die Kunst des Flötenspiels in theoretisch-praktischer Beziehung dargestellt*, op. 138, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1844, vgl. dazu: H.-P. Schmitz, *Fürstenau heute: Flötenspiel in Klassik und Romantik*, Kassel 1988

2. „Soußmann" = Heinrich Soußmann (1796-1848)

a) *Grosse practische Flötenschule in vier Abtheilungen*, op. 53, J. Schuberth & Co., Leipzig 1843, Neuauflage 1875

b) *Große praktische Schule des Flötenspiels*, op. 53, mit Griff- und Trillertabellen für die Flöte alten Systems sowie für die Böhm-Flöte. Mit neuen Übungsstücken versehen sowie neu bearbeitet von Rudolf Tillmetz, C. F. Schmidt, Heilbronn a. N. 1898

3. „Gariboldi = Giuseppe Gariboldi (1833-1905), *Méthode complète de Flûte*, op. 128, Leduc , Paris, 1878

4. „W. Popp" = Wilhelm Popp (1828-1902)

a) *Neuste practische und vollständige Methode des Flötenspiels*, op. 205, Cranz, Hamburg 1873

b) *Practischer Unterrichtsgang* ... op. 274, Andre, Offenbach 1877

5. „Köhler"= Hans Köhler,

a) *Praktischer Lehrgang des Flötenspiels* (mit Grifftabellen für Flöten nach H. F. Meyer, Hannover und Boehm & Mendler, München), Litolff, Braunschweig 1882 oder

b) Ernesto Köhler (1849-1907), *Flöten-Schule*, Zimmermann, Leipzig 1887, ^{5}1890

6. „Krakamp" = Emanuele Krakamp (1813-1883), *Metodo per il Flauto Cilindrico alla Böhm*, op. 103, Ricordi, Milano 1854

7. „Wunderlich" = wohl eine späte deutsche Ausgabe von A. Hugot / J. G. Wunderlich, *Méthode de Flûte* (Paris 1804), z. B. *Kleine theoretisch-praktische Flötenschule*, Aibl, München 1856 oder *Kleine Flötenschule*, Schott, Mainz 1863

ANMERKUNGEN

[1] Hochschule für Musik in München: Jahresbericht 1996/97, S. 67 f. Zu Franz Hauser (1794-1870) vgl. *MGG*, Bd. 5, Sp. 1838-1840

[2] Institutioneller Flötenunterricht wurde in München von 1867 gegeben in der Kgl. Pagerie, dem Bildungsinstitut für bayerische Edelknaben im Albertinum; im Kgl. Erziehungsinstitut für Studierende; im Kgl. Kadettenkorps; im Kgl. Blindeninstitut

[3] die zunächst nur „eine zweckmäßig organisierte Gesangsschule" sein sollte. Inhaltswiedergaben des Berichtes bei J. Kapp, *Wagner, eine Biographie*, Berlin 1913, S. 202-203 bzw. U. Müller/P. Wapnewski (Hrsg.), *Richard-Wagner-Handbuch*, Stuttgart 1986, S. 567-568

[4] H.-J. Nösselt: *Ein ältest Orchester 1530-1980, 450 Jahre Bayerisches Hof- und Staatsorchester*, München 1980, S. 166 f

[5] Wie Anm. 1, vgl. auch: *Jugendstil-Musik? Münchner Musikleben 1890-1918* (Ausstellungskatalog), Wiesbaden 1987, S. 279-300 (Die Akademie der Tonkunst)

[6] Bayer. Hauptstaatsarchiv München, Staatstheater 1276

[7] A. Goldberg: *Porträts und Biographien hervorragender Flöten-Virtuosen, -Dilettanten und -Komponisten* (Privatdruck, Berlin 1906), Reprint Celle 1987 (Ed. Moeck Nr. 4037), S. 37

[8] Wie Anm. 6, Staatstheater 15640; Stadtarchiv München, Familienbogen R. Tillmetz; Biographie und Werkverzeichnis bei: S. Hörner. *Der Münchener Hofmusiker Rudolf Tillmetz, Flötenvirtuos und Komponist*, in: *Musik in Bayern*, Heft 50, Tutzing 1995, S. 59-70 (mit Porträt), auch wie Anm. 7, S. 97

[9] Wie Anm. 6, Staatstheater 15620

[10] Wie Anm. 4, Abbildungen und Legenden, S. 187

[11] Wie Anm. 6, Staatstheater 15560, vgl. auch *Tibia* 1/77, S. 257-258 (mit Porträt)

[12] J. Häusler: *Spiegel der Neuen Musik: Donaueschingen*, Kassel 1996, S. 426

[13] In der Bibliothek der HfM vom Verf. durchgesehen am 13.2.1998

[14] Wie Anm. 4, S. 169

[15] Vgl. dazu P. Reidemeister: *Zwischen Silberflöte und Traverso: Die konische Ringklappenflöte*, in: *Tibia* 3/76, S. 129-136; ferner K. Ventzke: *Gewaltsröhren und Kanonen: Richard Wagner und die Boehmflöte*, in: *Sine musica nulla vita, Festschrift Hermann Moeck*, Celle 1997, S. 177-184

[16] Jahresdaten der Ersterscheinung nach Hofmeisters jeweiligen Monats- bzw. Jahresberichten □

Philipp Tenta

Das Beste vom Besten auf historischen Instrumenten oder Der Versuch eine CD-Rezension zu schreiben

Einmal richtige Kritiken über CDs Alter Musik in authentischem Aufführungsstil zu schreiben, das wäre doch was! Von verunsicherten Aufführungspraktikern erst umgarnt und umschleimt werden, nur um wenig später, kaum ist das unerbittliche Urteil gefällt und der Karriereknick besiegelt, Opfer verhängnisvoller Rachefeldzüge zu werden. Doch solche unerfreulichen Aussichten werden meine unerbittliche Objektivität nicht trüben. Eine CD authentischer Musik im Originalton muss her, hurtig will ich eine launige Rezension in den Computer tippen.

Schon liegt so ein Schmuckstück vor mir! Auf Kopien wertvoller Originalinstrumente gespielt, im authentischen Klang nach historisch beglaubigten Quellen interpretiert, ein Wiederentdecken vergessen geglaubter Meisterwerke wird versprochen. Soviel Authentizität beeindruckt, doch schon meldet sich eine schalkhafte Stimme: historisch authentische Barockmusik auf einer CD? Ist das nicht so etwas wie das authentische Goldgräberdorf in Disneyland oder der original französische Camembert in der Konservendose?

Die Arbeit der Pioniere der Aufführungspraxis wurde noch mit ganz anderen Zweifeln bedacht: kann barocke Tafelmusik, gefällige Unterhaltungsmusik für Liebhaber oder sorglos notierte Tanzmusik wirklich im steifen Konzertsaal wiederbelebt werden? Solche Fragen sind aber heute nicht mehr aktuell, oft scheinen Konzerte ohnehin nur mehr Proben für die nächste CD-Einspielung zu sein, an denen das Publikum gnädig teilhaben darf. Nach wiederholtem konzertantem Pasteurisieren wird die optimale Interpretation dann im Studio für alle Ewigkeit haltbar gemacht. Danach liegt es aber wieder beim Musikkonsumenten, ob er bereit ist, die Musik so aufzunehmen, wie es in der Zeit üblich war, in der sie geschaffen wurde. Beim Hören eines „musikalischen Taffelkonfekts" auf einer CD kann man endlich wieder, ähnlich wie dazumal der Fürst von Anhalt-Köthen, gemächlich seine Socken suchen, die Espressomaschine anwerfen oder am Handy telefonieren. Die CD macht es möglich, wir hören so mit einer authentisch nahen Einstellung, die uns im Konzertsaal verwehrt ist.

Bevor diese Betrachtungen uns auf weitere Abwege leiten, lieber ein Blick auf die Interpreten. Allem Anschein nach handelt es sich um die Besten und Erlesensten, Preisträger zahlloser Wettbewerbe, Schüler großer Meister, Absolventen anspruchsvollster Musikinstitute, Meister ihres Faches: der Blockflöte, der Viola da Gamba und der Laute.[1] Bei solchem Stammbaum muss man sich fragen, ob irgendein Musiker des 18. Jahrhunderts in ein derart illustres Ensemble aufgenommen worden wäre. Noch der Vater Franz Liszts musste, als er sich im bereits vorgerückten 19. Jahrhundert bei der Hofkapelle der Esterhazys bewarb, ganz andere Fertigkeiten unterstreichen. Er war fähig und bereit, Geige, Bratsche, Oboe und auch Horn zu spielen, willig die Pauken zu schlagen und, wenn Not am Manne, Tenor zu singen. Dank dieser Fähigkeiten erhielt er eine Anstellung als Cellist an einem der besten Orchester Mitteleuropas. Würden wir ihm aber heute erlauben, in einem Originaltonorchester mitzuwirken?

Wohl kaum, wobei der ausschlaggebende Grund für unsere Ablehnung vermutlich gar nicht in der fehlenden Spezialisierung liegen würde. Als allererstes würde ihm vermutlich seine unterwürfige Einstellung beim Verfassen seines Bewerbungsschreibens zum Verhängnis werden. Der Musiker früherer Jahrhunderte war Diener seines Herrn, dessen einzige Aufgabe es war, durch sein Musizieren Glanz und Ruhm seines Arbeitgebers zu unterstreichen, er war ein unbedeutendes Werkzeug im Dienste der Verherrlichung eines Mächtigen. Der heutige Musiker ist hingegen kein Schmuckstück mehr in den Balztänzen anderer, er balzt in eigener Sache! Kann er so aber mit Original-„Feeling" Barockmusik spielen?

Was ist nun eigentlich auf dem eleganten Silberling zu hören? Eine Suite in g-Moll wird auf der Hülle angekündigt, im Booklet wird dann mit unerschütterlicher Kompetenz darauf hingewiesen, dass nach Gepflogenheit der Barockzeit eine Komposition für Traverso transponiert wurde, um sie für die Altblockflöte spielbar zu machen. Welche Gepflogenheit? Wer hat jemals den Hinweis gegeben, dass Continuo-Spieler mit Freuden eine Terz hinauf transponieren, Barockcelli und Fagotte gerne in

hohen Lagen winseln, wenn sie ein solides Fundament geben sollten? Die wenigen mir bekannten Hinweise auf Transpositionen bei Hotteterre oder Telemann beziehen sich immer auf Kompositionen für gleiche Instrumente, und auch die Stücke im *Getreuen Musikmeister* wurden schon mit Hinblick auf eine Interpretation in verschiedenen Tonarten geschrieben. Sicher ist mir hier etwas ganz Wichtiges unbekannt geblieben, und es wäre töricht, meine eigene Unwissenheit hier bloßzulegen. Der ganze Absatz muss weg! Ich könnte ihn ja mit der Frage ersetzen, warum es sich bei 95% der eingespielten „Original-Blockflötenmusik" um Arrangements handelt. Steht zu befürchten, dass die nächste historische Einspielung des Orgelrepertoires des 19. Jahrhunderts von einem wackeren Kantoren auf dem Harmonium eingespielt wird?

Anstatt uns länger mit Hülle, Booklet und Verpackung der CD abzugeben, wollen wir uns nun endlich dem Inhalt widmen. Der Index zeigt uns die gespielten Werke an, mit einer genauen Angabe der Länge jedes Stücks in Minuten und Sekunden. „2 Minuten, 6 Sekunden" mit solchen Angaben können wir ziemlich genau das metronomische Tempo der Einspielung errechnen, ohne es überhaupt hören zu müssen, sofern uns der Notentext vorliegt. Mit Sicherheit wird jede Wiederholung einmal gespielt, mit der ersten Note begonnen und der letzten geendet. Selbstverständlich? Wo steht denn geschrieben, dass die zwei Punkte vor dem Doppelstrich nur ein einmaliges Wiederholen verlangen? Dass zwischen einzelnen Sätzen nicht zwanglos weiterimprovisiert werden darf? Dass immer dasselbe Instrument den Solopart zu spielen hat? Es liegt doch sicher auch in den Fähigkeiten des Cembalisten oder Violaspielers, bei einer mehrmaligen Wiederholung die Oberstimme zu variieren. Ist es nicht denkbar, ein besonders reizvolles Stück, im Verlauf einer Tafelmusik, mehrmals, verschieden instrumentiert oder verziert, zu Gehör zu bringen? Und was ist aus dem Preludieren geworden. Stimmten sich die Musiker nicht, bevor sie sich an ein neues Stück machten, improvisierend in die neue Tonart ein? Wäre es nicht reizvoll, auch so etwas wieder zu hören?

Erinnerungen werden wach an eine historische Live-Einspielung, bei der die Musiker schon beim Einstimmen faszinierende Musik in den Raum stellten. Dem Applaus des Publikums wurde mit folgenden Worten erwidert: „If you enjoyed the tuning so much, we hope you will enjoy the music even more!" Es waren leider weder Wieland, Gustav, Frans noch Nikolaus, die diesen Ausspruch taten, sondern Ravi Shankar auf dem Bangla Desh Album.

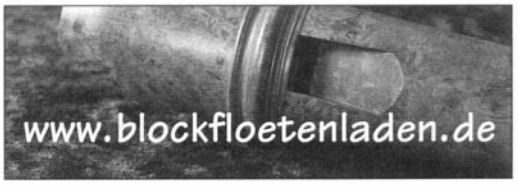
Das Rezensionsexemplar liegt noch ungehört auf meinem Schreibtisch, während ich mir schon die Schuhe binde, um in den nächsten CD-Laden zu eilen. „Bangla Desh muss her!" Da waren doch eine ganze Menge authentischer Musiker drauf zu hören! Bevor ich entschwinde und den Computer ausschalte, nun in aller Eile doch noch meine CD-Rezension:

Die neue CD von ..... Musik vom Feinsten, auf erlesenen Instrumenten! Musiker von Rang und Namen geben ihr Bestes! Eine Bereicherung für jedes CD-Regal!

Werter Chefredakteur, vergessen Sie nicht, Namen der Interpreten und Bestellnummer der CD einzufügen. In meine CD-Sammlung ist der neue Silberling bereits eingeordnet, hören werde ich ihn erst später, denn in den nächsten Tagen läuft bei mir „Bangla-Desh" in Dauerschleife.

ANMERKUNGEN

[1] Man spielt natürlich im Originaldiapason 415Hz. Niemand zwischen Auckland, Boston, Rio und Gramat-Neusiedl würde es wagen, Barockmusik anders einzuspielen, höchstens vielleicht noch ein bisschen tiefer, um noch authentischer zu klingen. Woher kommt aber eigentlich diese weltumspannende Halbton-tiefer-Stimmung? Haben historische Blockflöten eingeritzt: „Ich bin eine f-Flöte", und wie viele wären dann wirklich genau einen Halbton tiefer als moderne Instrumente? Wurde die Stimmung nicht vielmehr erst in der Gemeinschaft mit den anderen Musikern bestimmt? Und die Spieler mussten dann eventuell einfach umdenken: Mit der Kirchenorgel ist die Flöte in G, in Gemeinschaft mit den Stadtpfeifern in F und, wenn mit einem anderen Flötisten musiziert wird, vielleicht gar in B zu spielen. □



David Lasocki

New Research on the Recorder, 2001

This is the twelfth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By "research" Lasocki means anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. He has surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, German and Italian published during 2001 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).

Nikolaus Delius

A sonata for Brother Friedrich? Anonymous Herdringen Fü 3595 a

In the Sonsfeld catalogue (Bibliotheca Fürstenbergiana), there is an entry, Sonata Solo Traversire c. Cembalo, with an introductory flute line of a sonata in A minor, under sonatas for two solos (Sonaten a 2 solo) as number 33 (p. 27r). The composer is unnamed, only "adest" as a (later) inventory entry. The sonata still exists to this day, has a signature Fü 3595a, and is recorded under the handwritten anonymous pieces (catalogue number DMA 4/449). In this article, the author justifies his assumption that this piece is in all probability a composition by Wilhelmine of Prussia, who later became Countess of Bayreuth. *Translation: Angela Meyke*

Christian Schneider

Paul Wieprecht and the rediscovery of the oboe d' amore in Germany

Information about the life of Paul Wieprecht is scarce due to unfortunate circumstances. His personal file in the archive of the former Royal School of Music in Berlin gives scant information, particularly in comparison to the file of his successor Fritz Flemming, and all the documents belonging to his principal employer, the Royal Opera, later the State Opera Unter den Linden, were destroyed during the war. The author relates Wieprecht's career, and describes his interest in the development of the oboe d' amore, an instrument which sparked new interest, due to the revival of Bach's works after Felix Mendelssohn had performed the St. Matthew's Passion. *Translation: Angela Meyke*

Karl Venzke

Flute tuition at the Royal School of Music / Academy of Music / College of Music in Munich from 1867 to 1944

The author describes the history of the College, introduces the flute teachers who were active between the years 1867 and 1944, and names the flute methods which were used at the time.

Translation: Angela Meyke

Philip Tenta

The very best of historic instruments, or the attempt to write a CD review

"I have such a gem right in front of me. We are promised the rediscovery of master works, thought to have been forgotten, played on imitations of valuable original instruments, interpreted in the authentic sound, taken from historical authentic sources. So much authenticity is impressive, but I hear a teasing voice in my ear: "Historic authentic Baroque music on a CD? Isn't that rather like the authentic gold diggers' camp in Disneyland?" Philip Tenta, tongue firmly in cheek, takes a swipe at CD productions, which are given the pompous stamp of "authentic performance". *Translation: Angela Meyke*

Jahrgang 2004

Bitte Info anfordern bei:

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG
Postfach 31 31, D-29 231 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

Christian Schneider

Lothar Koch 1935 - 2003

Lothar Koch, einer der größten deutschen Oboisten des 20. Jahrhunderts, starb am 16. März 2003 in Salzburg.

Koch wurde am 1. Juli 1935 in Velbert geboren. Schon früh begann seine musikalische Ausbildung, er lernte zunächst Blockflöte und Klavier.

Im Alter von 15 Jahren begann er seinen Oboenunterricht beim Nestor der deutschen Oboisten, dem legendären Johann Baptist Schlee, an der Folkwangschule in Essen. Bereits nach drei Jahren schickte ihn Schlee, wie damals üblich, in ein Kurorchester, und zwar nach Badenweiler/Schwarzwald, damit er erste praktische orchestrale Erfahrungen sammeln konnte. Noch im selben Jahr, 1953, wurde er von Heinz Dressel, dem damaligen GMD des Philharmonischen Orchesters Freiburg, an dieses Orchester verpflichtet, wo Koch bis 1957 blieb.

Im Alter von 22 Jahren erhielt er 1957 die Position eines koordinierten Solooboisten beim Berliner Philharmonischen Orchester und wurde Kollege von Karl Steins. Ausgeprägter noch als Steins, der den „Berliner Ton" „erfand" und entwickelte, und doch immer wieder im Unterricht sagte: „Im Zweifelsfall das leichtere Rohr nehmen!" wurde Koch Vertreter jener dunklen, vollen und warmen Klangfarbe, die sich speziell mit Klarinette und Fagott wunderbar mischt.

Koch widmete sich früh auch kammermusikalischen Aufgaben. Er wurde als Nachfolger von Hermann Töttcher Mitglied der Camerata der Hamburger Telemann Gesellschaft, in der er einige Jahre zusammen mit seinem Bruder, dem Cellisten Edwin Koch, Solocellist des NDR-Sinfonieorchesters Hamburg, musizierte.

1959 gewann er einen 1. Preis beim Wettbewerb Prager Frühling, 1964 erhielt er den Berliner Kunstpreis der jungen Generation.

34 Jahre blieb Koch Solooboist des Berliner Philharmonischen Orchesters, in unzähligen Tonaufnahmen dieses Orchesters ist seine intuitive und packende Musikalität zu bewundern.

Koch beendete seine Karriere im September 1991 in einem Konzert mit „seinem" Orchester unter der Leitung von Nikolaus Harnoncourt.

Als Pädagoge wirkte er von 1961 - 1968 am Stern'schen Konservatorium in Berlin (jetzt der Universität der Künste angegliedert), dann an der Musikhochschule in Hannover und ab 1972 an der Herbert-von-Karajan-Akademie. Von 1991 bis zu seinem Tod schließlich unterrichtete er an der Universität Mozarteum Salzburg.

Meine persönlichen Erinnerungen an Koch beginnen mit Begegnungen bei Proben und Konzerten mit der Camerata in Hamburg, in denen er energiegeladen, und nicht selten eine Zigarette noch beim Spielen zwischen den Fingern, mit hoher Virtuosität und feinem Sensus blies. Eine Bemerkung aus damaliger Zeit: „Jede Barocksonate muss man an einem Nachmittag erarbeitet haben!"

Später, während meines Studiums in Berlin, erlebte ich ihn ungezählte Male in Konzerten mit den Philharmonikern und bewunderte sein unvergleichlich intensives Musizieren. Die lebhafteste Erinnerung aber habe ich an ein Konzert unter Karajan mit Werken von Richard Strauss. Elisabeth Schwarzkopf sang die vier letzten Lieder, und Koch blies zum ersten Mal das Oboenkonzert mit schier unerschöpflichem Atem – ohne Permanentatmung! – und traumhaftem Legato. □

Roland Kentrup

Zwei Tage und zwei Nächte in Odessa

Das Duo *Neue Flötentöne* präsentierte Neue Musik für Quer- und Blockflöte auf dem internationalen Festival in der Ukraine.

Zwei Tage und zwei Nächte lang verfällt Odessa der Neuen Musik. *Two Days & Two Nights Of New Music,* das Internationale Festival für moderne Kunst in der Ukraine, gehört zu den renommierten Großveranstaltungen für Neue Musik in Osteuropa. Zur neunten Auflage von *Two Days & Two Nights Of New Music,* das vom 18. bis 20. April 2003 in Odessa stattfand, wurde das deutsche Flöten-Duo *Neue Flötentöne* in die Ukraine eingeladen. Anne Horstmann (Querflöten) und Dörte Nienstedt (Blockflöten) spielten, zwei Programme mit zeitgenössischer Musik für Flöten. Alle Stücke wurden in den letzten sieben Jahren speziell für *Neue Flötentöne* komponiert. Die Konzertreise wurde gefördert durch die Mariann Steegmann Foundation, Liechtenstein.

Die Duo-Besetzung Quer- und Blockflöte sorgt ja bei Live-Konzerten immer noch für Aufsehen, in Odessa waren die Besucher schier hingerissen. Und das lag nicht nur an den außergewöhnlichen Werken, die *Neue Flötentöne* spielte. „In der Ukraine ist die Blockflöte als Konzertinstrument nicht etabliert. Es gibt hier keine Tradition der Alten Musik. Bass-Querflöten sind als Instrument in der Ukraine gar nicht erhältlich", berichtet Anne Horstmann.

Lebendige Instrumentenkunde

Das Duo bot dem Publikum in Odessa zusätzlich zu den beiden exquisiten Programmen auch eine lebendige Instrumentenkunde. „Eine Musikwissenschaftlerin kam nach dem Konzert auf uns zu und bedankte sich dafür, dass sie nun zum ersten Mal die Instrumente auch gesehen und gehört hat, über die sie sonst nur aus Büchern lehrt", erzählt Dörte Nienstedt. Allein der „Fuhrpark" des Duos mit Bass-, Großbass- und Subbass-Blockflöten sorgte für große Augen. Aber auch Bass-Querflöte und chinesische Flöten hatten die meisten Besucher noch nie zuvor in ihrem Leben gesehen und gehört.

Aufgeschlossenheit neuen Klängen gegenüber und ein hohes Maß an konzentrierter Aufmerksamkeit ist kennzeichnend für das überwiegend junge Publikum des Festivals. Der Präsident des Festivals, der Freiburger Musikprofessor Bernhard Wulff, und die künstlerische Leiterin, die ukrainische

Komponistin Karmella Tsepkolenko, wollen Neue Musik ganz bewusst auch für junge Menschen und für „Nicht-Spezialisten" attraktiv machen. Zugangsbarrieren sollen vermieden und abgebaut werden.

Neue Musik in Techno-Disco

Als Ort des Festivals wählten die Veranstalter eine große Techno-Disco im Zentrum von Odessa, die für eine Woche zum Konzertsaal der besonderen Art wurde. In der wie ein Amphitheater aufgebauten Disco wurde die Tanzfläche zur Bühne. Alle ton- und lichttechnischen Möglichkeiten des Saales standen den Ensembles für komplexere Aufbauten und inszenierte Aufführungen zur Verfügung. Neben Teilnehmern aus der Ukraine, Russland, Estland und Lettland spielten in diesem Jahr auch Musiker aus Frankreich, Österreich, den Niederlanden, Belgien, Deutschland und der Schweiz.

Jeweils um 16 Uhr begann das Festival am Freitag- und Samstagnachmittag, gegen drei Uhr morgens endeten die Konzerte. Am Samstag wurde im Anschluss weiter gefeiert und getanzt. „Je später der Abend, desto jünger das Publikum", stellten Anne Horstmann und Dörte Nienstedt fest. Mit ihren zwei Programmen gehörten die beiden Flötistinnen aus Dortmund und Bremen zu den Höhepunkten der Festivaltage. Die für *Neue Flötentöne* geschriebenen Werke u. a. von Hans-Joachim Hespos, François Rossé, Myriam Lucia Marbe und Violeta Dinescu wurden vom Publikum aufmerksam verfolgt und frenetisch gefeiert. Selbst am nächsten Tag wurden die Musikerinnen auf der Straße von begeisterten Konzertbesuchern angesprochen.

„Das Publikum fand schon leichter Zugang zu unseren Stücken, die näher an der osteuropäischen Musiktradition dran sind, wie von Violeta Dinescu oder von Karmella Tsepkolenko. Aber auch experimentelle Kompositionen, die eine ganz eigene Ästhetik aufweisen, wie beispielsweise von Rossé, Hespos oder Blarr, wurden gespannt verfolgt und eifrig beklatscht", stellte Dörte Nienstedt fest.

Entspannte Atmosphäre

„Die entspannte und fröhliche Atmosphäre hier in Odessa ist sicherlich für ein Festival für Neue Musik eher ungewöhnlich. Dafür, dass es größtenteils kein Fachpublikum ist, sind die Besucher aber dennoch sehr interessiert und auch kompetent in der

Straßenmusikanten in Odessa

Beurteilung der musikalischen Substanz der vielen neuen Werke, die hier zur Aufführung kommen", urteilt Anne Horstmann.

Über die herzliche Gastfreundschaft, die präzise Organisation und den reibungslosen Ablauf des Festivals, das mit ständiger Dolmetscherei, aber ohne jede Verspätung über die Bühne ging, waren die beiden Flötistinnen aus Deutschland positiv überrascht. Auch wenn zwölf Stunden Reisezeit, schikanöse Visabestimmungen und penible Gepäckkontrollen bei der Einreise die Nerven bereits arg strapaziert hatten.

Two Days & Two Nights Of New Music ist nach dem neunten Durchlauf in Odessa sowohl bei den kulturinteressierten Bürgern als auch bei den feierfreudigen Partymenschen fest etabliert. Das ukrainische Fernsehen und Rundfunksender schnitten das Festival mit, die ukrainischen Zeitungen berichteten ausführlich – auch über die *Neuen Flötentöne*. Vom 23. bis zum 25. April 2004 will das Festival sein zehnjähriges Jubiläum mit einem ganz besonderen Programm feiern. □

Dieser Artikel wurde in *Flöte aktuell* 3/2003 erstabgedruckt.

Die Internetseite *www.anm.odessa.ua* informiert umfassend über Komponistinnen und Komponisten aus der Ukraine und ihre Werke.

Anton Wassermann

Leitung eines Blockflötenensembles

Kurse für Blockflöten-Ensembles werden an vielen Orten und in großer Zahl angeboten. Doch Margit Schnabel und ihr Sohn Dietrich haben mit ihrem Angebot offenkundig eine Marktlücke gefunden, in der sich außer ihnen kaum jemand tummelt. Wie sonst wäre es möglich, dass jedes Jahr in der Woche nach Ostern rund 40 Frauen aus allen Teilen Deutschlands – fast immer findet sich auch noch ein Mann ein, gelegentlich sogar noch ein zweiter – in das Volkshochschulheim Inzigkofen bei Sigmaringen pilgern, um entweder selbst das Dirigieren zu erlernen, beziehungsweise ihre Dirigier-Fertigkeiten zu verfeinern, oder einfach als Mitspieler so viele Tipps und Anregungen mitzunehmen, dass sie zu Hause bei ihrer Ensemble-Leitung Fortschritte machen? Nur etwa die Hälfte der Teilnehmerinnen unterzieht sich der harten Prozedur, unter dem unbestechlichen Auge einer Videokamera ein Werk einzustudieren. Dirigier- und Probentechnik sowie das Auftreten vor dem Ensemble werden am Ende eines arbeitsreichen Tages einer gründlichen Analyse unterzogen, wobei Margit und Dietrich Schnabel diese Nachbereitung nicht als kleinliches Zerpflücken zelebrieren, sondern

Dirigierunterricht bei Dietrich Schnabel

mit großem Einfühlungsvermögen konstruktiv Kritik üben. Nicht jedem fällt es leicht, sich mit einem derart unerbittlichen Dokument seiner eigenen Arbeits- und Dirigierweise konfrontieren zu lassen. Egal, ob jemand sich einer solchen Analyse unterzieht oder nicht – man kann in jedem Kurs eine Menge neuer Anregungen mit nach Hause nehmen. Daher kommen auch jene regelmäßig, die zwar dirigieren wollen, aber die Videokamera scheuen. Dennoch handelt es sich bei diesem Kurs

Dietrich Schnabel und Allan Rosenheck

Wer mehr über die Musik Allan Rosenhecks wissen möchte, sollte sich einmal auf seiner Internetseite umsehen:

http://mypage.bluewin.ch/rosenheck

nicht um einen festen Zirkel, in den Neulinge erst nach mehreren Zurückweisungen oder auf persönliche Empfehlungen eindringen dürfen. In der Mehrzahl treffen sich bei diesen Kursen Blockflöten-Lehrerinnen aus Musikschulen beziehungsweise Leiterinnen freier Blockflöten-Ensembles. Hier sind aber auch Frauen (und Männer) willkommen, die ohne eigene Dirigier-Ambitionen gern musizieren und Lust haben, verschiedenartigste Literatur für die unterschiedlichsten Besetzungen kennen zu lernen. Die Besonderheit des diesjährigen Kurses war, dass der in der Schweiz lebende und in den USA aufgewachsene Kompo-

nist Allan Rosenheck die ganze Woche dabei war. Er konnte nicht nur Tipps und Anregungen geben, wie die von ihm speziell für Blockflöten-Ensembles oder -Orchester geschriebenen Kompositionen nach seinen Vorstellungen klingen sollten, sondern gab den Kursteilnehmern auch Einblicke in seine kompositorische Arbeit. Die Herzlichkeit, die er und seine Frau Ursula ausstrahlen, prägte in besonderer Weise die Atmosphäre dieses Kurses. Aber auch der Kursort – ein ehemaliges Frauenkloster, das am Rande eines Steilufers ausgangs des oberen Donautals mit seinen wildromantischen Kalkfelsen liegt – trägt wesentlich dazu bei, dass man sich in dieser Woche ganz aus dem Alltag zurückziehen kann.

Nähere Informationen auch über das weitere Kursangebot sind erhältlich bei Volkshochschulheim Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: 07571/73980, Fax: 07571/739833, E-Mail: vhs-heim-inzigkofen@t-online.de, homepage: www.vhs.heim.de. □

Miako Klein

Neue Musik mit historischen Instrumenten

Ganz im Zeichen historischer Musikinstrumente stand der von der Landesmusikakademie NRW in Zusammenarbeit mit der Ensemblia Mönchengladbach und der Musikfabrik NRW ausgeschriebene Kompositionswettbewerb. In einem Preisträgerkonzert wurden am 05.07.2003 im Carl-Orff-Saal der Musikschule Mönchengladbach im Rahmen der Ensemblia 2003 fünf Werke junger Komponisten, die aus diesem Wettbewerb hervorgingen, uraufgeführt und von einer Fachjury mit Preisen ausgezeichnet.

Je ein 2. Preis ging an Matthias S. Krüger (Rottweil) für sein Werk *Ciaconna fluida* für Kammerensemble mit Barockinstrumenten und an Michael Pelzel (Jona/Schweiz), für sein Werk ... *in between* für Viola d'amore, Klarinette in B und Posaune. Je einen Förderpreis erhielten Lin Wang (Saarbrücken) für ihr Werk *Dong Xiang Xie Yi* für Kammerensemble und Tobias Schwencke (Berlin) für seine Komposition *Faksimile* für gemischtes Ensemble. Der Sonderpreis der Landesmusikakademie NRW ging an Dominik Rodak (Wien) für sein Werk *Nachzeichnung*.

Im Oktober vergangenen Jahres lud die Landesmusikakademie NRW in Heek junge Komponisten ein, um ihnen dort die Auseinandersetzung mit historischen Instrumenten zu ermöglichen. Spieltechniken, Bau, Notationen und Literatur wurden in Workshops und Vorträgen erklärt und boten den Komponisten eine Erweiterung ihrer Klangmöglichkeiten, und vor allem den Ansatz für den darauffolgenden Kompositionswettbewerb „Neue Musik mit historischen Instrumenten". Historische europäische Musikinstrumente mit ihren spezifischen Klangeigenschaften und Stimmungen sollten in den Zusammenklang mit „modernen" Instrumenten treten.

Eine Fachjury, besetzt durch Dr. Winrich Hopp (Stiftung Kunst und Kultur NRW), Thomas Fichter (Musikfabrik), Johannes Kalitzke (Komponist, Dirigent und künstlerischer Leiter des Projekts), Ernst Leopold Schmid (Direktor der Landesmusik-

akademie NRW) und Folkert Uhde (Akademie für Alte Musik Berlin), wählte im März fünf der eingesandten Kompositionen aus.

Vom 25.05.-30.05. wurden diese fünf Werke in der Landesmusikakademie NRW in Heek im Beisein der Komponisten unter der Leitung von Johannes Kalitzke einstudiert. Musiker waren Mitglieder der Musikfabrik sowie Spezialisten der Alten Musik, wobei Gudula Rosa (Münster/Essen) und Paul Leenhouts (Amsterdam) die Blockflötenparts übernahmen.

Drei neue Ensemblewerke für die Blockflöte

In drei der ausgezeichneten Kompositionen kommen Blockflöten zum Einsatz.

Dominik Rodak (* 1981) besetzt sein Stück *Nachzeichnung* für S-, A-, T- und Subcontrabassblockflöte, Barocktrompete, Theorbe, Viola d'amore, Klarinette, Posaune, Schlagzeug, Violine und Violoncello. Thema des Werkes ist die Differenz in der Abbildung oder Nachzeichnung eines Objekts, die durch aus der Malerei assoziierte Techniken wie Schattierung, Schraffierungen oder Übermalungen hörbar gemacht werden.

In *Faksimile* von Tobias Schwencke (*1974) kommt ein Großteil der Renaissance-Blockflötenfamilie von Subbass bis Sopranino neben weiteren „historischen" und „modernen" Instrumenten zum Einsatz. Der Komponist arbeitet mit percussiven Klängen und Lauten und lässt durch „reine" Intervalle Harmonien der Vergangenheit anklingen. *Faksimile* symbolisiert den Versuch, einen Originalklang aus der früheren Zeit in die heutige zu holen und zu reproduzieren. Beide Stücke sind für zwei Blockflötenspieler besetzt.

In *Dong Xiang Xie Yi*, in dem die Blockflöte auch schon mal solistisch in Erscheinung tritt, sind die kulturellen Wurzeln der chinesischen Komponistin Lin Wang (*1976) unüberhörbar. Der Klang des Krummhorns und der Blockflöte (A, S^{ino}) erinnert an asiatische Blasinstrumente. Lin Wang fand ihre Inspiration für dieses Stück in der Kultur des Minderheitenvolkes der Dong, welches sich in den Provinzdörfern Chinas versammelt, um Feste zu feiern, zu singen, tanzen und Theater zu spielen. Ihr Stück ist ein faszinierendes Ergebnis einer Mischung von Kulturen und ist ebenso lohnenswert wie die anderen Werke. □

Bernhard Böhm

Alte Musik im Aufwind
Landesarbeitsgemeinschaft Alte Musik in Bayern e.V.

Alte Musik soll in Bayern das Ansehen und die Bedeutung erhalten, die ihr nach Meinung maßgeblicher Experten zusteht. Um den Belangen dieser Musikrichtung in der Öffentlichkeit mehr Gehör zu schaffen, wurde im April 2002 die Landesarbeitsgemeinschaft Alte Musik in Bayern e.V. (LAG) ins Leben gerufen.

Die LAG versteht sich als Interessenvertretung aller Institutionen, Gruppierungen und Einzelpersonen, die auf dem Gebiet der Alten Musik in historischer Aufführungspraxis tätig sind. Die Bedingungen für Studium, Forschung und Aufführungen sollen durch die Vernetzung und den Informationsaustausch der wichtigsten Einrichtungen verbessert werden.

Zusammenschluss verschiedener Gruppierungen

Der Vorstand der LAG setzt sich aus Repräsentanten von Musikhochschulen/Universitäten, Organisationen und aktiven Musikern zusammen. Zum 1. Vorsitzenden wurde Professor Bernhard Böhm (Hochschule für Musik Würzburg, Fachgruppensprecher der Abteilung Historische Instrumente an der Hochschule für Musik Würzburg, Block- und Traversflötist und Spezialist für historische Holzblasinstrumente) gewählt, stellvertretender Vorsitzender ist der Leiter des Kulturamtes der Stadt Neuburg an der Donau, Dr. Dieter Distl.

Den organisatorischen Sitz hat die LAG in Neuburg an der Donau. Neuburg ist der Alten Musik in besonderer Weise verbunden, angefangen bei Pfalzgraf Ottheinrich, der im 16. Jahrhundert in seiner Residenzstadt eine der größten Hofkapellen seiner Zeit unterhielt, bis hin zu aktuellen renommierten Veranstaltungen wie der Osterakademie für Alte Musik oder den traditionellen Barockkonzerten. Im Rahmen der Osterakademie vergibt die Stadt Neuburg auch jährlich eine bislang in Bayern einzigartige Auszeichnung für Interpreten von Alter Musik, den Biagio-Marini-Preis.

Das akademische Zentrum der LAG befindet sich an der Musikhochschule Würzburg. Es wird u. a. repräsentiert durch die Abteilung für historische Instrumente, sowie durch ein hauseigenes Barockorchester.

Ein digitales Informationssystem und das Internetportal *www.alte-musik-bayern.de* werden von der Akademie für Alte Musik, Schloss Wernsdorf aufgebaut und betreut.

Über das Akademische Zentrum an der Musikhochschule Würzburg informiert Professor Bernhard Böhm über alle künstlerischen Belange, Ausbildungsfragen sowie über das Konzertleben (Tel.: priv. 07248/5070, E-Mail priv.: *bernhard.boehm@t-online.de*, Tel.: Akad. Zentrum, 0931/32187307).

Nähere Informationen über die organisatorische Arbeit der LAG Alte Musik in Bayern e. V. sowie Auskünfte über die Mitgliedschaft gibt Dr. Dieter Distl, c/o Kulturamt, Postfach 1740, 86633 Neuburg an der Donau, Tel.: 08431/55230, E-Mail: *kultur@neuburg-donau.de* □

Weisheiten in Fußnoten

Noch einmal, und nun abschließend, sei aus Jakob Adlungs *Anleitung zu der musikalischen Gelahrtheit* zitiert (Erfurt 1758, Reprint 1953; siehe *Tibia* 3/2003). Im 19. Kapitel *Von der Ordnung, die Musik, sonderlich das Clavier, zu lehren und zu lernen* (S. 788 ff.), einem didaktisch-methodischen Programm für die Unterweisung im Spiel auf Tasteninstrumenten, findet sich, gerade in den zahlreichen Fußnoten, Amüsantes und Bedenkenswertes. So sei, wenn der Lehrer etwa bei einer Sonate die Oberstimme, der Schüler aber die Begleitung aus dem bezifferten Bass übernehme, dem Lehrer beim *informiren*, bei seinem Unterricht also, eine Violine, keinesfalls aber eine Flöte zu empfehlen:

Ohne Violin iſt nicht gut zu informiren; denn ſo bald man aus dem Buchſtabiren ins Leſen kommt, muß etwas mitgeſpielt werden, um dem Scholaren das Gehör zu ſchärfen, und die Tactesarten ſammt der Menſur vollkommen bekannt zu machen. Die Violin iſt das beſte. Eine Flöte thut dergleichen Dienſte nimmermehr; denn 1) würde jemand ſich bald ruiniren, welcher den mehreſten Theil des Tages mit informiren zubringt; 2) muß die Zunge unter währendem Spielen frey reden können. Soll ich ſagen, was vor zweyſtimmige Sachen vor andern zu nehmen ſind; ſo wird manchem die Arbeit des berühmten Pebuſch zu alt, auch wohl zu gemein vorkommen, welcher ſich einbildet, was für Thaten der Lehrherr ausübe, wenn er ſtets auf neuen Vorrath denkt. Aber nicht alſo. Dieſe Sonaten, welche in Kupfer geſtochen an der Zahl 16, aber abgeſchrieben werden können, ſind vor andern zum Anfange dienlich wegen deren Leichtigkeit, und weil aus jeder Tonart ein Stück iſt, ſo weit ihre Zahl reichen kann. Man kann auch leicht denken, daß die Information beſſer von ſtatten gehe, wenn der Lehrer ſeine Violin wegen des langen Gebrauchs ſolcher Sonaten mehrentheils auswendig ſpielen kann, und nicht nöthig hat auf ſich zu denken, ſondern kann ſeine Ohren bey allen Klängen des Claviers haben, die Augen aber bey den Fingern des Schülers, um alles zu beobachten, daß nichts übles einſchleiche, wenigſtens zu keiner Gewohnheit werde.

Wir lernen: Man ruiniert sich, wenn man die meiste Zeit mit Flötenunterricht verbringt, bei dem man außerdem nicht einmal gleichzeitig spielen, kommentieren und seine Schüler korrigieren, kurz: *informiren* kann.

DOLMETSCH

Für Amateur und Berufsspieler

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

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

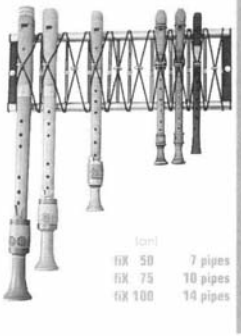
AAFAB BV

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

Sollte ein ſolcher, welcher alſo lehret, wie bisher beſchrieben worden, nicht verdienen, daß man die Stunden ihm doppelt bezahle? Ja, wird mancher denken, wenn ich bey dieſem oder jenem groſſen Spieler Lectiones haben könnte, ſo käm es mir darauf nicht an, ich wollte alsdenn wohl 4 fach bezahlen. Mein Freund! hüte dich vor Irrthum. Glaube nicht, daß alle ſtarke Spieler auch ſtark ſind in der Lehrordnung, daß ſie allzeit hinlängliche Gedult beſitzen, dem nachzuſpüren, was den Scholaren am dienlichſten. Und wenn heut zu Tage ganz England wimmelt an Methodiſten; ſo bleibt doch in allen Ländern ein methodiſcher Anführer ein rarer Vogel. Ich halte es vor beſſer einen ſolchen zu wehlen, welcher viel weiß, ob er ſchon kein ſtarker Spieler genennet wird, als einen groſſen Lermer, ſo weniger weiß. Es können gar viel Urſachen ſeyn, ſo den erſten hindern, daß er ſich ſo ſtark nicht hören läßt, als ein anderer, ob er es ſchon weit beſſer verſteht. Vielleicht hat er die Beſchaffenheit ſeiner Glieder nicht, ſonderlich die hinlängliche Stärke; vielleicht legt er ſich mehr auf andere Wiſſenſchaften, woran ihm oder dem Vaterlande mehr gelegen; vielleicht ſind ſeine häuslichen Umſtände daran Schuld, welche ihn nöthigen, mehr auf die Erhaltung der Seinigen zu ſehen; vielleicht fehlt es an ſeinem Orte an Ermunterungen. Man ſagt ſonſt: *excitat auditor ſtudium*. Wenn man aber ſiehet, daß kein Dank, kein Lob noch freundliche Mine, vielweniger eine thätliche Gunſtbezeigung zu verdienen, ſo wird man niedergeſchlagen, zumal wenn das Naturell an ſich etwas blödes oder furchtſames bey ſich führt. Aber ich achte doch hinlänglich zu ſeyn, wenn der Lehrmeiſter unter die mittelmäßig Starken zu rechnen iſt, (wenigſtens bisweilen, weil nicht ein jeder allezeit aufgeräumt,) wenn er Verſtand beſitzet, der Lehrart nach zu denken; wenn deſſen Wille redlich und die Zunge belebt iſt. Sollte denn einem Reiſenden nicht mehr gedient ſeyn, wenn bey einem Creuzwege ein Lahmer ihn zurechte weiſen kann, ob ſchon dieſer ſelbſt mit zu laufen nicht im Stande iſt, als 10 Tanzmeiſter, ſo durch Capriolen und Creuzſprünge von der Richtigkeit ihrer Glieder Anzeige geben, übrigens aber dem Wanderer nicht ſagen können, wohin oder woher die Wege führen oder kommen?

Eine immer wieder aktuelle Frage erörtert Adlung in der letzten Fußnote des 19. Kapitels. Soll man bei einem berühmten Spieler Unterricht nehmen? Sind gute Spieler auch automatisch gute Lehrer?

Ulrich Thieme



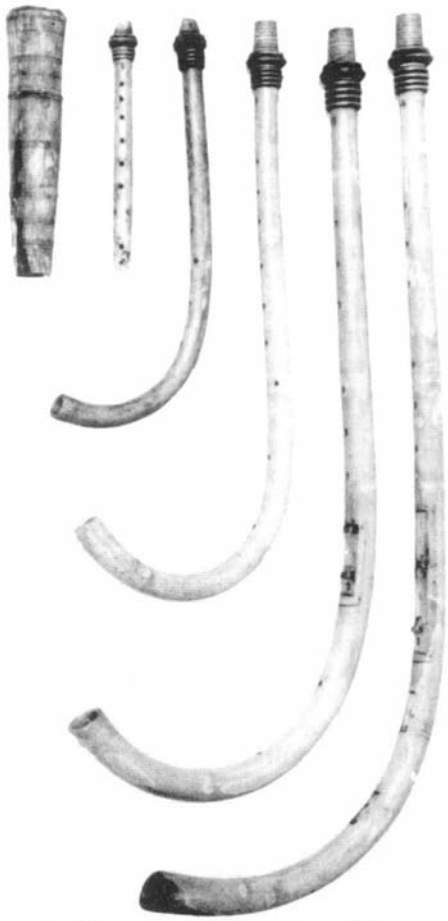
Holen Sie Ihre Instrumente vom Stäbchenbrett __ sie verdienen einen Platz im **pipefiX**!

pipefiX lässt Ihre Flöten optimal trocknen
pipefiX hält Ihre Instrumente sanft umschlungen
pipefiX wird aus hochwertigen Materialien gefertigt
pipefiX präsentiert Ihre Instrumente in perfekter Formation
pipefiX hält alle Blockflöten sicher oberhalb des Schwerpunkts
pipefiX nimmt alle Blockflöten auf, egal, ob Sopran oder Grossbass
pipefiX spart Platz: an der Wand hat Ihre Flötensammlung gerade Postergrösse

Planung, Herstellung und Verkauf:
Martin Hublow __ Baumweg 5 __ 60316 Frankfurt __ t +49 69 441861 __ f +49 69 441852 __ martinhublow@web.de

Romà Escalas, Vincent Gibiat, Ana Barjau: Les instruments à vent de la cathédrale de Salamanque entre histoire, acoustique et organologie, in: Musique, Images, Instruments. Revue française d'organologie et d'iconographie musicale (ed. Florence Gétreau), Nr. 5, Paris (CNRS Editions), kartoniert, 280 Seiten, ISBN 2-271-06124-5

Dieser Artikel beschreibt Bauweise und Akustik erhaltener Krummhörner und Pommern sowie einer Schalmei des 16. Jahrhunderts in Beständen der Kathedrale von Salamanca. Allerdings sind die Instrumente wegen ihres schlechten Zustands, und weil auch Teile fehlen, unspielbar, und so scheint mir die Berechnung der Maße und die daraus zu ziehenden Schlüsse z. T. kühn. Es handelt sich um einen Satz Krummhörner, Sopran, Alt, Tenor, Bass und verlängerter Bass gebaut von Jörg Wier (um 1550) in Memmingen (von dem auch 7 Krummhörner in Rom überliefert sind, und der auch Krummhörner an den kursächsischen Hof geliefert hat), eine Schalmei und Pommern von Hans Rauch von Schrattenbach und den Bassanos (Venedig / London), alles illustre, exemplarische Stücke. Berühmte Instrumentenbauer der Renaissancezeit belieferten auch weit entfernte Kapellen. **Hermann Moeck**



In Salamanca überlieferte Krummhörner

Günter Dullat: Holzblasinstrumente und Metallblasinstrumente auf Auktionen 1981-2002, 182 S., kartoniert, € 59,00, 19395 Plau am See 2003 (Selbstverlag, Kastanienallee 11)

Das Buch beschreibt in tabellarischen Übersichten über 800 Holz- und Metallblasinstrumente, die in den letzten 20 Jahren auf internationalen Auktionen zum Aufruf gelangten. Zum Teil sind Abbildungen beigefügt. Die Auflistungen sind nach Instrumenten geordnet, anfangend mit Blockflöten. Der höchste Erlös wurde für eine Ahorn-Altflöte von Rauch von Schrattenbach (um 1535) erzielt: £ 44.000, Barockflöten: Elfenbein-Sopranino von Anciuti £ 8.000, Boekhout Bass £ 9.900, Bressan Bass £ 31.900, die Denners blieben unverkauft, Gahn Quartett £ 33.000, Heitz Alt aus Holz mit Perlmutt £ 36.700, Hotteterre Bass £ 33.000, Rippert Alt £ 19.800, Rottenburgh Tenor £ 19.800, Stanesby Alt £ 24.150.

Traversen: Grenser C. A. £ 16.100, Kirst £ 17.250, Rottenburgh £ 18.700, Stanesby jun. £ 17.600. Originale Boehmflöten waren für über £ 6.000 zu haben.

Barockoboen: Delusse £ 5.980, Grundmann £ 20.000, Rottenburgh £ 15.000, Stanesby jun. £ 6.900, Oberländer Oboe d'amore £ 28.750 usw.

Blockflöten erzielten also verhältnismäßig hohe Preise.

Günter Dullat sei für diese sorgsame Zusammenstellung sehr gedankt, steht uns ja damit nun eine praktikable Handleitung für ungefähre Wertermittlungen zur Verfügung. **Hermann Moeck**

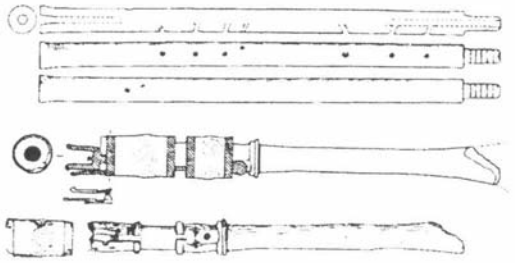
Marianne Bröcker (ed.): Von mancherley Musicalischen Instrumenten. Zum zehnjährigen Bestehen des Musikinstrumentenmuseums Lißberg, Förderverein Musikinstrumentenmuseum Lißberg, 63830 Ortenberg-Lißberg 2000, ISBN 3-00-006203-3, 194 S., kartoniert

Wo liegt Lißberg? Abfahrt A 45 Altenstadt nördlich Hanau, eine winzige Stadt mit einer leerstehenden Schule, die dank rührigster Aktivitäten des Drehleier- und Borduninstrumentenbauers Kurt Reichmann und eines von ihm motivierten Förderkreises zu einem Museum avancierte. Ein Großteil der Sammlung stammt von Reichmann selbst, und es sind neben den Folkloristica weniger historische Originale als Nachbauten, die interessant zusammengestellt sind.

In der Festschrift sind einige für Holzbläser interessante Artikel:

Wolf Dietrich *Oboe des Orients* beschreibt die Verwendung der türkischen *Zurna* (vgl. auch den römisch-antiken Typus, besprochen von Guizzi im International Yearbook of Musical Iconography *Imago Musica*, hrsg. von Tilman Seebass, Rezension dieses Buches in dieser *Tibia*-Ausgabe, S. 602) mit Trommel in der Militär- und Repräsentationsmusik, das „Gedröhn" solle auch „feigen Seelen den Busen heben", und habe maßgeblich zur Verbreitung des Islams beigetragen. Heute seien in ganz Südosteuropa und z.T. in der Türkei vor allem Zigeuner Zurna-Spieler, und das Spiel würde in einigen Dörfern auch schulisch unterrichtet. Wie in Indien und Nepal gehörten solche Musikanten niedrigen Kasten an. Hierzu vgl. auch Christian Schneiders Aufsatz in *Tibia* 1/98, S. 33ff „Die traditionellen Holzblasinstrumente der Schneider im Kathmandu-Tal".

Eric F. Fiedler Die *Mary-Rose-Pipe* ist das Instrument, das auf der 1545 untergegangenen und 1969 näher untersuchten *Mary Rose* gefunden wurde und auf das schon in *Tibia* 1983, S. 433 eingegangen wurde: „... die Bohrung ist zylindrisch. Im übrigen handele es sich um gar keinen Pommer, sondern endlich (!) um ein echtes Exemplar der bei Tinctoris (*De inventione et usu musicale*, 1487) beschriebenen Dulcina (anders wohl auch douçaine und dulzaina genannt), ein lange umrätseltes Rohrblattinstrument, das leiser klingt als der Pommer und nicht überbläst. Dieser Fund bringt aber sicher Licht in die sagenhafte Dulzina/Dulzaina, die man bisher u.a. als Windkapselinstrument in Art des geraden Krummhorns, der Cornamuse, gedeutet hat. Dass es ein Instrument mit direkt geblasenem Rohr war, schien mir aber jedenfalls immer schon sicher. Merkwürdig bei allem, dass in Spanien die aus dem Mittelalter überlieferten konischen Volksoboen zum Teil heute noch u.a. auch Dulzaina genannt werden, wobei allerdings zugegeben werden muss, dass in der Nomenklatur häufig Namen von einem Instrument zu einem anderen ähnlichen übergehen.



Im Wrack der *Mary Rose* gefundener Pommer

Fiedler setzt sich mit diesen Fakten noch mal deutlicher auseinander. *Dulceusen* werden auch im Hofkapellinventar des Schiffseigners der *Mary Rose* König Heinrich VIII. genannt. Im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts geht die Bezeichnung dann auch auf Fagottinstrumente (*Dulzian*) über. Die Namen verschwimmen und die alte *dulcina* von Tinctoris kann real nicht mehr klar identifiziert werden. Fiedler vermutet sie aber sozusagen als

Miniatur aus Martin Le Franc, *Le Champion des Dames* (1440-42), Bibl. de Grenoble MS 352 Rès.
Musizierende Frauen (die neun Musen) mit Blockflöte, Dulcina (?), Einhandflöte mit Trommel, Langtrompete Busine, Mandora (mit Plektrum gespielt), 2 Hackbrettern und Orgelportativ.
Aus: TIBIA – Calendarium, Celle 1985

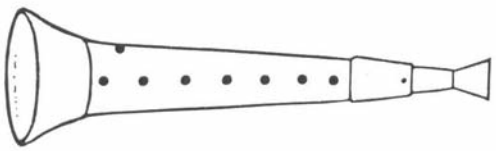
äußerlich wie Pommer aussehend aber innen wohl eng zylindrisch gebohrt und drum eine Oktave tiefer und zart klingendes Instrument in (Bass) F auf einem flämischen Bildteppich des 15. Jahrhunderts (so auch in anderen mir bekannten burgundischen Bildern; vgl. unsere Abbildung), aber das dürfte letztlich nur eine Vermutung sein, die sich am abgebildeten Instrument nicht erkennen lässt, vielleicht aber an der entspannten Mund- und Spielhaltung. Fiedlers Abschlussworte sind: „... Nachdenken über eine wenig beleuchtete Ecke der mittelalterlichen Klangwelt ... Und durch dieses Nachdenken ist diese Klangwelt womöglich um eine weitere Dimension, die der Klangtiefe, reicher geworden."

Den Abschluss des Heftes bilden Artikel über Dudelsäcke. **Hermann Moeck**

Tilman Seebass (ed.): Imago musicae. International Yearbook of Musical Ikonography XVIII/XIX 2001/02, Lucca (LIM Editrice) 2002, ISBN 88-7096-302-0, 308 S., Leineneinband

Seit 1984 erscheint dieses verdienstvolle Jahrbuch mit Artikeln, Rezensionen und fortlaufender Bibliographie (hier 1995-2000). Wichtig für die Holzblasinstrumentenforschung ist in vorliegendem Band besonders der Artikel von Febo Guizzi, *The oboe of Quintus Appeus Eutychianus: a rare representation of a Roman single conical reed-pipe*.

Guizzi zeigt Belege der konischen Schalmei-Oboe, wie es sie noch heute in Südosteuropa, im islamischen Orient u.a. (vgl. Rezension im vorliegenden



Tibia-Heft S. 601) gibt und schon in der römischen Antike gab. So ist sie eindeutig abgebildet auf einer Grabstele, ausgegraben bei Montegrotto/Venetien, Zeit um 100 n. Chr., gespielt (einzeln und nicht paarig!) von dem Berufsmusiker Quintus Appeus Eutychianus, der hier begraben liegt. Dieses Bilddokument ist im übrigen längst veröffentlicht u.a. in Reinachs *Dictionnaire ...* (Paris 1887-1919) und bei Behr, *Musikleben im Altertum*, Stuttgart 1953, Tafel 59. Wir bilden hier Guizzis konstruktive Nachzeichnung des auf der Stele eingeritzten Instruments ab.

Guizzi zeigt auch einen Dudelsack mit zylindrischer Spiel- und konischer Basspfeife, ebenfalls auf einer römisch-antiken Grabstele (Museum Mainz).

Wichtig ist, dass diese Zeugnisse, die anderweitig längst veröffentlicht beschrieben sind, der derzeitigen Oboeninstrumentenforschung wieder bewusster werden. Insofern muss auch ich meine Besprechung zu Patrick Trösters Buch *Das Alta-Ensemble und seine Instrumente von der Spätgotik bis zur Hochrenaissance* (1300-1550) in *Tibia* 3/2001, S. 584 korrigieren. Die einfachen (also nicht paarig geblasen wie der Aulos) konischen Schalmeien gab es, wenn auch Tröster diese Zeugnisse nicht anführt, sehr wohl schon in der römischen Antike.

Hermann Moeck

Walter R. Kälin: Die Blasinstrumente in der Schweiz. Hersteller und Händler vom 16. Jahrhundert bis Ende des 20. Jahrhunderts, Zürich 2002 (Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente GEFAM), ISBN 3-9522470-0-6, 126 S., Hardcover

Dieses Buch ist sozusagen eine schweizerische Ergänzung zu Langwill-Waterhouses bekanntem *Index of Musical Wind Instrument Makers* und umfasst 340 Namen von den Natwärisch-Pfyffen- und Alphornmachern bis zu den heutigen bekannten Schweizer Blockflötenfirmen Küng, Fehr, Ammann, Huber. Unter den Blockflöten- und historischen Holzblasinstrumentenmachern tauchen aber auch weniger bekannte Namen auf wie Bartschies, Bührer, Delessert, Graf, Gretener, Jud, Klauser, Meili, Meyer, Nägeli, Neuenhoeffer, Patt, Schermer, Schöni, Schwob, Staehelin, Winkelmann, Wolf und eine Reihe von Panflötenbauern, eine Aufstellung, die für eine spätere Geschichtsschreibung nützlich ist. Unter den wesentlich im Blockflötenhandel Tätigen fehlen Brandenberger (Pelikan) und Keller (Pan), Zürich.

Unter den Holzblasinstrumentenmachern des 18. und 19. Jahrhunderts sind besonders erwähnenswert Ammann, Biber, Reist, Roth, Seelhofer, Streuli und die Felchlins, Fleischmanns, Hirsbrunners und besonders die Schlegel. Eine schweizerische Besonderheit sind die sog. Musettenoboen (vom Sopran bis zum Basson), die im 18. Jahrhundert in reformierten Kirchen Verwendung fanden und die

u. a. mit den Herstellerzeichen I. IR. verbunden sind. Hierzu vgl. die Abhandlung Alain Girard, *Les Hautbois d'église et leur énigme I.IR* in *Glareana, Nachrichten der Gesellschaft der Freunde alter Musikinstrumente*, Zürich 2001, Heft 2, S. 66-129. Hierzu ist 2002 auch eine CD erschienen mit u. a. Christoph Pidoux und Michel Piguet als Spielern.

Hermann Moeck

Giancarlo Rostirolla: Il „Mondo novo" musicale di Pier Leone Ghezzi, con saggi di Stefano La Via e Anna Lo Bianco. L'Arte Armonica 2, Serie IV, Iconografia e cataloghi. Roma e Milano 2001, Accademia Nazionale di Santa Cecilia Fondazione e Skira editore, 495 S., 24 x 28 cm

Mit seinem Beitrag zur Festschrift für Hermann Moeck (*Uno sconosciuto concerto a cinque*) hat Giancarlo Rostirolla bereits 1997 auf Ghezzi und die Bedeutung seiner Zeichnungen für die Musikforschung hingewiesen und Neugier geweckt. Nun legt Rostirolla den vollständigen Katalog von jenem Teil des Gesamtwerkes vor, der sich als musikalisch zusammenfassen lässt, und das sind vor allem die Personen, denen Ghezzi in Verbindung mit Musik und Musikleben begegnete.

Pier Leone Ghezzi (1674-1755), Zeitgenosse von Bach und Händel, war in der außerordentlich lebendigen großbürgerlichen und adligen römischen Gesellschaft zuhause, hatte Zugang zu ihren intellektuellen und kulturellen Aktivitäten, zu den Höfen der Kardinäle und zu den Palästen des Adels, teilte als Besucher und Beobachter ihre Interessen und Neigungen, unter denen die Musik einen wichtigen Platz einnahm, zumal sie sich auf Namen wie Colonna, Pamphili und besonders Ottoboni als Mäzene stützen konnte. Rom, so berichtet Rostirolla, verfügte zu jener Zeit über 19, zum Teil ständige Musikerformationen („Kapellen") für die Musik an kirchlichen Festtagen. Den Einsatz ihrer Mitglieder regelte und überwachte ihre Standesorganisation, die Congregazione della Santa Cecilia. Ghezzi war wie manch anderer Liebhaber auch aktiver Musiker. In seinen musikalischen Akademien traf sich die Gesellschaft, er beteiligte sich mit Violine oder Kontrabass und bot gern durchreisenden Fremden Gelegenheit zuzuhören oder sich hören zu lassen. Rom als kultureller Mittelpunkt Europas und Ziel der „Grand Tour" von Bildungsreisenden aus dem Norden brachte es mit sich, dass Ghezzi in der römischen Gesellschaft manch durchreisenden Persönlichkeiten fürstlichen Standes und den sie begleitenden Musikern begegnete, die wir nun wenigstens in seinen Zeichnungen wiedertreffen.

Il Mondo novo (heute Vatikanische Bibliothek, Ottoboni Lat. 3112-3119) ist eine einmalige Sammlung von „Tagebuchblättern" Ghezzis (Rostirolla: Diarium), auf denen er in reichlich 40 Jahren 3584 Personen festgehalten hat, die ihm bemerkens- und erinnerungswert erschienen, ein einzigartiges Dokument der „Mondo novo", der „Welt von heute"

jener Zeit. Auch wenn Ghezzi gern als Karikaturist charakterisiert wird, zeigen seine Zeichnungen doch längst nicht immer deformierte oder komische Elemente, und ein großer Teil ihrer karikaturistischen Züge sollte als Überzeichnung charakteristischer Merkmale, nicht als Spott verstanden werden. Den musikalischen Anteil, „Mondo novo *musicale*", hat Rostirolla in 376 Blättern (davon einige Stiche) mit Komponisten, Sängern und Spielern zusammengetragen, dazu 24 Vignetten und 8 (sichere) Incerta, die meisten aus der Sammlung Ottoboni, auch 38 Zeichnungen aus dem Puschkin-Museum Moskau (mit einem neuen, aber ganz ähnlichen Vivaldi) sind dabei. Es entspricht Italiens Musikkultur, dass die Oper, also ihre Komponisten, Sänger, auch Tänzer, Dekorateure und Büh-

nenmaler, Liebhaber und Librettisten im Vordergrund stehen, hingegen z. B. die Holzbläser nur geringen Anteil an den Instrumentalisten haben: 6 Blätter von Oboisten z. T. venezianischer Herkunft, nicht eindeutig identifizierbar, daneben der bekannte „deutsche Kastrat" und 4 Blätter mit Traversospielern, meist deutsche Liebhaber wie der Fürst von Hessen-Kassel sowie Monsieur Frijman, „flautista inglese".

Der Wert der Blätter Ghezzis für die Musikforschung liegt aber nicht nur in den zeichnerischen Darstellungen. Ghezzi hat auf ihnen außer Namen und Datum häufig einen Kommentar notiert und damit die oft einzige Quelle für Details der italienischen, auch der deutschen Musikgeschichte (z. B. Molter) hinterlassen, auch wenn ihre Zuverlässigkeit manchmal wohl nicht absolut genommen werden darf (der Geiger Haar aus Dresden?, der Kurfürst von Sachsen 1739 mit einem flötespielenden Hauslehrer in Rom?, der deutsche Oboist ein Kastrat?).

Nach lange zurückliegenden Vorarbeiten von Alberto Cametti (1926, unveröffentlicht) hat die italienische Musikwissenschaft erst seit 1950 durch Petrobelli Ghezzi für sich neu entdeckt. Rostirolla bezieht diese Vorarbeiten hier nun mit ein, soweit sie schon bekanntes Material betreffen, fügt neues hinzu und legt im Ergebnis einen Prachtband vor, dessen innere und äußere Qualität den kunstwissenschaftlich betreuten großen Ausstellungskatalogen neuerer Zeit in nichts nachsteht. Die hervorragenden Reproduktionen des Bildteils werden begleitet von Rostirollas Aufsatz zum musikalischen Werk Ghezzis sowie um Beiträgen von Anna Lo Bianco über Ghezzi als Zeitzeugen und Stefano La Via über Musik bei und um Ottoboni, alle sehr gründlich und fundiert - obligatorische Lektüre. Den zweiten Teil des Buches (nochmal rund 250 Seiten) beherrschen die „Apparati", voran der kommentierte Katalog: Wiederholung jedes Bildes in Kleinformat mit allen zugehörigen Angaben einschließlich originaler Legende, Interpretation der Zeichnung und Legende, mögliche Angaben zur Person, Sekundärliteratur usw. Von gleicher Sorgfalt zeugen Bibliographie und vier Register, u. a. für Namen, Instrumente, Funktionen, die sich schnell als hervorragende Suchhilfe in jede Richtung bewähren.

Ein wunderbarer Band! Wer ihn einmal in der Hand gehabt hat, wird ihn festhalten.

Nikolaus Delius

Hsi-Ju Chen: Zum Wort-Ton-Verhältnis im musikalischen Humanismus, dargestellt an der weltlichen Vokalmusik von der Mitte des 16. bis um die Mitte des 17. Jahrhunderts, Köln 2002, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-925366-95-4

Musikgeschichte ist nicht abgegrenzt von anderen geistesgeschichtlichen Disziplinen zu betrachten. Begriffe wie Renaissance, Barock und Klassik begegnen uns auch in Literatur und Kunst. Die Lektüre des Artikels *Humanismus* in der alten *MGG* (zur Einstimmung auf das hier zu betrachtende Buch) und der Rückblick auf Lehrveranstaltungen der eigenen Studienzeit am Kölner Musikwissenschaftlichen Institut (namentlich bei Heinrich Hüschen und Klaus-Wolfgang Niemöller) lassen vergangene Studienzeiten wieder lebendig werden und machen natürlich auf ein Buch, das sich mit einem typischen „Kölner" Thema befasst, neugierig. Schlagzeilenartig zusammengefasst vermittelt Hsi-Ju Chen die praktische Anwendung eines in vielen Lehrveranstaltungen (bei oben zitierten Herren) gewonnenen Bildes dieser Epoche, nämlich Musikanschauung und -anwendung im 16. und 17. Jahrhundert.

Die Arbeit, im März 2002 als Dissertation angenommen, gibt zunächst eine (bewusst?) nicht allzu ausführlich gehaltene geistesgeschichtliche Einführung, um sich dann nach einer Betrachtung der zu untersuchenden Gattungen Madrigal, Chanson und Lied den textausdeutenden Möglichkeiten der Musik zu widmen. Affekte, Figuren, Kompositionsprinzipien und dergleichen mehr werden hier nicht um ihrer selbst, sondern um ihrer Aufgabe willen dargestellt. Die eigentliche Nutzanwendung, nachdem man sich tapfer durch ein ganzes Gebäude musiktheoretischer und -ästhetischer Gedankengänge gekämpft hat, kommt zum Schluss. Die gattungsvergleichende Betrachtung, bei der auch musiksoziologische Aspekte mit einbezogen werden, soll aufzeigen, dass die betrachteten Gattungen, so verschieden sie von Form und Anspruch her auch sein mögen, ein Element verbindet: der Umgang mit dem (gesungenen) Wort sowie die Möglichkeit, den Vers je nach Inhalt und Form (eventuell auch soziale Umgebung und Gemütsverfassung mit einbezogen) entsprechend auszudeuten.

Mögen die Gedankengänge auch nicht allzu neu und allzu revolutionär sein, aber neben einigen wehmütigen Erinnerungen an alte Studienzeiten hat das Buch doch einigen Nutzen: Auf überschaubarem Raum werden hochinteressante und nicht nur für Musikwissenschaftler brauchbare Gedankengänge zusammengestellt und auf aktuellen Stand gebracht (Literaturverzeichnis). Ein wenig Faible für alte Musik und Grundkenntnisse über die musiktheoretischen Voraussetzungen sollte der geneigte Leser schon mitbringen. Auch wenn man nicht mit allem einverstanden ist, der stets vorhandene Bezug zur musikalischen Praxis (Notenbeispiele und Textanalysen) machen den nicht unkomplizierten Zusammenhang doch zumindest griffig.

Peter Gnoss

Ardal Powell: The Flute, The Yale Musical Instrument Series, Yale University Press, GB-London 2002, 347 S., ISBN 0-300-09498-1, £ 19,95 (Pb)

Mit W. N. James *A Word or Two on the Flute* beginnt 1826 eine bis in die Gegenwart reichende Reihe englischsprachiger, teils in Amerika, teils in England erschienener Monographien über die Flöte, zu deren wichtigsten Autoren Chr. Welch, R. Sh. Rockstro, H. M. Fitzgibbon, L. De Lorenzo, Ph. Bate, N. Toff und J. Montagu zu rechnen sind. Dieser illustren Serie hat Ardal Powell mit seinem

Neu für Flöte

Christiano Giuseppe Lidarti (1730 – nach 1793);
Giovanni Aber (um 1740 – nach 1783);
Niccolò Dôthel (1721 - 1810)
3 Trios für Flöten
Urtext (Nikolaus Delius)
ZM 34690 EUR 16,95

Gaetano Pugnani (1731 – 1798)
3 Sonaten für Flöte,
Klavier (Cembalo) und Violoncello
(Fabio Franco)
ZM 34290 EUR 19,50

Giuseppe Ferlendis (1755 – 1802)
3 Trios für 2 Flöten und Fagott (Violoncello)
(Nikolaus Delius)
ZM 34400 EUR 14,95

Johann Strauß (Sohn) (1825 – 1899)
Vier Flöten zu Gast beim Prinzen Orlofsky.
Sechs Sätze aus „Die Fledermaus" für 3 Flöten
(1. auch Piccolo)
und Altflöte in G
(Arndt Jubal Mehring)
ZM 34360 EUR 19,95

Oldrich Flosman (1925 – 1998)
3 Präludien und Fugen für 4 Flöten
(Thomas Richter)
ZM 34710 EUR 12,95

Wil Offermans (* 1957)
Voices of Nagasaki für Flöten-Ensemble
(Solo-Flöte, Flöte, Altflöte in G, Bassflöte,
Kontrabassflöte, Glockenspiel/Conga
und zufällige Stimmen)
ZM 34770 EUR 14,95

www.zimmermann-frankfurt.de

ZIMMERMANN·FRANKFURT

Buch ein neues *Highlight* hinzugefügt. Der Autor, Repräsentant von Folkers & Powell, Makers of Historical Flutes, Hudson, New York, ist zugleich ein anerkannter Musiker und wissenschaftlich ausgewiesener Publizist, insbesondere in flötenhistorischen Fragen. Er weiß, wovon und worüber er schreibt, hat er doch der Vorbereitung von *The Flute* mehrere Jahre des Forschens, Sichtens und Vergleichens gewidmet. Herausgekommen ist eine aktuelle und umfassende Geschichte der Flöte und des Flötenspiels in Europa und Nordamerika vom Mittelalter bis zur Gegenwart, eingebettet in die jeweiligen gesellschaftlichen und kulturellen Bezüge und Zusammenhänge, gespiegelt in der für das Instrument gedachten Musik wie in der Entwicklung des Instrumentes selbst und seiner Spiel- und Lehrweise.

Die Kapitelüberschriften entsprechen einer Gliederung der „Epochen" unter flötenrelevanten Aspekten aus Powells Sicht, und sie deuten inhaltliche Schwerpunkte an, unter denen er seinen Gegenstand betrachtet und zugleich kritisch beleuchtet: 1. Shepherds, monks, and soldiers, 2. The flute at war and at home, 3. Consort and solo: the seventeenth century, 4. The early eighteenth century: the ‚baroque' flute's golden age, 5. Quantz and the operatic style, 6. The classical flute, 7. Travelling virtuosi, concert showpieces, and a new mass audience, 8. Flute mania, 9. The Boehm flute, 10. Nineteenth-century eclecticism – 11. The French flute school – 12. The flute in the age of recording – 13. The flute in the early music revival – 14. The postmodern age. Die Darstellung ist konzentriert, faktenreich und zugleich außerordentlich anschaulich, ja spannend geschrieben. Die großzügige Ausstattung mit teilweise kaum bekanntem Bild- und Quellenmaterial erhöht das Lesevergnügen und den Informationsgehalt nicht unbeträchtlich. Wo immer man *The Flute* aufschlägt, teilen sich der Kenntnisreichtum und die Begeisterung des Autors dem Leser unmittelbar mit. Kaum eine Frage, mit der ein Flötenliebhaber oder Student, ein Lehrer, Wissenschaftler oder Berufsmusiker das Buch zur Hand nehmen könnte, bleibt – bis in verzweigte Details – unbeantwortet. Dazu trägt dessen gewissermaßen „methodische" Anlage nicht unwesentlich bei: Dem durchgehenden Text des Hauptteils folgt ein 50 Seiten umfassender Anhang mit *references and notes*. Darin findet sich zu jedem Kapitel zunächst ein bibliographischer Essay, in dem ein Überblick über die spezielle Literatur, verbunden mit einer kritischen Würdigung, gegeben wird, gefolgt von umfangreichen Anmerkungen und Quellennachweisen zum jeweiligen Haupttext. Beschlossen wird das – so darf man es wohl schon heute nennen – neue Standardwerk durch ein Register, welches Powells *The Flute* vollends zu einem künftig unverzichtbaren Handbuch macht. Dass bei einem so ehrgeizigen Projekt mit gleichsam „universalem" Anspruch sich gelegentlich ein Fehler einschleicht und das ausgehende 20. Jahrhundert dem Autor vielleicht nicht ganz so am Herzen liegt wie frühere Epochen, erscheint verzeihlich. Vier Beispiele seien angeführt: Bei der zeitgenössischen Literatur für Flöte fehlen nicht nur wichtige Werktitel, sondern auch Namen von für die Flöte bedeutsamen Komponisten, wie Fukushima, Kagel, Ligeti oder Isang Yun. Arthur Gleghorn wird Stockhausens *Zeitmaße* und Boulez' *Marteau sans Maître* kaum auf derselben Flöte gespielt haben, da einmal Große Flöte und bei Boulez Altflöte besetzt ist (S. 238). Severino Gazzelloni lebt nicht mehr, er starb bereits 1992 (S. 272). Wenn Peter Reidemeister im Text wie im Register stets als „Riedemeister" erwähnt wird, kann man dies kaum noch als versehentlichen Buchstabendreher übersehen. Doch derart vergleichsweise marginale Einwendungen mindern die Bedeutung und den insgesamt hervorragenden Eindruck des Buches kaum. Gleichsam als ein akustisches Pendant zum umfangreichen Bildteil ist eine Begleit-CD erschienen, die das Kapitel 12 klingend ergänzt und kommentiert (siehe *Tibia*-Hörtipp S. 627). **Hartmut Gerhold**

Musiklädle

Notenversand für Musiker

Der kompetente Partner an Ihrer Seite

76149 Karlsruhe - Neureut
Tel. 0721.707291, Fax. 0721.782357
e-mail: Notenversand@Schunder.de

Großes Blockflötennotenlager
Versand von Blockflöten
Blockflöten führender Hersteller
Reparaturservice für Blockflöten
Computergestützte Notenrecherchen
Telefonische Auftragsannahme
Notenversand für alle Instrumente

Kennen Sie unser Blockflöten - Noten - Handbuch + Faksimileanhang ?
Über 20.000 Infos auf 323 DIN 4 Seiten. 20 €uro.
(Beim Notenkauf über 100 €uro kostenlos, solange Vorrat reicht)

Siegfried Thiele: Flauti dolci, flauti amari e piccanti für 4 Blockflöten, Leipzig 2002, Deutscher Verlag für Musik Leipzig, DVfM 8481, € 19,00

Ein geistig, klanglich, technisch und rhythmisch anspruchsvolles Werk für vier Blockflötisten mit Blockflöten aller Stimmlagen (1. Stimme: Tenor, 2. Stimme: Sopran, Alt, Bass, 3. Stimme: Bass, 4. Stimme: Diskant, Alt, Bass, Subbass). Das Werk hat einen ganz klaren formalen Aufbau. *Tranquillo, lento* in der Tiefe beginnend (Flauti dolci!) gefolgt von einem eher in der Mittellage liegenden Vivo-Teil (Flauti amari!), der in einen wilden (freieren) Kadenzteil mündet, jetzt mit Diskant, Sopran, Bass und Subbass (Flauti piccanti!). Ein monorhythmischer Teil mit harten Achteln mündet in ein Tenorsolo, das sich zu einem Bicinium und Tricinium ausweitet, um in einer Variante des Beginns dolce zu enden. Ein wahres Blockflötenkaleidoskop mit dem Höhepunkt etwa zu Beginn des 3. Drittels. Die Idee des Kaleidoskopes, wo ja auch ständig „das gleiche" in immer neuen Konstellationen zu sehen ist, drängt sich schon zu Beginn auf, eine Sechstonreihe baut sich zu einem Mollakkord mit hinzugefügter Sexte auf, gefolgt von einer zweiten ganz ähnlichen Sechstonreihe ebenfalls mit Mollakkord plus Sexte. Den Begriff „sixte ajoutée" habe ich bewusst vermieden, denn die zweite Sechstonreihe ergänzt die erste zum Zwölftontotal und wirkt daher nur sehr bedingt tonal – klingt allerdings trotzdem sehr schön. Mit diesen beiden „Reihenhälften", die sich im weiteren Verlauf auch vermischen, gelingt es Siegfried Thiele nun durch immer wieder andere Anordnung der melodischen Linien, mithin auch Verschiebung der Intervalle, bei einer sich stetig wandelnden und dennoch durch den Konturverlauf ähnlichen melodischen Abfolge ein dichtes kaleidoskopisches Spiel zu evozieren. Dieser Spielcharakter wird noch durch (manchmal an Blachers variable Metrentechnik erinnernde), häufige Taktwechsel ins irrationale Schweben getrieben. In der Partitur stehen bezeichnenderweise keine Taktstriche, was diesen Schwebecharakter durchaus betont. Dieses Werk ist nicht einfach vom Blatt zu spielen, eine geistige Durchdringung setzt es allemal voraus – v o r a u s! Und dann hat man sich auch an die etwas kleine, aber ganz klare Handschrift Thieles gewöhnt. Die 4 Stimmen haben zwar Stichnoten und auch Taktstriche, aber wir würden voraussichtlich vorziehen bei der Komplexität dieses Werkes aus der Partitur zu spielen. Dieses Werk lohnt allemal die Mühe, die es beim Einstudieren vielleicht macht, ein Werk für 4 Blockflöten, das den Klangfarbenreichtum dieses Instrumentconsorts ohne alle Mätzchen mal ernst nimmt! Sehr schön! **Frank Michael**

Fulvio Caldini: Clockwork-Game op. 72/A, für Blockflöten-Quartett, Flautando Edition (Vertrieb: Musiklädle, Karlsruhe), Ed.-Nr. FE A - 048, € 22,00

Das Werk *Clockwork-Game* op 72/A schrieb der italienische Komponist Fulvio Caldini 1999 für Blockflötenquartett (S (A), A, T, B).

Das Stück beginnt mit dem Einsatz der Bassblockflöte, die im ersten Takt nach einer Achtelpause „uhrwerkhaft" elf mal in Achteln das c^1 repetiert. Der Takt wird auf c^1, dann auf es^1 wiederholt und pendelt mit dem selben Motiv zwischen c^1 und es^1 hin und her. Im weiteren Verlauf wird die Stimme durch hinzu kommende Töne erweitert. Währenddessen setzen die anderen Stimmen mit dem selben Motiv ein.

Die Sopranstimme ändert schließlich den Rhythmus, indem sie nur noch in Triolen repetiert. Die anderen Stimmen tun es ihr nacheinander gleich und kehren dann wieder in ihr Repetitionsmodell vom Anfang zurück. Dadurch verlangsamt sich das Stück zunächst und beschleunigt dann wieder.

Die Altstimme setzt nun mit einer minimalistischen, von kurzen Pausen durchsetzten Staccato-Melodie ein. Dieser Stimmeneinsatz wird wieder von allen Stimmen imitiert, wodurch eine chaotische Wirkung erzielt wird.

Vereinzelt auftretende längere Töne bereiten dem Chaos ein Ende. Zunächst lösen die langen Töne die minimalistischen Achtel nach und nach ganz ab, werden jedoch von diesen wieder verdrängt.

Die Achtel werden erneut von gehaltenen Tönen abgelöst. In den ersten beiden Stimmen werden die Töne immer länger und sind ausschließlich c^3 und e^3. Die beiden unteren Stimmen repetieren in Achteln und Vierteln a und c^1. Zum Schluss hin mün-

den diese auch in lange Töne, und das Stück verklingt.

Ein sehr interessantes Stück – nur leider fehlen in dieser Ausgabe ein Vorwort und ausführliche Angaben des Komponisten. **Katja Reiser**

Winfried Michel: 7 Vortragsetüden, für Altblockflöte, Münster 2002, Mieroprint Musikverlag, Ed.-Nr. EM 1000, € 6,50

„Die 7 Stücke sind als Übungen nicht nur für Atem, Finger und Zunge, sondern auch in der Darstellungskunst gedacht, man kann sich für Konzert, Wettbewerb oder Examen eine Auswahl in geeigneter Länge zusammenstellen. Zugleich sollen sie dem Blockflötisten, der über gewisse Grundlagen verfügt, eine sanfte Annäherung ermöglichen: an erweiterte Spieltechnik (Glissandi, Sputato, Bariolage, verschiedene Vibratoformen), an neueren Materialumgang (Minimalismus, konsequente Asymmetrie, Verbindung europäischer mit asiatischer Melodik)."

Dem Vorwort Winfried Michels zu seinen Vortragsstücken, die insbesondere hervorragend als Übungen, quasi in Erweiterung der Brüggen-Studien, zu sehen sind, ist inhaltlich kaum etwas hinzuzufügen. Die einseitigen Etüden sind als „Darstellungsstücke" nicht nur entsprechend dramaturgisch konzipiert, sondern haben programmatische Titel als Interpretationsvorgaben:

1 – In der Halbtonschmiede – Von der Diatonik zur Chromatik als Klangstudie für die intonatorische Sauberkeit bei großen Sprüngen in extreme Lagen.

2 – Irrgartenrondo – hier sollen an Ganztonleiterfragmenten und Terzstapelung in asymmetrischen Perioden Griffgenauigkeit und perfekte Überbindungen trainiert werden.

3 – Ruf und Frage – eine Studie mit verminderten Terzen und übermäßigen Sekunden für Dynamik, Agogik und Tongestaltung.

4 – Bebung, Stille – eine Übung für Atemflexibilität, rhythmisiertes Vibrato mit der darstellerischen Aufgabe, Stille zu gestalten.

5 – Eine kleine BEF-Maschine – ist eine Übung für große Sprünge und Registerwechsel und für „lustvolles" Üben mit dem Metronom um die Töne B, E und F.

6 – Die Zahnlochbeschwörung – zu den üblichen acht Grifflöchern gesellt sich das Öffnen und Schließen des Labiums und des Fußstücks, um den Klangraum zu erweitern und das Labiumglissando zu üben.

7 – Das Haschmich – verkürzte Reihen und ein chromatisch umspielter Orgelpunkt zum Training des Doppelzungenschlages.

Winfried Michel gibt sehr genaue, vor allem gut verständliche und konstruktive Anweisungen zu den einzelnen Stücken, die zum Üben animieren und gleichzeitig das Verständnis für seine Komposition vertiefen. Zudem sind die *7 Vortragsetüden* durchweg witzige, einfallsreiche Stücke für die Blockflöte. **Adelheid Krause-Pichler**

Norbert Linke: Echos (1990) für Blockflöten-Fernorchester, Percussion und Streicher, hrsg. von Klaus Lüchtefeld, Köln 2001, Tonger Musikverlag, Partitur mit Stimmen, € 39,60

Blockflötenchor und Streicher: Man denkt unwillkürlich an Händels Orgelkonzert F-Dur in der Bearbeitung von Rudolf Barthel und an doppelchörige Canzonen. *Echos* löst dann noch Erinnerungen an *La Porcellaga* von Cesario Gussago aus. Also ein neues Stück in dieser Tradition?

Tradition ja, aber eine andere. Schaut man in die Partitur, dann fühlt man sich eher an Genzmer erinnert. Neu ist das erweiterte Verständnis von „Echo": Außer der Nachahmung des Naturphänomens enthält es auch einen sehr persönlichen Aspekt, nämlich *die „Erinnerung", die Echos der musikalischen Vergangenheit und Kindheit des Komponisten* (Norbert Linke im Vorwort).

Echos ist für Ursula Olbertz und den Flöten-Chor Köln geschrieben. Das Stück besteht aus drei Sätzen und dauert etwa 11 Minuten. Der Streichorchester-Part ist durchgehend anspruchsvoller als die Blockflöten-Partien. Für die Altblockflöte gibt es ein kurzes Solo. Die Percussion kann von einem Spieler ausgeführt werden und beschränkt sich auf Triangel, Holzblocktrommel und Tambourin.

Wenn Blockflötenchöre die seltene Gelegenheit haben, mit einem Streichorchester zusammen zu spielen, dann sollten sie an diesem Stück nicht vorbeigehen. Es könnte die Krönung eines Programmes mit den eingangs erwähnten Stücken sein, also mit doppelchörigen Canzonen und Händels Konzert F-Dur. **Peter Thalheimer**

Gudrun Heyens: Blockflötentechnik intensiv. Wege zum künstlerischen Spiel auf der Blockflöte, Bd. 2: Atem und Klang, Mainz 2001, Schott Musik International, 47 S., € 16,95

Trainingsprogramme für Finger und Zungen waren Inhalt des ersten Bandes des Lehrwerkes *Blockflötentechnik intensiv* von Gudrun Heyens (siehe *Tibia* 1/2003, S. 366). Der zweite Band stellt Atem und Klang in den Mittelpunkt und behandelt, laut Vorwort, die *besonderen Bedingungen des Blockflöte-Blasens als körperliche Aktion und künstlerische Klanggestaltung* … (Er) *richtet sich an den fortgeschrittenen Spieler, Blockflötenlehrer und musikalisch interessierten Laien, der seinen Atem bewusst erfahren und zweckdienlich einsetzen möchte.*

Die Autorin verweist für die anatomisch-physiologische Grundierung ihres praktischen Übungsprogramms ausdrücklich auf das ebenfalls bei Schott erschienene Lehrwerk *Die Atemschule* von Margot Scheufele-Osenberg und enthebt sich damit der Mühe, für diese – sobald sie „zur Sprache" kommen, also formuliert werden soll – heikle Thematik eigene Worte zu finden (z. B. bei den Begriffen „Stütze" oder „Zwerchfell").

Auch in diesem zweiten Band überzeugen besonders die aus reicher Unterrichtserfahrung gewonnenen praktischen Anleitungen. Selbsterfahrung und Selbstkontrolle des Schülers sind die pädagogischen Leitlinien, an denen sich das ausführliche Übungsprogramm ausrichtet. Wendet sich das kurze Kapitel *Über das Körpergefühl* (problembewusst) noch an den Lehrer, so ist bei den folgenden Kapiteln der Schüler selbst der Adressat, der präzise formulierte „Handlungsanleitungen" und Tipps zur Selbstbeobachtung erhält. Es geht dabei darum, sich die Vorgänge beim Einatmen und bei der Ausatmung sowie die Aktivität des Zwerchfells bewusst zu machen. Viele gut kommentierte Atemübungen ohne und mit Instrument schließen sich an.

Die Klangübungen im zweiten Teil des Heftes gehen von der Überzeugung aus, dass *jeder geblasene Einzelton für sich genommen ein musikalisches Erlebnis sein, eine Gestalt haben, einen musikalischen Sinn erfüllen* (soll). Diesem Ziel kann man sich mit den Übungen („Glockentöne" mit und ohne Vokalfärbung zum Ausgleich von Intonationsschwankungen bei Blasdruckänderungen) sicher annähern. Vibrato, der Zusammenhang von Atmung und Phrasierung (hier illustriert und diskutiert anhand einiger Solopreludes von Vitali, Smith, Matteis und einer Quantz-Fantasia) und Kriterien für die Setzung von Atemzeichen werden auf den Folgeseiten behandelt. Einige Vorschläge zur Klanggestaltung beziehen sich auf zwei langsame generalbassbegleitete Sätze von Händel und Corelli; bei Händel gerät sinnvollerweise auch der harmonische Verlauf des Satzes ins Blickfeld der Autorin. Auf S. 25 (Fußnote) sollte Jochen *Gästner* wieder zum *Gärtner* gemacht werden …

Das gesamte Lehrwerk überzeugt vor allem durch seine konkreten Übungen und ihre Kommentierung sowie seinen „Unterrichtston", der immer wieder an die Vorstellungskraft und Selbstwahrnehmung des Schülers appelliert. **Ulrich Thieme**

Erzherzog Rudolph von Österreich: Variations per Pianoforte avec accompagnato d'un Czakan, hrsg. von Nikolai Tarasov für Sopranblockflöte und Klavier, Erstdruck Leipzig 2003, Friedrich Hofmeister Musikverlag, Partitur mit Stimme, € 14,80

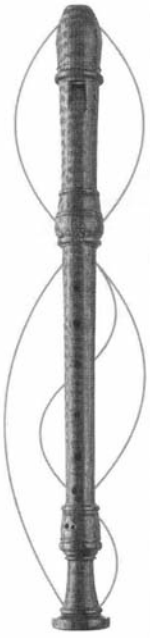
Dieses Werk sucht man vergeblich in der Literaturliste der Csakan-Dissertation von Marianne Betz. Nikolai Tarasov hat es in zwei Handschriften, einem unvollendeten Autograph und einer Kopistenabschrift, aufgefunden. Der prominente Komponist Erzherzog Rudolf von Österreich (1788-1831) war 16. Kind (und 12. Sohn) des späteren deutschen Kaisers Leopold II. Weil für ihn eine Militärlaufbahn aus gesundheitlichen Gründen nicht in Frage kam, wurde er Geistlicher. Später lebte er als Erzbischof und Kardinal in Olmütz. Daneben galt er schon in jungen Jahren als virtuoser Pianist. Sein Kompositionslehrer war kein Geringerer als Ludwig van Beethoven. Also Neues von Beethoven (vergl. *Windkanal* 3/00 und 4/00) bzw. aus Beethovens Umfeld für Csakan?

Rudolfs Csakan-Variationen entstanden etwa 1810, wohl zum Zusammenspiel mit seinem Kammerherrn Ferdinand de Troyer, der Csakan und Klarinette spielte. Der junge Herzog scheint tatsächlich einiges von Beethoven übernommen zu haben, z. B. die Idee des Trauermarsches innerhalb einer Variationenfolge und auch einige ungewöhnliche Harmonisierungen. Der Erzherzog war aber vermutlich zur Zeit der Niederschrift dieses Stückes mehr Klavierspieler als Komponist. Wohl deshalb ist der Klavierpart anspruchsvoller als bei den zahlreichen

Werken für Csakan mit Klavierbegleitung aus der Feder von Rudolfs Zeitgenossen. Über die kompositorischen Qualitäten dieses Stücks lässt sich zumindest streiten. Sie bleiben jedenfalls zurück hinter denen der verlegten Klarinetten-Werke des Erzherzogs (Musica Rara 1206 und 1647).

Einige Stellen sind aber schlicht falsch – Beethoven hätte sie nicht durchgehen lassen, hätte er sie je zu Gesicht bekommen. Zum Teil handelt es sich um Fehlerstellen in den Quellen, an denen der Herausgeber hätte glättend eingreifen müssen, z. B. T. 179, 1. Gruppe als Oktavierung der 4. Gruppe; T. 203 Klavierakkord mit *f* statt *e*; T. 95, 3. Zählzeit; T. 185/186 mit Parallelstelle T. 193/194. Als „neue" Druckfehler sollten verbessert werden: T. 15, 2. Zählzeit im Klavier subdominantisch mit F im Bass; T. 93, rhythmische Angleichung beim letzten Achtel.

Fazit: Vor einer Aufführung sollte der Notentext an den entsprechenden Stellen überdacht und revidiert werden. **Peter Thalheimer**

ROHMER
Celle Tel: 05141 / 217298

Info@rohmer-recorders.de
www.rohmer-recorders.de

www-loebnerblockfloeten.de

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Hodie Christus natus est (Heute ist Christus geboren), für 8 Instrumente in 2 Chören (Blfl. u. a. Melodieinstrumente), hrsg. von Heida Vissing, Musicalische Bibliothek No. 4, ETF 004, keine Preisangabe

Giovanni Pierluigi da Palestrina: Stabat mater, für 8 Instrumente in 2 Chören (Blfl. u. a. Melodieinstrumente), hrsg. von Heida Vissing, Musicalische Bibliothek No. 3, ETF 003, keine Preisangabe

Edition Tre Fontane, Münster 2003

Die beiden bekannten Werke des italienischen Renaissance-Komponisten wurden von Heida Vissing für acht Instrumente in zwei Chören (Blockflöten oder andere Melodieinstrumente) herausgegeben. Die Ausgaben des Tre Fontane Verlags sind leider sehr einfach gehalten und die Partituren in Klebebindung lassen sich nur schwer aufschlagen. Aus den Einzelstimmen lässt sich jedoch ohne „Umblätterprobleme" musizieren und es existiert jeweils ein Vorwort mit den wichtigsten Informationen.

Die Ausgabe von *Hodie Christus natus est* ist weitgehend unverändert. Es lässt sich mit Blockflöten in der Achtfußlage (Tenor, Tenor, Bass, Großbass, Bass, Großbass, Großbass, Subbass) instrumentieren, oder in der Vierfußlage, falls das Instrumentarium nicht vorhanden ist.

Stabat mater hat die Herausgeberin für zwei gleichinstrumentierte Chöre (Tenor, Bass, Großbass, Subbass oder Vierfußregister) eingerichtet. Außerdem weist sie auf die Eignung einer Mischbesetzung mit einem Streich- oder Doppelrohrblattensemble hin.

Die beiden Werke sind wegen ihrer Doppelchörigkeit überschaubar, streckenweise homofon und homorhythmisch und dadurch auch für die Arbeit mit Schülerensembles sehr geeignet. **Katja Reiser**

Valentin Silvestrov: Trio für Flöte, Trompete und Celesta, Frankfurt 2001, M. P. Belaieff Bel 645, C. F. Peters, Frankfurt/M., € 24, 80

Valentin Silvestrov gilt als einer der führenden Vertreter der „Kiever Avantgarde", die um 1960 an die Öffentlichkeit trat und von den Vertretern der konservativen sowjetischen Musikästhetik heftig kritisiert wurde. Aus dieser frühen Zeit des inzwischen bekannten Komponisten stammt dieses Trio. Schon die Besetzung ist ganz außergewöhnlich. Und der erste Gedanke, der einen dabei beschleicht, ist: das kann nicht funktionieren. Aber dieses Werk entfaltet einen ganz eigenen Zauber eines Tongespinstes. So etwas garantiert zuallererst einmal die Celesta, aber auch die Flöte ist zu zarten Klängen fähig und – es durfte gar nicht anders sein – die Trompete spielt ausnahmslos mit Dämpfer, somit mutiert sie fast zu einer Mittlerin zwischen der Flöten- und der Celestafarbe. Das Werk ist dodekaphonisch, aber nicht im strengen schönbergschen Sinne. Es besteht aus zwei Teilen, einer „sehr stürmischen" Sonatina und einem Thema mit Variationen, dessen letzte, fünfte originellerweise der Celesta allein vorbehalten ist. Das „sehr stürmisch" bezieht sich wohl eher aufs Tempo, als dass es eine Charakteranweisung wäre. Motive werden weitergereicht, aber auch deutliche melodische Linien kontrapunktieren sich und werden von der Celesta filigran unterlegt. Das Anfangsmotiv beendet variiert in knapper Rasanz diesen Satz. Der Variationssatz ist eher karger, sehr durchsichtig – durchhörbar. Eine feinsinnige poetische Musik, der man noch ein klein wenig die Erfahrung Webern anhört. Der Druck ist sehr sauber, die Stimmen mit den notwendigen Stichnoten versehen. Dieses Werk ist schwer, aber von den entsprechenden Musikern gespielt, wird es sicher lohnend sein, es zu hören.

Frank Michael

Peter Josef von Lindpaintner/Henry Altès: 20 Etudes mélodiques et progressives, für 2 Querflöten, hrsg. von Frédéric Chatoux, F-Paris 2002, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe

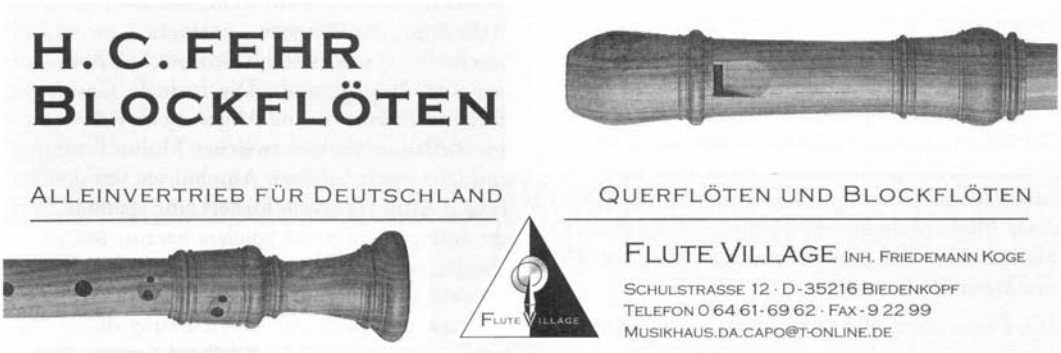
Lindpaintner (1791-1856) wirkte als Stuttgarter Hofkapellmeister und wurde vor allem als Orchestererzieher geschätzt. Berlioz spendete ihm übrigens in seinen „Mémoires" großes Lob. Altès wurde als Flötist u. a. von Tulou ausgebildet und war Flötenprofessor am Pariser Conservatoire von 1868 bis 1893. Er muss die eigentlich ziemlich einfältigen Lindpaintner-Etüden geschätzt haben, da er sie mit einer zweiten Flötenstimme versah. Das darf wohl als eine Bereicherung angesehen werden, denn die nunmehr vorgelegte Auswahl enthält in dieser Version recht charmante Stücke. Musikalischer Anspruch sowie spieltechnische Anforderung wachsen im Verlaufe der Sammlung. Mittlere Schwierigkeit wird nicht überschritten.

Hans-Martin Linde

Maurice Ravel: Pièce en Forme de Habanera für Flötenquartett, Paris 2002, Alphonse Leduc & Cie, AL 29 384, keine Preisangabe in €

Ein weltberühmtes Stück, im Original für Violine und Klavier, hier in einer Bearbeitung für 4 Flöten von Richard Müller-Dombois. Um es vorweg zu nehmen, eine saubere Ausgabe mit Partitur und eine sehr gelungene Bearbeitung, eine, die den „Duft" und den Zauber dieses Werkes in die neue Besetzung hinübertranportiert. Und abgesehen von der 1. Flöte sind die Schwierigkeiten nicht so hoch – allerdings sollten die Flötisten diese leichte Décadence mit der entsprechenden Delikatesse im Ton spielen können. Das wäre z. B. ein wunderbares Zugabenstück für einen Flötenquartettabend.

Frank Michael



Antonio Vivaldi: Konzert d-Moll für 4 Querflöten mit Begleitung von 2 Altflöten, Bass- und Kontrabassflöte oder 2 Bratschen, Violoncello (oder Fagott) und Kontrabass, nach dem Concerto grosso h-Moll für 4 Violinen und Streicher op. 3 Nr. 10 eingerichtet von Richard Müller-Dombois, Detmold 2002, Syrinx-Verlag, Partitur mit Stimmen, € 27,00

Richard Müller-Dombois und der Syrinx-Verlag sind bekannt für ihre Studienausgaben von Standardwerken der Flötenliteratur, eingerichtet für zwei bis sechs Querflöten (vgl. *Tibia* 4/2002, S. 303ff). Während sich die bisherigen Editionen auf die Verwendung von Flöten in Normalstimmung beschränkten und dadurch nicht selten erhebliche Abweichungen vom Klangbild der Originalfassungen in Kauf genommen werden mussten, liegt nun eine erste Bearbeitung unter Einbeziehung von Alt-, Bass- und Kontrabassquerflöten vor.

Die Vorlage für diese Ausgabe ist das berühmte Stück, das auch schon Johann Sebastian Bach zu einer Transposition und einer Bearbeitung angeregt hat, nämlich zum Concerto BWV 1065 in a-Moll für vier Cembali. Müller-Dombois transponiert nun von h-Moll nach d-Moll und verändert *die Verteilung der Solo-Episoden auf die 4 Soloinstrumente im Sinne einer verstärkten Korrespondenz untereinander* (Vorwort). Die so entstehenden Flötenstimmen liegen gut und vermeiden atemtechnische Probleme, die man sonst häufig in Bearbeitungen von Violinstimmen für Flöte findet. Auch die Begleitstimmen kommen durch die Transposition in eine gute Lage für die tiefen Flöten. Bei einer Besetzung der Unterstimmen mit Streichern könnte allerdings die relativ hohe Lage, insbesondere der Bratschenstimmen, als untypisch und klanglich störend empfunden werden.

Die Ausgabe ist in einem perfekten Computer-Notensatz hergestellt. Das Stimmenmaterial berücksichtigt die Besetzung der Begleitung mit tiefen Flöten und tiefen Streichern gleichermaßen. In der Partitur werden zwar die tiefen Flöten **vor** den entsprechenden Streichinstrumenten genannt, der Notentext orientiert sich aber dann doch an der Streicherfassung. So entsteht zwar eine leicht lesbare Partitur in Klangnotation, aber für den Leiter einer Flötenorchester-Aufführung bleibt die Unklarheit über die genaue Stimmführung der Alt- und Bassflötenstimmen.

Die Faszination, die vom Klang eines Flötenensembles mit Alt-, Bass- und Kontrabassflöten ausgeht, führt zunehmend zur Gründung neuer Flötenorchester. Diesen und auch den kleineren Ensembles, die bisher hauptsächlich auf amerikanische Bearbeitungen angewiesen waren, sei die vorliegende Ausgabe nachdrücklich empfohlen. Der Herausgeber und der Verlag werden ermuntert, noch weitere Editionen unter Einbeziehung von tiefen Flöten zu planen. **Peter Thalheimer**

Wolfgang Molkow: Invocazione, für Flöte solo, Köln 2001, P. J. Tonger Musikverlag, T 2670, € 5,00

Das Solo-Flötenstück *Invocazione* von Wolfgang Molkow, das kürzlich im Tonger-Verlag erschien, könnte zu einem vielgespielten Werk avancieren. Mit der Ausnutzung sämtlicher Klangregister, günstigster Flötenlagen und instrumentalspezifischer Figuren wie Pastoralkantilenen oder Vogelstimmen trifft der Komponist Molkow eine gute Wahl mit der Mischung von archaischen und impressionistischen Klangebenen.

Invocazione heißt „Anrufung" und bezieht sich somit bewusst auf die archaische Herkunft der Flöte, die im Stück immer wieder anklingt. Dass die rituellen, magischen und religiösen Inhalte, die das Flötenspiel einst repräsentierte, durch die impressionistischen Klangmuster in freier Atonalität durchscheinen, zeigt die Souveränität des Komponisten im Umgang sowohl mit seinem Metier als auch mit dem Instrument selbst. Wolfgang Molkow lebt seit 1980 als freier Autor und Komponist in Cortona/Italien. Seine umfassende Ausbildung vom Schulmusiker über das Kompositionsstudium bei Jürg Baur bis zum Magister Artium der Musikwissenschaft sowie seine Erfahrungen als Musiker, Kritiker und Opernintendant zeigen in dem komprimierten Solostück reiche Früchte.

Invocazione zaubert ein wenig mediterranes Flair in die Stube des Flötisten – pastorale Landschaftsbeschreibung wechselt mit tänzerischen Bewegungen und Tierlauten ab. Die formale Gestaltung durch Introduktion und Abgesang als Rahmen sowie fließende Wechsel zwischen Molto-Tranquillo und tänzerisch-belebten Abschnitten mit deutlich ausgeprägter Dynamik fordert eine spannungsreiche Interpretation des Spielers heraus. Mit seiner klanglichen Anbindung an romantische und impressionistische Muster ist das Solo von Wolfgang Molkow eine deutliche Bereicherung dieser Gattung. **Adelheid Krause-Pichler**

Wolfgang Stendel: Chrónos (1994) für Flöte solo, Berlin 2002, Verlag Neue Musik, NM 737, keine Preisangabe (Vertrieb: AMA Verlag, Brühl)

Von den Zeitgenossen Ost (so der Titel einer mittlerweile auf 20 CDs angewachsenen CD-Reihe des Hastedt Verlags & Musikedition Bremen) erfährt man wahrscheinlich nur eher zufällig, anlässlich von Rezensionen etwa. Während der Zeit des Eisernen Vorhangs kannte man hierzulande meist nur Namen wie Dessau, Eisler oder Wagner-Régeny von den älteren und von den jüngeren Dittrich, Goldmann oder Schenker. Nun ist die DDR längst Vergangenheit, und man ist neugierig auf Einblicke in die dortige Musikentwicklung.

Wolfgang Stendel, 1943 in Magdeburg geboren, hat in Berlin Komposition bei Paul-Heinz Dittrich und Günter Kochan studiert und lebt als freischaffender Komponist in Wernigerode am Harz. Das Stück *Chrónos* von 1994 ist trotz gelegentlicher lauter Stellen eher eines der leisen und zarten Töne. Das griechische Wort *Chronos* meint die gemessene Zeit, die Dauer; *Kairos*, die erfüllte, gelebte Zeit, der Augenblick, steht nicht im Vordergrund. Und gerade die Dauer dieses Stücks zu bestimmen, das ist nicht möglich, sie kann von einem zum anderen Spieler oder von einer zur anderen Aufführung zwischen knapp sieben bis zu fast zehn Minuten betragen.

Mit welchen Mitteln wird nun die Zeit thematisiert, zumal sich die kompositorische Sprache an den Vorbildern nach Darmstadt-Kranichstein orientiert? Im virtuosen Gezwitscher wirken die langen Töne, auch als Mehrklänge oder mit Schwankungen im mikrotonalen Bereich sowie Pausen von bestimmten Dauern (5, 3 oder 2 Sekunden) wie ein Sich-Erinnern und damit ein Fortschreiten. Das fünfteilig angelegte Stück erweist sich im Spielen als stringent gebaut und auch gut ausführbar. Das angegebene Griffbild für den Mehrklang gis^2-e^3 ergibt aber nicht das Notierte, sondern cis^2-e^3, die Mikrotöne sind auf einer Flöte mit Ringklappen natürlich vielfältiger, aber auch auf einer Plateau-Flöte überzeugend ausführbar. Zwei kleine Differenzen im Notentext fallen auf, wenn man die bei Ambitus, Utting am Ammersee, herausgebrachte CD mit diesem Werk vergleicht, gespielt von Ralf Mielke, dem Soloflötisten des Philharmonischen Staatsorchester Halle, dem das Werk gewidmet ist. Darauf findet der Interessierte auch weitere Kammermusik Stendels (amb 97 994). **Željko Pešek**

Michael Haydn: Quartetto in F, für Flöte, Violine, Viola und Bass (Vc.), hrsg. von Werner Rainer, Wien 2002, Doblinger Musikverlag, DM 1327, € 14,50

Der Doblinger-Verlag legt unter dem Autorennamen Michael Haydn ein zweisätziges Flötenquartett in Partitur und Stimmen vor. Die Autorschaft M. Haydns ist nicht ganz geklärt, andere Quellen sprechen von Jean-Baptiste Davaux als Komponisten.

Wie dem auch sei: Es handelt sich um ein unspektakuläres, aber kompetent geschriebenes, durchaus reizvolles Stück in unbeschwertem Divertimento-Stil. Der Flöte wird eine führende, wenn auch nicht konzertante Rolle eingeräumt. Für die Ausführung auf einer Traversflöte benötigt man eine Flöte mit gutem f^3.

Die Ausgabe macht einen zuverlässigen Eindruck, kann also entsprechenden Ensembles als Repertoireergänzung, etwa zu Mozart-Quartetten, uneingeschränkt empfohlen werden. **Michael Schneider**

Henri Altès: Exercices journaliers pour la flûte traversière, rev. Mary Karen Clardy, Paris 2002, Alphonse Leduc

Es steht Altès auf dem Deckblatt dieses Heftes, der Bildausschnitt von *Musiciens de l'orchestre* seines Freundes Edgar Degas zeigt ihn, aber ob auch Altès drin ist?

Henri Altès, geboren 1826, gestorben 1895 (oft wird irrtümlich 1899 angegeben, so auch in diesen Exercices), war Schüler zuerst von Tulou, dann von Dorus, und wirkte von 1868 bis 1890 (nach den Angaben der Herausgeberin von 1863 bis 1893) als Professor am Pariser Conservatoire. 1880 wurde als sein Opus 31 die *Méthode pour flûte Système Boehm* veröffentlicht, in welchem Verlag, ist nicht mehr nachzuweisen. Der Katalog von Vester (1967) meldet nur die Ausgabe bei Leduc von 1956, allerdings mit der falschen Angabe „in drei Teilen", zu dem Zeitpunkt ist die Schule schon vierteilig, auf zwei stark kartonierte Bände verteilt. Der Katalog von Pierreuse (1982) gibt die Ausgabe 1906 als vom Verlag Gallet stammend an. Es müssen auch damals schon hektische Zeiten gewesen sein.

Eine nach 1910 erfolgte Wiederauflage vermerkt Millerau (H. Schoenaers Nachfolger!) als Verleger, bezieht sich aber auf die Ausgabe von 1906 mit der Bemerkung, dass *cette méthode est également éditée en Anglais*. Diese Ausgabe ist wirklich drei-

teilig (einzeln oder in einem Band erhältlich), enthält aber nicht die jetzt unter dem Namen Altès veröffentlichten und zu rezensierenden *Exercices journaliers*. Hier wurde die Musiktheorie in 26 Kapiteln, das eigentliche Flötenstudium in 30 Lektionen behandelt. Die Lektionen sahen von Anfang an und durchgehend die Begleitung durch eine zweite Flöte vor.

1918 erschien dann eine *Method for the Boehm flute* als von Altès beim Carl Fischer Verlag, New York. Ein irreführender Titel, denn es handelt sich nur um die ersten 14 Lektionen (die fünfzehnte ist kompiliert), die Musiktheorie wurde von zwei Bearbeitern (Gustav Saenger und Paul de Ville) dem amerikanischen Markt angepasst.

Die Leduc-Ausgabe schließlich von 1956 (nicht 1954) ist diejenige, die man sich in den letzten vierzig Jahren als das Original anzusehen gewöhnt hat. Neben Taffanel-Gaubert stand und steht sie gleichberechtigt für das, was man allgemein die französische Schule des Flötenspiels nennt. Sie ist aber von Fernand Caratgé, damals Soloflötist an der Opéra comique und in den Konzerten des Lamoureux-Orchesters, wie es im Untertitel heißt *vollständig neubearbeitet, dem heutigen Stand der Technik angepasst und um Übungen und Studien bedeutend erweitert*. Caratgé hat den Lektionen gute Vorübungen hinzugefügt, sinnvolle Umstellungen, Erweiterungen, hat aber auch kluge Auslassungen vorgenommen.

Wie groß der Anteil Caratgés war, kann man erst jetzt recht ermessen: ob durch Zufall oder Absicht hat der konkurrierende Pariser Verlag Billaudot die Schule im Jahr 2002 als *Méthode pour flûte*, diesmal von J.-P. Rampal und A. Marion betreut, herausgebracht. Und – voilá – sie ist dreiteilig, und obwohl der Notentext neu „graviert" wurde, gibt er ihn in den Lektionen ohne die Zutaten Caratgés wieder. Die *Exercices journaliers* und die Musiktheorie sind weggelassen.

Die eingangs geäußerten Zweifel haben nichts mit der Qualität des offensichtlich von Caratgé entworfenen Technik-Pakets zu tun. Es ist ebenbürtig den *17 Grands exercices journaliers de mécanisme* von Taffanel-Gaubert, im Gegenteil, sogar fordernder durch die Übemuster, die oft auch bis zum des^4 gehen. Leider handelt es sich um einen verkleinerten Nachdruck, dennoch verdient das Unternehmen Respekt, da es wenigstens Teile wichtiger Werke für den Studierenden und professionellen Spieler wieder zu annehmbaren Preisen zugänglich macht.

Leider hat sich das Deckblatt, welches auch ein kleines Bild der Herausgeberin ziert, schon nach wenigen täglichen Übungen vom Rest des Bandes verabschiedet (nur einfache Klammerung).

Željko Pešek

Johann Joachim Quantz: Zwölf Sonaten, Band III, Sonaten Nr. 291 c-Moll, Nr. 293 e-Moll, Nr. 297 h-Moll, für Flöte und Basso continuo, hrsg. von der Engelbert-Humperdinck-Ges., Siegburg, Continuo-Auss. Roswitha Trimborn, für Flöte einger. von Jost Nickel, Köln 2001, P. J. Tonger Musikverlag, Ed.-Nr. 3124, € 24,60

Erstaunlich, dass ausgerechnet die „Engelbert Humperdinck Gesellschaft" sich zur Aufgabe gemacht hat, bislang unveröffentlichte Flötensonaten von Quantz herauszubringen!

Wie dem auch sei: Mir liegt der dritte von vier Bänden mit insgesamt 12 Sonaten zur Rezension vor, erschienen im Verlag P. J. Tonger, Köln.

Die handschriftlichen Quellen der *Zwölf Sonaten* befinden sich in der Berliner Staatsbibliothek und stammen offensichtlich aus dem Repertoire der für den König geschriebenen und bislang nicht gedruckten Sonaten Quantz'.

Noch immer sind Kompositionen von Quantz ja wesentlich unbekannter als sein *Versuch* ...(Eines der unter seinem Namen bekanntesten Werke dagegen, das *Trio C-Dur* für Block- und Traversflöte, stammt aller Wahrscheinlichkeit nach überhaupt nicht von ihm und kann somit kaum als Beispiel für die in seinem Traktat beschriebenen Stilmerkmale gelten.)

Die Sonaten der gesamten vierbändigen Edition stehen in den Tonarten C-Dur, c-Moll, D-Dur, Es-Dur, e-Moll, F-Dur, G-Dur, A-Dur, h-Moll (4x), womit für die Verteilung der Tonarten eine repräsentative Auswahl aus den Hunderten von Sonaten und Concerti getroffen ist, die belegt, dass gewisse traversofreundliche Tonarten wie e-Moll oder h-Moll durchaus in der Mehrzahl vorkommen, dass aber auch unbequemere wie c-Moll, Es-Dur oder F-Dur an der Tagesordnung sind. Dies ist insofern interessant, als vor Jahren noch gemutmaßt wurde, die Triosonate des *Musikalischen Opfers* könne unmöglich in c-Moll „gemeint" sein, da eine solche Tonart die Traversflötisten an die Grenze der Spielbarkeit brächte und absolut unüblich gewesen sei.

Die in Band 3 gesammelten Sonaten (c-Moll, e-Moll und h-Moll) sind für Quantz ausgesprochen typisch, entsprechen formal dem dreisätzigen Berliner Sonatenmodell (langsam-mittelschnell-schnell) und stilistisch haargenau dem in seiner Schule besprochenen „gemischten" Geschmack. Gerade die ausgedehnten und gestalterisch anspruchsvollen ersten Sätze (darunter ein „Affetto mesto" und ein „Mesto") bieten sich geradezu an, nach den Anweisungen Quantz' verziert, dynamisiert und vorgetragen zu werden. Die schnellen Sätze stellen dagegen (auch für moderne Flötisten) hochvirtuose Aufgaben.

Fazit: hochidiomatische, dankbare und gehaltvolle Flötenliteratur, die hiermit zudem in einer sorgfältig erstellten und zuverlässig erscheinenden Edition vorliegt. Besonders lobenswert: der Partitur mit ausgesetztem Generalbass sind zwei Spielpartituren für Flöte und Cello beigegeben, die jeweils beide Oberstimme und Bass (mit Ziffern!) enthalten.

Ich werde mir persönlich auch die anderen drei Bände besorgen! **Michael Schneider**

Die alte Musik **musikhandwerk** *Stefan Beck*

hat in den 50er Jahren in Berlin ihren Anfang genommen und ist nicht nur eine „vorübergehende Bewegung" geblieben; sie ist weit über Europa hinaus zu einer kulturellen Einrichtung geworden, die nicht mehr wegzudenken ist.
Das Musizieren auf Originalinstrumenten (wie es in den 70er Jahren noch hieß) hat uns in die Musikkultur vergangener Jahrhunderte einen ungeahnten Einblick verschafft und eine viel genauere Erkenntnis weit über die Musik hinaus ermöglicht.
In Berlin wurden vor 50 Jahren die ersten historischen Instrumente (außer Blöckflöte und Cembalo) nachgebaut. Die Pioniere der ersten Generation waren Otto Steinkopf und Günther Körber, in deren Nachfolge ich in den 70er Jahren die zweite Generation antrat (siehe MGG - Artikel: Berlin).
Zu den herausragenden Instrumenten meiner Berufsjahre gehört das **MILLA®-KRUMMHORN**, *das drei verschiedene Resonatoren hat. Seit 2001 baue ich, unter anderen, die spezielle* **TRAVERSFLÖTE** *von J. H. EICHENTOPF; die authentische Bach-Traverse.*
Eine Spezialität sind meine **MIRLITONS**, *die sich, wie meine Windkapselinstrumente, auf der ganzen Welt als hervorragende Therapieinstrumente bewähren.*

Nächstes **WOCHENENDSEMINAR FÜR TRAVERSFLÖTE: 31.10.-02.11.03** *mit* **BENEDEK CSALOG (H)** *in meiner Werkstatt, Holsteiner Ufer 42. Weitere Informationen finden Sie auch in meiner Website.*

Stefan Beck **musikhandwerk**
Holsteiner Ufer 40 10557 Berlin
Tel / Fax / AB: 030. 391 98 09
musikhandwerk@web.de www:musikhandwerk.de

Georg Philipp Telemann: Konzert G-Dur TWV 51:G2, für Querflöte (Sopranblfl., Oboe), Streicher und Generalbass, hrsg. von Ulrike Feld, rekonstruiert von Arn Aske, Karlsruhe 2002, aka-Musikverlag, Ed.-Nr. aka 6.010, keine Preisangabe

Unter der Überschrift *Eine Puzzlearbeit ohne Hoffnung auf Erfolg* findet sich im 13. Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft Magdeburg ein Bericht von Raimar Orlovski, in dem dieser eindrucksvoll schildert, wie aus einer extrem schlecht erhaltenen, zerrissenen und durch Tintenfraß entstellten Quelle der Universitätsbibliothek Rostock mit Hilfe von mehreren Beteiligten eben dieses jetzt im Verlag *aka* edierte Konzert rekonstruiert werden konnte.

Zweifellos ein Ergebnis, für das man den „Puzzlern" dankbar sein muss: es handelt sich wirklich um ein besonders schönes, für Telemann typisches 4-sätziges Concerto, das mittlerweile durch Aufführungen und eine CD-Einspielung mit Emmanuel Pahud und den Berliner Barocksolisten auch in das klingende Leben zurückgekehrt ist.

Erfreulich, dass der Partitur auch das komplette Stimmenmaterial beigegeben ist! Störend und teil-

Aus der neuen Reihe »Mein Instrument«:

Die Blockflöte NEU

Im vierten Band der Reihe erfahren wir alles über:

- Wie wird die Blockflöte gebaut?
- Aus welchem Material besteht sie?
- Gibt es unterschiedliche Blockflöten?
- Wie muss ich die Blockflöte pflegen?
- Welche Stücke kann ich damit spielen?

Diese und viele andere Fragen werden im Band ausführlich beantwortet und anschaulich dargestellt.

Die Blockflöte

Text von Anke Boedeker
Illustrationen von Heike Prange. 32 Seiten; gebunden
ISBN 3-7618-1903-X
jeweils € 14,95

Bereits erschienen:

Die Violine.
ISBN 3-7618-1900-5
Das Klavier.
ISBN 3-7618-1901-3
Die Gitarre.
ISBN 3-7618-1902-1

Bärenreiter
www.baerenreiter.com

weise stilferne Interpretation nahelegend erscheinen mir nur die „nicht aus der Quelle" entnommenen dynamischen Eintragungen in den Stimmen, auch wenn diese „konzerterprobt und aktuell von den Berliner Barocksolisten hinzugefügt" wurden (aus dem Vorwort). Dies ist insofern erstaunlich, als die Anwendung eben dieser Dynamik bei dem genannten Orchester überhaupt nicht stilistisch fragwürdig klingt. Die scheinbar umständliche und langwierige Art, mit der Quantz in seinem *Versuch* die Anwendung von dynamischer Differenzierung für einzelne Noten beschreibt, erhellt, wie schwer es ist, dynamische Prozesse in der Musik des 18. Jh. notenschriftlich wiederzugeben: Crescendo – und Decrescendogabeln über mehrere Takt hinweg scheinen dafür jedenfalls kaum geeignet zu sein, da sie eine „linear" sich entwickelnde Dynamik suggerieren, die der Takthierarchie des Hochbarock absolut widerspricht.

Nichtsdestotrotz: die Ausgabe ist ein echter Gewinn für alle Flötisten und Telemann-Freunde! (Ich werde mir nur ein Fläschchen „Tipp-Ex" dazu kaufen.) **Michael Schneider**

Andreas Jakob Romberg: Quintett e-Moll op. 41 Nr. 1, für Flöte, Violine, 2 Violen und Violoncello, hrsg. von Jennifer Caesar, GB-Launton 2002, Edition HH (Vertrieb: Tre Media Musikverlage, Karlsruhe), € 25,00

Andreas Romberg (1767-1821) hat acht Flötenquintette – Kennzeichen zwei Bratschen – geschrieben. Von den drei Quintetten des Op. 21 (A-, B- und G-Dur) ist das zweite bei Lienau erhältlich, es ist von stärkerer Publikumswirkung als das hier rezensierte Werk, weil dort sein nach innen gekehrtes Wesen nicht so durchschlägt. Kammermusikensembles können sich freuen, dass es alle drei Quintette (e-Moll, D-Dur und F-Dur) des Op. 41 wieder zu kaufen gibt. Die Ausgabe der Edition HH, eines jungen britischen Verlages, ist dazu schön und fehlerfrei gedruckt.

Von den Komponisten, die für die Besetzung mit Flöte statt Violine komponiert haben, wie z. B. Danzi, Gyrowetz, Hoffmeister, Krommer, Pleyel und Kuhlau, ist Romberg einer der bedeutendsten. Von Musikwissenschaftlern, die vornehmlich Mozarts Streichquintette im Blick haben, wird zwar gesagt, er sei nicht ausgeprägt originell, und in der Tat könnte man sein e-Moll-Quintett, besonders den letzten Satz, leicht für eines von Haydn halten. Der erste Satz ist ein mit meisterhafter motivischer Satzarbeit besonders in den Außenstimmen von Flöte, Violine und Violoncello ausgeführter Sonatensatz. Man sollte die beiden gleich langen Teile unbedingt mit den vorgeschriebenen Wiederholungen spielen. Der zweite Satz ist ein Menuetto in E-Dur mit zwei Trios: im ersten – wieder in e-Moll – dominiert die Flöte, im zweiten in A-Dur die Violine. Nimmt man die Tempovorzeichnung Allegro moderato zu genau, ist es für unser unruhiges Gemüt heute ein wenig lang. Der dritte Satz, ein gesangliches Larghetto aus C-Dur zitiert auf dem Höhepunkt im pianissimo *God save the Queen*, damals in deutschen Landen mit dem Text *Heil dir im Siegerkranz* gesungen und findet über Es-, Des-Dur verblüffend den Weg nach a-Moll und C-Dur zurück. Das Finale ist ein geistreich gebautes Rondo, es zeigt den Komponisten als witzigen Kontrapunktiker.

Weil dieses Quintett technisch kompetenten Amateuren erreichbar ist, und die Besetzung mit zwei Bratschen – zu Unrecht – im Schatten der geläufigen Streichquartett-Besetzung steht, kann man es nicht genug zum Spielen empfehlen. **Željko Pešek**

Erich Anders (Erich Freiherr Wolff von Gudenberg): Flöten-Lieder op. 109 für Sopran, Flöte und Klavier, Neuausgabe Frankfurt 2003, Musikverlag Zimmermann, Partitur mit Stimmen, € 13,95

Erich Freiherr Wolff von Gudenberg alias Erich Anders (1883-1955) gehört einer Komponistengeneration an, über deren Werke die Zeit hinweggegangen ist – oder deren Werke noch einer Wiederentdeckung harren. Mit der Neuausgabe dieses erstmals im Jahre 1941 bei Zimmermann erschienen Liederzyklus' hat der Verlag die Voraussetzung für eine Neubewertung geschaffen.

Erich Anders erhielt seine umfassende musikalische Ausbildung in Leipzig bei Max Reger, Joseph Pembauer, Arthur Nickisch, Hugo Riemann und Arnold Schering. Entsprechend vielseitig war auch seine Tätigkeit: Kapellmeister, Musikkritiker, Kompositionslehrer, Film- und Theater-Intendant.

Zu Lebzeiten des Komponisten und in den Jahrzehnten davor war die Besetzung Sopran, Querflöte und Klavier sehr verbreitet. Bedeutende Stücke existieren von Ravel, Saint-Saëns, Emmanuel, Delage, Delibes, Brandts-Buys, Hüe, Gaubert, Ibert, Koechlin, Martin und vielen anderen. Die Lieder von Anders stehen ganz in dieser Tradition und sind *von Richard Strauss und dem Impressionismus geprägt. (…) Anlass für eine Neuausgabe der bisher nur als Fotokopie erhältlichen Flöten-Lieder ist die relativ häufige Nachfrage nach dieser Komposition* (Vorwort). Vielleicht kann die neue Edition die beginnende Renaissance des Repertoires für Sopran, Flöte und Klavier unterstützen.

Im Gegensatz zur Erstausgabe, die kalligraphisch hergestellt worden war, bietet der neue Notensatz einen gut lesbaren Notentext. Trotz der Freude über die interessante Musik und die schöne Ausgabe samt praktischem Aufführungsmaterial sollen die kleinen Kritikpunkte nicht verschwiegen werden: Einige offensichtliche Schreibfehler wurden stillschweigend korrigiert und veraltete Schreibweisen behutsam aktualisiert – ist im Vorwort zu lesen. Allerdings gibt es dann noch ein Lesartenverzeichnis, das zwar auch über offensichtliche Fehler wie Schlüsselversehen berichtet, sich aber über andere, wichtigere Korrekturen ausschweigt, z. B. Takt 93, 2. Zählzeit, Klavier. – An manchen Stellen hätte den Ausführenden durch Warnungsakzidenzien lesetechnische Zweifel erspart werden können, z. B. Takt 79: Beginnt die Oberstimme der linken Hand mit d^1 oder dis^1? Wie heißen die oberen Nebennoten der Triller in der Flötenstimme in den Takten 90 und 93?

Das Entstehungsjahr der Lieder bleibt leider auch nach dem Erscheinen der Neuausgabe im Dunkeln. Im Vorwort wird nämlich mitgeteilt: Die Flöten-Lieder entstanden 1946 und wurden im selben Jahr in Hamburg uraufgeführt – das Copyright-Jahr der Erstausgabe ist aber 1941. Welche Zahl ist richtig?

Peter Thalheimer

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert in C für Oboe und Orchester KV 314 (285d), Urtext- und Interpretationsausgabe mit Kadenzen und Eingängen von Frank de Bruine, Klavierauszug von Martin Schelhaas, Kassel 2003, Bärenreiter-Verlag, Mozart-Urtext, BA 4856a, € 14,50

Man ist versucht, an einen reichlich verspäteten, doch erfolgreichen Wiedergutmachungsversuch der Verantwortlichen der Neuen Mozart-Ausgabe zu denken, wenn man diese Ausgabe in die Hand nimmt: sehr erinnert sie in ihrem Erscheinungsbild an die viel gescholtene Ausgabe von 1986, und auch die Verlagsnummer wurde übernommen. Doch nun haben wir es mit einer opulent ausgestatteten Edition zu tun, die aus a) Klavierauszug, b) Referenzpartitur, in der die „Urtextstimmen von Oboen- und Flötenfassung (transponiert nach C-Dur)" gegenübergestellt sind, c) Urtextstimme der *NMA*, d) eingerichteter Solostimme und e) Vorschlägen für Kadenzen und Eingängen besteht. Und das Ganze zu einem äußerst moderaten Preis!

Vor zwei Jahren veröffentlichte der Münchener Henle Verlag eine von Ingo Goritzki besorgte „Urtext"-Ausgabe (wir berichteten darüber in *Tibia* 4/2002, S. 307f.), die keine Wünsche offen ließ: Auch hier eine Zusammenstellung der nach C transponierten Flötenstimme und der Oboenstimme, auch hier die Referenzstimme des Herausgebers, auch hier Kadenzvorschläge, auch hier ein Klavierauszug, der spielbar ist und gut klingt.

Was unterscheidet die Bärenreiter-Edition von der Henle-Ausgabe? Und abermals die Frage: War sie nötig? Schließlich sind nach vorsichtigen Schätzungen mittlerweile mindestens zehn Editionen dieses Werkes auf dem Markt!

Das Notenbild in beiden Ausgaben ist klar und übersichtlich, die Wendestellen unproblematisch.

Beide Klavierauszüge sind durchsichtig gesetzt und für geschickte Spieler auch vom Blatt zu spielen, nicht unwichtig für Probespiele. Der Druckfehler, der mir in der *NMA* zufällig in die Augen sprang (3. Satz, T. 73, rechte Hand f^2 - e^2 anstelle von e^2 - d^2) ist allenfalls ein kleiner Schönheitsfehler.

In den „Referenzpartituren", der Gegenüberstellung von Flöten- und Oboenversion, ist die Oboenstimme in der Bärenreiter-Ausgabe identisch mit dem „Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe" (Bärenreiter Studienpartitur 252), jedoch nicht identisch mit der Salzburger Kopistenstimme, die Goritzki für seine Ausgabe weitestgehend übernommen hat. Vielmehr wurde in der Bärenreiter-Ausgabe bereits eine Fülle von Artikulationen eingearbeitet, die eher der modernen Musizierpraxis entspricht und nun von de Bruine übernommen wurde. Ist hier aber noch der Begriff „Urtext" zulässig?

In den eingerichteten Solostimmen hält sich de Bruine überwiegend an die Salzburger Kopistenstimme, Goritzki dagegen arbeitet viele der Flötenpassagen ein.

Die Kadenzen in der Bärenreiter-Ausgabe gefallen mir persönlich in ihrer Knappheit und Originalität besser.

Fazit: eine weitere sehr gute Edition. Es wird Geschmacksache bleiben, welcher man den Vorzug gibt.

Christian Schneider

Giovanni Chinzer (ca. 1700 – ca. 1749): Concerto in C major und Anonymus: Concerto in F major für zwei Soloklarinetten, Streicher und B. c., hrsg. von Paul Everett, London 1999, Edition HH Ltd., GB-Launton, Ed.-Nr. 018/19 (Vertrieb: Tre Media Musikverlage, Karlsruhe), € 15,00

Die Literatur für Barockklarinette ist dünn gesät, und so kann man die historische und musikalische Bedeutung der vorliegenden Konzerte von Chinzer für 2 C-Klarinetten und das anonyme Konzert für die gleiche Besetzung nicht hoch genug bewerten. Hinzu kommt, dass sie zuvor nicht veröffentlicht wurden. So erweitert denn auch diese Ausgabe das Klarinettenrepertoire vor Mozart beachtlich.

Der höchst sachkundige Herausgeber Paul Everett veröffentlichte diese Werke im September 1999 mit beachtenswerter Sorgfalt, indem er nicht nur Solostimmen und Orchestermaterial anbietet, sondern eine wohlgestaltete Partitur den Stimmen zur Seite stellt nebst einem genauen, fehlerlosen Revisionsbericht.

Ich möchte allen Klarinettisten, die sich aufgrund der reichhaltigen klassischen und romantischen Literatur bisher noch nicht mit der Barockmusik beschäftigen konnten, diese Werke aufs allerdringlichste empfehlen, bilden sie doch eine Grundlage für die bereits populären Stücke für 2 Klarinetten und 2 Oboen von Vivaldi, Telemann, aber auch für die Konzerte von Johann Melchior Molter.

Dieter Klöcker

Georg Friedrich Händel: Sämtliche Sonaten für Oboe und Basso continuo, hrsg. von Terence Best, Kassel 2003, Bärenreiter-Verlag, BA 4260, € 14,90

Die Rezeptionsgeschichte der Sonaten G. Fr. Händels liefert mit ihren teilweise ausgesprochen kriminalistischen Aspekten höchst spannende Kapitel zu Themen wie „Urheberrecht", „Authentizität", „Verlegerpraktiken", „Marktentwicklung" und „Aufführungspraxis" im 18. Jh. Diese vielfältigen Gesichtspunkte können hier im Rahmen einer Rezension natürlich nicht erläutert werden, zumal sie gerade in *Tibia* durch Beiträge von D. Lasocki eingehende Würdigung erfahren haben.

Durch die Forschungen vor allem David Lasockis und Terence Bests wissen wir mittlerweile recht genau darüber Bescheid, für welche Instrumente Händel seine Sonaten wann komponiert hat und welcher Verleger sie wann, warum und wie veröffentlicht hat.

Best ist also der kompetenteste Herausgeber, den man sich für diese Stücke denken kann. In diesem Band hat er die drei Sonaten zusammengefasst, die von Händel definitiv für die Oboe komponiert wurden, darunter auch die relativ unbekannte Sonate HWV 357 B-Dur, möglicherweise noch aus der italienischen Zeit, die zu Händels Lebzeiten nicht gedruckt worden war.

Außerdem enthält der Band die Sonate F-Dur 363, auch bekannt in der Querflötenversion in G-Dur sowie die Sonate c-Moll HWV 366.

Best verzichtet auf den Abdruck der Sonate g-Moll HWV 364, die in Walshs Druck als für „Hoboy solo" abgedruckt war, aber den Umfang der Oboe an zwei Stellen im letzten Satz unterschreitet und im Gegensatz zu den authentischen Oboensonaten,

die nie tiefer als bis zum d^1 geführt werden, mehrere Male ein c^1 fordert, das auf der barocken Oboe durchaus, wenn auch nicht besonders bequem spielbar ist. Die Bestimmung für die Oboe erscheint Best aus diesen Gründen „absurd".

Seine Entscheidung, diese Sonate, im Autograph für die Violine bestimmt, nicht abzudrucken, ist also durchaus philologisch konsequent. Dafür, sie dennoch in diesen Rahmen aufzunehmen, hätte gesprochen, dass ja Händel an den entscheidenden Stellen des letzten Satzes im Autograph selbst mit Bleistift Transpositionen angemerkt hat und dass es auch auf der Oboe ein prächtiges, musikalisch wie technisch gleichermaßen anspruchsvolles Stück ist. (Bei einem derart gnadenlosen Anspruch dürfte man dann auch nur noch eine einzige Querflötensonate Händels als solche herausgeben, nämlich die – recht ungeliebte – in e-Moll HWV 379 (da alle anderen transponierte Fassungen darstellen). Und welcher Flötist hätte sich nicht schon über das tiefe h im zweiten Satz von HWV 359a gewundert?)

Dies Ausgabe ist – wie nicht anders zu erwarten – untadelig und durchaus als Standardedition anzusehen.

Mich persönlich stören die zu klein und unklar gedruckten Continuoziffern in der Partitur.

Erfreulich dagegen, dass diese Ziffern auch in der Basso-Continuo Stimme – und diesmal besser lesbar – enthalten sind. **Michael Schneider**

Ludwig van Beethoven: Für Elise, einger. von Hans Wolfgang Riedel für Klarinette und Klavier, Köln 2000, Verlag Christoph Dohr, ED 20699, € 6,80

Im Vorwort wimmelt es nur so von kleinen Späßen: z. B.: spielte *Elise* Bratsche oder etwa nur extrem langsam Geige, weil das Stück ja mit einem „Bratschentriller" beginnt? Handelt es sich hier etwa um die Vorstudie zu einem von Beethoven nie geschriebenen Klarinettenkonzert? Aber mal in allem Ernst: diese Bearbeitung macht mit Sicherheit keinem Klarinettisten Spaß und schon gar nicht den vermutlich anvisierten jungen. Diese werden sich die Finger brechen bei der immer wieder vorkommenden Anfangsfigur, die für Klarinette nun wirklich so ungeschickt wie möglich gelegt wurde, genau am Umbruch zwischen den Lagen. D. h. um dies zu üben, immer und immer wieder und zum Ärger der Schüler ist das natürlich wunderbar geeignet. Und warum Berufsklarinettisten das Stück spielen sollten, ist eigentlich auch nicht einzusehen. In welchem Rahmen etwa? Als Zugabe? Wir denken, all dies kommt davon, weil man hier unbedingt 4 Fliegen mit einer Klappe schlagen wollte: es gibt das Stücklein in vier Versionen: mit Violine, Viola, Violoncello und Klarinette. Vielleicht liegen die anderen Bearbeitungen ja etwas besser für die jeweiligen Instrumente. Diese für Klarinette kann man getrost vergessen. Dabei ist die Idee einer Bearbeitung dieses Werkes grundsätzlich gar nicht so dumm. **Frank Michael**

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert C-Dur KV 314 (285 d) für Oboe und Orchester, Fassung für zwei Oboen (fakultativ für drei Oboen) von R. Müller-Dombois, Syrinx Oboen-Edition Nr. 106, 2003, keine Preisangabe

Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert C-Dur KV 314 (285 d) Fassung für drei Oboen und Englisch Horn von R. Müller-Dombois, Syrinx Oboen Edition Nr. 105, 2003, € 22,00

Diese beiden Editionen machen den Rezensenten völlig ratlos. Was bezweckt der Herausgeber?

Das klassische und romantische Repertoire für Oboe weist wirklich erstklassige Werke nur in verschwindend kleiner Zahl auf. Qualvoll genug hört man bei Wettbewerben wie „Jugend musiziert" viel zu häufig unsere Glanzstücke aus Klassik und Romantik, Mozarts *Oboenkonzert* und Schumanns *Drei Romanzen* op. 94, in völliger Unkenntnis der Kostbarkeit – und Schwierigkeiten – in unschuldiger Unzulänglichkeit vorgetragen.

Soll diesem Missbrauch durch derartige Editionen noch Vorschub geleistet werden?

Wer braucht diese Ausgaben, wem sollen sie nützen?

Der Herausgeber schreibt: *Auch in diesem Falle geht es darum, die pädagogische Arbeit noch intensiver und praktikabler zu gestalten, indem der Lehrer – ohne der Mitwirkung eines Pianisten zu bedürfen – mit dem eigenen Instrument in der Hand direkt auf den Schüler einwirken kann* [sic]. Und: *Somit ergeben sich vier Studier-Varianten dieses zentralen Konzerts: 1. Lehrer plus Schüler, 2. Lehrer plus zwei Schüler, 3. Zwei Schüler allein, 4. Drei Schüler allein. Ab einer Vierer-Besetzung kommt dann die Fassung für 3 Oboen und Englisch Horn in Betracht.* Das alles klingt doch ein wenig naiv und sehr nach Musikschulunterricht. Nur wirklich

fortgeschrittene Schüler sollten das Mozart-Konzert erarbeiten (s. o.), und diese haben, wie auch Hochschüler, nach allen Erfahrungen mindestens neun verschiedene Einspielungen in ihrem CD-Schrank, an denen sie sich orientiert und auch die Orchesterbegleitung im Ohr haben.

In den Musikhochschulen gibt es Pianisten als Klassenbegleiter. Klavierstudenten müssen Korrepetitionsnachweise erwerben und begleiten gerne (zumindest an der Kölner Musikhochschule). In diesem Zusammenhang erinnere ich mich auch noch gut an einen Kurs, den vor vielen Jahren Rostropowich in der Berliner Musikhochschule gab und in dessen Verlauf er mehrmals darauf hinwies, jeder Spieler müsse in der Lage sein, sich selbst am Klavier zu begleiten …

Müller-Dombois übernimmt in seinen Editionen die von Goritzki erarbeitete Oboenstimme tongetreu. Ich darf darauf verzichten, auf die Satztechnik für die Begleitstimmen genauer einzugehen. Doch welches Konzert beginnt schon mit einem Sextakkord? Und weiter zur Fassung Oboen-Edition 106: die Unterstimme ist sperrig, unbequem zu spielen und erfordert volle Konzentration, wenn sie vorher nicht gründlich gearbeitet wird, was wohl auch nicht der Sinn der Sache sein soll. Im übrigen ist sie zu tief gesetzt und wegen seltener Pausen sehr anstrengend zu spielen. Zu Beginn des 2. Satzes in der Fassung für 4 Oboen dagegen bläst – oder soll man sagen – schreit die Tutti-Oboe in der 3. Oktave.

Ich möchte mich eines Urteils enthalten, ob derartige Ausgaben für Flöte sinnvoll sind oder nicht. Für Oboe halte ich sie für restlos überflüssig.

Christian Schneider

Jetzt anfordern :

Unsere aktuelle Raritäten-Liste ist ab sofort verfügbar ! Einzelstücke, Auslaufmodelle, Block- und Querflöten, historische Instrumente

Notenschlüssel Tübingen
Musikalienhandlung S.Beck & Co.
Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen
Tel. 07071- 26 081 Fax 07071- 26 395

Antonio Vivaldi: Sonata für Oboe und Basso continuo g-Moll, RV 28, hrsg. von Sandro Caldini, Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 2002, Musica Rara 2275, € 9,00

Obwohl Antonio Vivaldis Sonata g-Moll RV 28 aus der Sammlung des damals berühmten Geigers Johann Georg Pisendel stammt, wird bereits seit langem vermutet, dass es sich ursprünglich um ein Werk für Oboe handelte. Indizien dafür sind beispielsweise der genau ihrem Ambitus entsprechende Tonumfang des Stücks oder der für den Violinvirtuosen Vivaldi untypische Verzicht auf Doppelgriffe. In der Reihe *Musica Rara* hat Breitkopf & Härtel jetzt eine neue Ausgabe für Oboe und Basso continuo veröffentlicht.

Sie orientiert sich an dem Manuskript, das in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden aufbewahrt wird und verzichtet nahezu vollständig auf ergänzende Zusätze der Herausgeber. Die Aussetzung des auch in der Handschrift gänzlich unbezifferten Basses ist sehr schlicht gehalten und beschränkt sich über weite Teile auf eine begleitende Unterstützung der Solostimme. Wer hier Raffinesse und Abwechslungsreichtum wünscht, sollte lieber auf eine andere Ausgabe zurückgreifen.

Das schöne und großzügige Druckbild ist im Hinblick auf die Spielpraxis ein echter Minuspunkt: lediglich in der separaten *Basso*-Stimme scheint man einen Gedanken an geeignete Stellen zum Blättern verschwendet zu haben. Eine Aufteilung der langsamen Sätze der *Basso-continuo*-Stimme auf drei bzw. vier Partiturseiten macht das Wenden sogar innerhalb der Wiederholungsteile erforderlich, was schlichtweg überflüssig ist. Wegen des genauen Revisionsberichtes ist die neue Ausgabe aber für musikwissenschaftliches Arbeiten zu empfehlen.

Alban Peters

Heinz Holliger: Vier Miniaturen, für Sopran, Oboe d'amore, Celesta u. Harfe, Mainz 2000, Schott Musik International, ED 9175, DM 15,00

Es erscheint wie eine Ironie des Schicksals: Heinz Holligers früher und uneingeschränkt fortdauernder, ja sich stets erneuernder, weltumspannender Ruhm als Oboist steht dem des Komponisten Holliger im Wege. Bezeichnend dafür ist, dass unlängst eine deutsche Rundfunkanstalt für eine einstündige Sendung der Reihe „Meisterinterpreten" zwar den Oboisten und Komponisten Heinz Holliger ankündigte, dann aber nur Werke von Schumann, Britten und Richard Strauss ausstrahlte; die Einbeziehung etwa von *Cardiophonie* oder *Studie I* bzw. *Studie II* wäre durchaus angebracht gewesen. Nur allmählich rückt sein schöpferisches Werk ins öffentliche Bewusstsein; doch seine Bedeutung als einer der – nach Dafürhalten des Rezensenten – wichtigsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ist noch lange nicht in gebührendem Maße (an-)erkannt. Sein Schaffen umfasst nahezu alle Gattungen: Neben Werken für die Bühne und große Orchesterbesetzungen (teilweise mit Chor und/oder Soloinstrumenten) stehen Werke für Chor a cappella ebenso wie für Kammermusik unterschiedlichster Formationen (gelegentlich mit Elektronik), Kammerkantaten, Liederzyklen und Solowerke für Flöte, Oboe, Streichinstrumente, Harfe, Klavier und Orgel. Die Auswahl der Texte für wortgebundene Musik ist dabei symptomatisch für Holliger: Friedrich Hölderlin, Robert Walser, Georg Trakl, Nelly Sachs, Samuel Beckett und unbekannte Schweizer Dichter. In allen seinen Werken wird das Material bis in sein Innerstes erforscht und werden zugleich neue Dimensionen aufgerissen. Somit steht der Komponist Heinz Holliger in einer Reihe mit Pierre Boulez, Bernd Alois Zimmermann, Luigi Nono – um nur drei Namen zu nennen.

Der Schott Verlag in Mainz nimmt sich – das Verdienst kann nicht hoch genug angerechnet werden! – seines Œuvres seit langer Zeit, fast schon von Beginn an, in mustergültigen Ausgaben an. In jüngerer Zeit werden auch Frühwerke ans Licht gebracht, die Holliger 17-, 18-jährig (Sonate für Oboe solo) bzw. mit 21-24 Jahren (Elis, Mobile, Sequenzen, Kammerkantaten) geschrieben hat. Die 1962/63 entstandenen *Vier Miniaturen* für Sopran, Oboe d'amore, Celesta und Harfe sind wohl das intimste Werk Heinz Holligers, und man wird wohl nicht fehl gehen in der Vermutung, dass es die erste Klang gewordene Huldigung an seine Frau Ursula, die inzwischen auch zu Weltruhm gelangte Harfenistin, war. Schon die Wahl der Texte (Sublime Liebeslyrik aus dem Mittelalter), des Instrumentariums und der Satztitel (Doppel-Herzkanon, Carillon, Bicinium, Double) deuten darauf hin. Die einrahmenden *Stücke I* und *II* bilden die Klammer des kleinen Zyklus'. Nur in ihnen sind alle vier Ausführenden beteiligt, und die Singstimme beginnt beide Male identisch mit den ersten neun Noten. Doch hier, wie auch in den Mittelstücken, sind enge Verzahnungen und Bezugnahmen innerhalb der seriellen, kontrapunktisch dicht verflochtenen Struktur allgegenwärtig. *Carillon* stellt dem Sopran nur die Harfe zur Seite, diese wiederum ist dann die Partnerin des Blasinstruments im darauf folgenden *Bicinium*.

Während in früheren (1957) und z. T. noch unveröffentlichten Kompositionen Holligers durchaus noch – so etwa im *Choral* für Oboe und Orgel – Einflüsse von Frank Martin (dem Schweizer!) oder Bartók (dessen Schüler Sándor Veress Holligers Lehrer war!) – so in einer Sonate für Oboe und Klavier, oder in der jetzt bei Schott publizierten Solosonate für Oboe – spürbar waren, sind nun die vorliegen-

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: (+)44 1422 882751

den Miniaturen ohne die Impulse, die von Webern und stärker noch von Boulez (Holligers zweitem Kompositionslehrer!) ausgingen, kaum denkbar.

Bleibt der Wunsch, dass den Spielenden dieser feinsinnigen, zeitklingenden Kostbarkeiten sensible Finger und der rechte Atem, den Hörenden offene Ohren und Herzen gegeben sind.

Georg Meerwein

Hyacinthe Klosé / Friedrich Berr: 12 Études mélodiques für Klarinette, Paris 2002, Gérard Billaudot Editeur, Ed.-Nr. G 7282 B

Der Untertitel dieser Sammlung lautet noch *d'après Paganini, Donizetti et divers auteurs*. Schade, dass sich der Verlag nicht die kleine Mühe gemacht hat, ein Vorwort dieser an sich verdienstvollen Ausgabe beizufügen und dieses „d'après ..." etwas genauer zu definieren. Natürlich ist es immer auch ganz lustig, mal zu raten nach welcher Vorlage die im 19. Jahrhundert lebenden Verfasser dieser Etuden ihre melodischen Ideen geformt haben – z. B. werden auch berühmte Melodien von Carl Maria von Weber oder Paisiello verwendet. Denn, um es kurz zu machen, diese Etuden machen wegen der Melodien und ihrer virtuosen Umspielungen – ganz im Sinne der Salonvirtuosität – einfach Spaß zu spielen. Man kann hier sehr gut lernen, wie man Kadenzschnörkel sinnvoll und schön spielen kann.

Frank Michael

Rudolf Halaczinsky: Sentenzen II, für Fagott solo op. 52b, Köln 2001, Edition Dohr 20767, € 4,80

Auf drei Seiten im Querformat beschreibt der Komponist seine klanglichen Vorstellungen der *Sentenzen II*. Graphische Notationen, Hinweise für besondere Effekte und einzelne Felder, die an Stelle von Takten das Tempo beschreiben, bestimmen das Notenbild. Halaczinsky (1920-1999), der sich auch intensiv der Malerei widmete, assoziiert mit dem Notentext unmittelbar ein Klangbild. Dabei wird der Interpret schnell auf das Kleingedruckte aufmerksam. In den eng geschriebenen schnellen Figuren, die zwischen den teilweise zu vibrierenden Liegetönen eingebunden sind, ist so mancher „Fingerbrecher" enthalten. Auch die Anweisungen des Komponisten, bestimmte Töne mit halb geöffneter Klappe auszuführen, ist dem Instrument nicht unbedingt auf den Leib geschneidert. Für Spezialisten, die den Arbeitsaufwand nicht scheuen, *Sentenzen II* klingend zu realisieren, bieten die Anregungen des Komponisten genügend Material für kreative Denkarbeit und instrumentales Training. Wer dabei noch das Interesse des Publikums wecken kann, darf sich als wahrer Könner des Fagottspiels bezeichnen.

Andreas Schultze-Florey

Hans-Alwin Beeck: Duo für Klarinette in B und Fagott, Altwittenbek 2002, Domarus-Archiv, Edwin Theune, Am Vörkamp 1, 24214 Altwittenbek, € 9,50

Wie bitte war das? „Komponieren ist ja nun wirklich kinderleicht, besonders heute: jeder kann das." Ja nun.

Und weil J. S. Bach seinen *Vorgeschmack der Composition* mit den zweistimmigen Inventionen beginnt, meint nun alle Welt, dass das Komponieren von Duos das Allerleichteste sei. Doch die Inventionen täuschen: das sprudelt so mühelos dahin, dass sogleich ein jeder denkt, es müsse in der Tat kinderleicht sein. Das Wort „gesprudelt" kommt mir nicht von ungefähr in diesen Text. Denn einer aus der anderen Zunft, ein ganz Großer mit einem Riesenwerk, Thomas Mann, schreibt in seiner frühen Schiller-Novelle *Schwere Stunde* im Bezug auf sich, Schiller und den „Wallenstein": *Es hatte noch niemals gesprudelt, und sein Mißtrauen würde erst eigentlich beginnen, wenn es das täte. Nur bei Stümpern und Dilettanten sprudelt es, bei den Schnellzufriedenen und Unwissenden, die nicht unter dem Druck und der Zucht des Talentes leben.*

Wem das nicht genug ist, der lese den *Tonio Kröger*. Der ist nämlich keine Love-Story mit *sad end* um die blonde Ingeborg, sondern ein einziges Plädoyer für die Schwierigkeit, heute noch Kunst zu machen. Und das hat sich, trotz *Jugend Komponiert* bis heute nicht geändert. *Jugend Komponiert* ist gut und vernünftig. Aber man muss immer die Relationen fest im Auge behalten: nicht jeder kann komponieren, dieses Geschäft ist zu keiner Zeit kinderleicht.

Und selbst das erstaunliche Wunderkind W. A. Mozart beweist, dass man sogar bei seiner Begabung und seinem Genie doch mindestens 10-15 Jährchen „dranbleiben" muss, um ganz vorn mitzureden im Konzert der Welt; so schwer ist das Komponieren oder Dichten.

Jugend Komponiert ist nur dann sinnvoll und nützlich, wenn es den jungen Talenten zeigt, wie schwierig und mühevoll das Herstellen vonKunst ist.

Zurück zur Musik und zum Duo.

Es gibt allerdings Duos verschiedener Schwierigkeitsgrade. Das etwas leichtere ist das für 2 Streichinstrumente. Da kann man ja mit Doppelgriffen Wirkung erzielen, die das „echte" Duo nicht kennt. Das also, das „echte" Duo, ist die schwerere Gattung, genau wie das vorliegende Exemplar von Beeck, für Klarinette und Fagott. Und diese, auf strenge Zweistimmigkeit beschränkte Art gehört seit etwa 1700 zu einer besonders schwierigen Gattung. Und zwar, weil in den seligen Zeiten der Kadenzherrschaft das Postulat gilt: immer muss der Kadenz-Ablauf unmissverständlich hörbar sein (selbstredend mit deutlichen Funktionen, Trugschlüssen, Halbschlüssen, Modulationen und allem sonstigen Komfort).

Und immer gilt es, „Schönheit" kenntlich zu machen mit möglichst vielen Terzen und Sexten als Ziel der Dissonanzen, die ihrerseits ja erst die „Schönheit" ermöglichen und definieren. Terzloses ist nur bei Halb- oder Ganzschlüssen möglich, will man den Kanon der tonalen Zeit erfüllen.

Und dazu kommt, speziell bei Bach, noch die Zusatz-Forderung nach strengem Kontrapunkt, also die Bindung einer an die andere Stimme im Kanon oder sogar in der Fuge (Wohltemperiertes Klavier I, Fuga in e).

Kinderleicht? Ich bitte doch recht sehr: keine Spur davon.

Wie gesagt, die Inventionen Bachs täuschen. Sie sind das Resultat höchster kompositorischer Perfektion und Professionalität. Jedoch, so höre ich: heute gibt's keine Kadenzen mehr (außer den ganz schweren im Solokonzert, aber die sind ein anderes Kapitel), keine Modulationen und noch weniger Trugschlüsse. Richtig, sage ich. Aber sofort höre ich auch: Also gibt's Freiheit grenzenlos, und Komponieren ist doch kinderleicht. Meine Antwort: Trugschluss.

Schon Schiller (der mit dem Wallenstein) sagt: *Nur das Gesetz selbst kann uns Freiheit geben.*

Und da, wo es, wenigstens in der Musik, scheinbar keine Gesetze mehr gibt, da hat man eben nur zwei Möglichkeiten: Anarchie (und da gibt's, trotz der vielen Beispiele, keinerlei Kunst als Resultat) – oder eben die, dass der Künstler sich selber die Gesetze, Regeln und Kanons macht; für jedes Stück neue. Anhaltspunkte jedoch gibt es für den Komponisten.

Bücher und Musikalien von Karl Stangenberg

Ambiente Instrumente

Musikalische Ungereimtheiten
gereimt von Karl Stangenberg
21x 24 cm • 88 Seiten
Preis 13,00 Euro
ISBN 3-936237-05-0

Konzert der Tiere

Berichtet und gedichtet von
Karl Stangenberg • Vignetten von
Wilhelm Busch • 2. Auflage
12 x 19 cm • 72 Seiten
Preis 11,00 Euro
ISBN 3-936237-03-4

Die Bücher von Karl Stangenberg
sind im Buchhandel erhältlich
oder direkt beim Orlandus Verlag,
Bestell-Telefon 089 - 79 49 34
Fax 089 - 791 75 61
Internet www.orlandus.de

Nehmen wir das „echte" Duo für zwei Blasinstrumente. Dafür gibt es eine Menge Möglichkeiten und für eine davon muss sich der Komponist entscheiden. Man kann die Klangfarbe wählen als Parameter, so etwa die Verteilung des motivischen Ablaufs auf beide Instrumente. Oder man kann auf die Mixtur setzen: Obertöne mit verschiedener Dynamik herausfiltern. Oder extreme Lagen mit mittleren Registern konfrontieren, ganz zu schweigen von den „new sounds" und neuen Spieltechniken.

Schließlich aber gibt es noch eine Möglichkeit fürs Duo: strengen Kontrapunkt ohne diatonische oder sonstwie tonale Bindung.

Wer aber nun meint, dass das denn doch kinderleicht sei, der unterliegt wieder seinem Trugschluss. Denn gerade da lauern ganz infame neobarocke Fallen.

Hans Alwin Beeck, Jahrgang 1929, wählt nun gerade diese letzte Möglichkeit. Er benutzt die „normalen" Klangfarben der beiden Instrumente, allerdings auch deren extreme Register (Klarinette eher hoch, Fagott eher tief), so dass der gesamte Umfang des Stücks vom dreigestrichenen *e* bis zum tiefen Fagott-*b* reicht, was neben den beträchtlichen Höhenunterschieden auch ein erhebliches Klangfarben-Spektrum ermöglicht.

Die neobarocke Falle aber bleibt noch immer. Doch Beeck ist ein Profi. Zunächst vermeidet er den Kanon, das Markenzeichen Bachscher Inventionen. Das Ganze ist 280 Takte lang, ohne Einzelsätze, aber mit kontrastierenden Teilen und einer Reprise, die relativ früh liegt (T. 85): Lamento – accelerando – allegro molto – rit. – lamento – agitato espressivo – andante tranquillo – verhalten, ruhig, weich – cantabile – poco mosso, dolce – Adagio. Das alles ist im Prinzip zweistimmig, aber nach dem ersten Lamento schiebt er zwei große Solokadenzen ein; zuerst für Fagott (quasi Etude, 15 Takte) und dann für Klarinette (allegro molto, 42 Takte).

Zugegeben: etwas klarinettenlastig. Aber hier wird der ganze Umfang des Instruments ausgenützt, was erheblich Klangfarbe ins Ganze bringt. Zudem ist die Klarinettenkadenz schneller. Beide Kadenzen folgen unmittelbar aufeinander, so dass man zwei Expositionen hört: Duo lamento und zweimal Solo. Und wenn sich dann die Reprise direkt anschließt (Lamento), dann wird diese Exposition sogar dreiteilig.

Im weiteren entfernt sich das Stück vom Anfang, aber durch das zweimalige Vorstellen des Lamento hat man genug mitgekriegt, um die Varianten des Anfangs zu erkennen. Und die Solokadenzen führen schon weit weg von der Barock-Falle.

Aber da gibt es noch eine Besonderheit, die sich dann schon gar nicht mehr mit Barock assoziieren lässt. Und das ist die rhythmische Struktur jeder Einzelstimme. Wie der Komponist mit den Drei-, Vier-, Fünf- und Sechsachteltakten arbeitet, auch unabhängig vom Taktstrich, das klingt nur spielerisch-einfach, ist aber höchst raffiniert und gekonnt. Dass dabei die Konsequenz der zweistimmigen Zusammenklänge dem Komponisten bisweilen etwas aus dem Visier gerät, wundert mich nicht: letztendlich entschädigt die rhythmische Freiheit der Tonsprache, die erst in den letzten 13 Takten von der Prosa zum halbwegs gereimten Zusammenhang geführt wird, für allenfalls empfundene Wünsche nach letzter harmonischer Konsequenz.

Doch auch da gibt es eine raffinierte Pointe: der Oktavsprung des Fagotts ganz zu Beginn (der mich schon, ebenfalls zu Anfang, gestört hat) bekommt seine Entsprechung im Oktavklang des Schlusses. So macht sich der Profi seine eigenen Gesetze zur musikalischen Logik.

Kurz zum Äußeren: Die Partitur ist hervorragend leserlich. Ob man aber daraus spielen kann ohne Schneiden und Kleben, das mögen die Interpreten entscheiden.

Habe ich zu weit ausgeholt mit diesen Zeilen? Ich meine: nein. Denn wenn man dieses Duo ganz, ganz oberflächlich durchblättert (fixiert auf die Avantgarde, aber wohl auch die missverstehend), dann wird das Vorurteil sofort zum Urteil: Spielmusik, die dann doch eben jeder kann.

Sire, geben Sie Gedankenfreiheit: auch heute muss man sagen dürfen, dass Komponieren niemals kinderleicht ist, trotz der grassierenden Inflation an Komponisten und Kompositionen.

Wer Hans Alwin Beecks *Duo* gründlich genug studiert, der hat das Vergnügen, ein hochprofessionell gemachtes Stück zu bewundern. Ob es bleibt, entscheidet die Nachwelt. Aber hütet euch vor dem Verdikt „das kann ich auch". Und lasst uns auf gründlichere Musikkritik hoffen.

Albrecht Gürsching

Ilana Schapira-Marinèscu: Che Mare, Aphorismen für Fagott solo, Köln 2001, Edition Dohr 21771, € 5,80

In der Übersetzung wird der Titel mit *Ruf … Beschwörung* angegeben. Neben dieser Bedeutung heißt „mare" im Rumänischen auch „groß" während sich durch die getrennte Schreibweise auch italienisch „welch' Meer!" herauslesen lässt. Da die 1935 in Rumänien geborene Komponistin dem Titel den Zusatz *Hommage an G. Scelsi* vorangestellt hat, ist neben dem Bezug zu Italien auch die für Scelsi typische Konzentration auf einzelne Noten ein wichtiger Hinweis. Jeder der vier Sätze hat im wahrsten Wortsinn seinen eigenen Standpunkt, der mit einer Position innerhalb des Bühnenraumes verbunden ist. Folglich wechselt der Spieler bzw. Darsteller nach jedem Satz zu einem der auf der Bühne platzierten Pulte und ist dabei auch nur in den beiden Mittelsätzen dem Publikum zugewandt. Der dabei entstehende Klangraum ist wesentliches Anliegen der Komposition. Entsprechend sind die technischen Anforderungen nicht hoch, während sich die klangliche Gestaltung der einzelnen Phrasen und die Interpretation der Pausen als die eigentlichen Herausforderungen an den Spieler zeigen. Der Notentext ist problemlos verständlich und übersichtlich dargestellt. Auch für Spieler noch vor dem Musikstudium ist die Komposition eine ideale Möglichkeit, einen Klangraum selbst zu gestalten und gemeinsam mit dem Publikum zu erleben. **Andreas Schultze-Florey**

Oliver Drechsel: Epilogues (a) II, op. 22 für Fagott und Klavier, Köln 2002, Edition Dohr 21796, € 16,80

Zehn Charakterstücke, die sich stilistisch am Jazz orientieren, verbergen sich hinter dem Titel der Komposition. Bereits im Jahr 1994 entstanden sieben Stücke für Fagott solo von Oliver Drechsel (geb. 1973), die unter der Bezeichnung *Epilogues* veröffentlicht wurden. Nun gibt es die Fortsetzung mit Klavierbegleitung und ebenfalls mit Bezug zum Widmungsträger, seinem Studienfreund Andreas Herkenrath. Diesmal ist dessen Nachname in den Anfangsbuchstaben der einzelnen Sätze zu finden. Dabei handelt es sich um Charakterbeschreibungen, die dem Fagott durchaus entgegenkommen: Humoresk, Energisch, Rasch, Keck, Elegant, Neckisch, Resolut, Abstrus, Tollkühn, Hurtig. Der klare Notentext ist besonders in der Dynamik nur mit sparsamen Spielanweisungen bestückt, was der spontanen Spielfreude, die der Komponist mit seiner Musik anregt, gut entspricht. Die kurzen Sätze sind auch einzeln bestens geeignet als Übungsstücke für fortgeschrittene Schüler, als auflockernder Teil oder Zugabe eines Vorspiels und natürlich auch als gute Möglichkeit, sich bei Prüfungen oder Wettbewerben zu präsentieren. Unter Fagottisten wird dieses Opus nicht lange ein Geheimtipp bleiben, sondern bald in die Kategorie der Hits aufsteigen.
Andreas Schultze-Florey

Harri Wessmann: Eine kleine Figurenlehre für Bläserquintett und Klavier, FIN-Helsinki 2001, Edition Love, Ed.-Nr. KLA 90, € 38,50 (Partitur), (Vertrieb: Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)

Der finnische Komponist Harri Wessmann (geb. 1949) bekennt sich ausdrücklich zu traditionellen Ausdrucksformen. Leidenschaft und Emotionen durch Musik auszudrücken ist für ihn so entscheidend, dass er seinen Stil angesichts experimenteller zeitgenössischer Strömungen selbst als „Neo-Pathos" bezeichnet. Dabei ist seine Harmonik atonal. Viele seiner Werke für kammermusikalische Besetzungen und auch Solokonzerte sind unter Berücksichtigung pädagogischer Aspekte entstanden. Somit ist es nicht verwunderlich, dass Wessmann, der sich in seiner Eigenschaft als Lehrer für Musiktheorie eingehend mit der Barockmusik beschäftigte, in seiner Figurenlehre Verzierungen aus dem Barock deutscher Kompositionen des 17. Jahrhunderts darstellt, ohne dabei dem Zuhörer den Eindruck eines Lehrwerkes zu vermitteln. Die als Auftragswerk des Stuttgarter Bläserquintetts im Jahr 1991 entstandenen sechs Sätze einschließlich einer Kadenz für das Klavier basieren jeweils auf einer bestimmten Verzierung, von der *Figura Suspirans* über die als Tango ausgeführte Verzierung des *Circolo* bis hin zur als *Groppo* bezeichneten Umspielung. Weder in den Bläserstimmen noch im Klavierpart ist technische Akrobatik verlangt. Tempi, Tonlagen, Rhythmen und Artikulationen sind instrumentengerecht und von mittlerem Schwierigkeitsgrad, wobei sich die Figuren nicht nur auf die hohen Holzbläser beschränken, sondern in gleicher Weise auch in der Horn- und Fagottstimme zu finden sind. Für den Einzug des Werkes in das Repertoire engagierter Kammermusikensembles dürfte es allerdings hinderlich sein, dass lediglich die Partitur käuflich zu erwerben ist, die einzelnen Stimmen jedoch nur als Leihmaterial zur Verfügung stehen. **Andreas Schultze-Florey**

NEUEINGÄNGE

☞ **Amadeus Verlag, Bernhard Päuler, Winterthur/Schweiz**
Sieber, I.: Sechs Sonaten (Kügler/Kostujak), für Altblfl. u. B.c., BP 935

☞ **A-R Edition, Inc., Middleton, Wisconsin/USA**
Quantz, J. J.: Seven Trio Sonatas (Oleskiewicz), B111, ISBN 0-89579-481-0

☞ **Bärenreiter-Verlag, Kassel**
Haydn, J./**Salomon**, J. P.: Symphony Quintetto nach Sinfonie Nr. 97 (Hogwood), für Fl., Streichquartett u. Klav. ad lib., BA 4635
Karassikov, V.: The event soaring above itself, for flute solo, BA 8551

☞ **Bibliothèque cantonale et universitaire, Place de la Riponne 6, CP 595, CH-1000 Lausanne 17**
Bovey, P.-A.: Lors, surgi de la nuit grise ..., pour flûte seule, ISBN 2-88888-090-3
Fornerod, A.: Divertissement pastoral, pour hautbois, clarinette et basson, op. 31, ISBN 2-88888-085-7

☞ **Gérard Billaudot Éditeur, F-Paris**
Andersen, J.: 2[e] morceau de concert op. 61, pour flûte et piano, G 7402 B
Carré, G.: ... Fil ... (Beaumadier), pour flûte piccolo et piano, G 7445 B
Dias, J. B.: Petite fantaisie sur Le Carnaval de Venise, pour clarinette in sib et piano, G 7206 B
Fleurette, B.: Insouciance (Chatoux), pour flûte et piano, G 7361 B
Girard, A.: Imagine le vent, 24 petites études pour clarinette, Vol. 1, G 7325 B, Vol. 2, G 7326B
Girard, A.: L'effroi dans la nuit froide, pour clarinette seule, G 7204 B
Krommer, F.: Concerto en fa majeur, op. 37 pour hautbois et orchestre (Walter), für Ob. u. Klav., G 7375 B
Mayeur, L.-L.: Le nid (Beaumadier), pour 2 flûtes-piccolo et piano, G 7395 B

☞ **Edition Tre Fontane, Münster**
Gabrieli, G.: Hodie Christus natus est (Vissing), zu 10 St. (Blfl. u.a. Melodieinstr.), ETF 005

☞ **Emerson Edition Ltd., GB-Ampleforth, York**
Warren, N.: Quiet Hills, for oboe (or flute) & piano, E418

☞ **Girolamo Musikverlag Franz Müller-Busch, Freiburg**
Händel, G. F.: Mi palpita il cor, HWV 132c/d (Müller-Busch/Kuper), Kantate für Alt (Mezzosopran), Traversfl. (Voice Flute) u. B.c., G 11.009
Vivaldi, A./**Chédeville**, N.: Sonata g-Moll aus „Il Pastor Fido" (Müller-Busch/Kuper), für Altblfl. (Vl., Fl.) u. B.c., G 12.022

☞ **Heinrichshofen's & Noetzel Edition, Wilhelmshaven**
Aus dem Barock (Zahn), 20 Tänze und Stücke für Blfl.-Trio (SAT), N 2541
Bach, J. Ch.: Bläsersinfonie Nr. 3 (Herrmann), für Blfl.-Ensemble, N 4671
con variazioni, Variationen für FlÖte solo von Kohler, Pleyel, Nicolson, Fürstenau u.a. über Themen von Mozart, Beethoven, Pleyel u.a. (Braun), N 2538
Heger, U.: Straßenmusik à 2, Klezmer, Blues, Ragtime & Latin-Folk, Heft 1, für 2 Blfl./Ob./Melodieinstr. u. Git. ad lib., N 4999
Landeghem, J. Van: Türkischer Hummelflug, Flanders Recorder Quartet presents Vol. 2, Ein musikalischer Spaß für Blockflötenquartett, N 2591
Leclair, J.-M.: Sonata VII (Schmidt-Laukamp), für Altblfl. u. B.c., N 3942
Sweelinck, J. P.: Ballo del granduca (Van Goethem), Flanders Recorder Quartet presents Vol. 3, für Blfl.-Quartett, N 2592
Telemann, G. Ph.: Don Quichotte-Suite (Herrmann), für Blfl.-Ensemble, N 3826
Vivaldi, A.: Concerto Nr. 2 L'Estate „Der Sommer" aus „Die vier Jahreszeiten" (Cassignol), für 3 Blfl., N 3931

☞ **Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle**
Matoušek, L.: Renaissance Suite, für 3 Blfl., ZfS 767/768
Tenta, Ph.: Eine kleine Heurigenmusik, für 3 Blfl., ZfS 769
Vivaldi, A.: Concerto per quattro flauti (Brüggen), Ed. Moeck Nr. 2824

☞ **Music Sales Ltd., GB-Bury St. Edmunds**
Kids TV Themes (Lesley), easy playalong for flute, Order No. AM973566

☞ **Oxford University Press, GB-Oxford**
Denley, I.: Flute Time 1 with CD, ISBN 0-19-322091-1
Denley, I.: Flute Time 1, Piano accompaniment book, ISBN 0-19-322103-9
Denley, I.: Flute Time 2 with CD, ISBN 0-19-322092-X
Denley, I.: Flute Time 2, Piano accompaniment book, ISBN 0-19-322104-7

☞ **Syrinx Verlag, Detmold**

Mozart, W. A.: Konzert C-Dur KV 314 (285d), Fassung für 2 Oboen (Müller-Dombois), für Ob. u. Orch., Syrinx Nr. 106

☞ **P. J. Tonger Musikverlag, Köln**

Haag, H.: Requiem op. 63, für Fag. u. Streichorch., P: T 3232-1, St: Fag. T 3232-2, Str. T 3232-3

Jong, H. de: Concertino da camera, für Alt-Sax. u. kl. Orch., P: T 2415-2, Instr.: T 2415-3

Keusen-Nickel, U.: Sonatine, für Altquerfl. in G u. Klav., T 3218

Keusen-Nickel, U.: Vier katalanische Tänze, für 1-4 Fl. u. Vc., T 3207

☞ **Ursus-Verlag, Räfizweg 8, CH-8474 Dinhard**

Rosenheck, A.: Bittersüss, für Klarinette oder Tenor-Saxophon und Klavier, Nr. 129812

Rosenheck, A.: Greifensee-Greifensee! Thema mit Variationen für Blockflöten-Doppelquartett, Nr. 20226

Rosenheck, A.: Impressionen aus New York, für Blockflöten-Quartett, Nr. 19973

Rosenheck, A.: Jubelgesang, für Querflöte und Klavier, Nr. 282986

Rosenheck, A.: Miniaturen, 6 leichte Stücke für Querflöte und Klavier, Nr. 102985

Rosenheck, A.: 10 Miniaturen, für 3 Klarinetten, Nr. AR 12951-K

Rosenheck, A.: 10 Miniaturen, für 2 Oboen und 1 Englischhorn, Nr. 12951-O

Rosenheck, A.: Mini-Quatsch, 11 leichte Stücke für 2 Alt-Blockflöten, Nr. 50330-A

Rosenheck, A.: Mini-Quatsch, 11 leichte Stücke für 2 Sopran-Blockflöten, Nr. 50330-S

Rosenheck, A.: Nachtigall und Spatz, 2 Stücke für Querflöte solo, Nr. 15988

Rosenheck, A.: Prelude and Swing, für Klarinette, Tenor- oder Bariton-Saxophon und Klavier, Nr. 109917

Rosenheck, A.: Rondo, für Fagott und Klavier, Nr. 22984

Rosenheck, A.: Special People, für Altflöte/Querflöte-Solo, Nr. 10124

Rosenheck, A.: Spezial People, für 2 Blockflöten (A B), Nr. 10122

Rosenheck, A.: Special People, für 3 Blockflöten (A T B), Nr. 10123

Rosenheck, A.: Special People, für Querflöte, Klarinette und Fagott, 10126

Rosenheck, A.: 10 Trios, für Querflöte, Klarinette und Fagott, Nr. AR 12951-QKF

Saison 2003/04
im Ibach-Haus

"recorders unlimited"
Die Blockflötenreihe in Deutschland

11.10.2003
Daniel Koschitzki "and friends"

22.11.2003
ornamente 99
Oberlinger, Ose, Stadler, Baumgartl, Reimers, Puliaev

17.1.2004
Amsterdam Loeki Stardust Quartet
Brüggen, Driever, Koschitzki, van Steenhoven

14.2.2004
ensemble caprice
Maute, Larivière, Spengler

20.3.2004
Maurice Steger, Naoki Kitaya

24.4.2004
Marion Verbruggen & Anneke Boeke

Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

Blockflötenkurse:
van Steenhoven, Maute, Hochscheid, Zahnhausen

Einführungen und Vorträge:
Breukink/Belz, Bollinger, Ose, Zahnhausen

Workshops:
Ran, Ose, Breukink, Bollinger, Schubert

Instrumentenvorführungen:
AAFAB BV, Küng Blockflötenbau, Ehlert/Oberlinger, Blezinger/Kulossa

Reparaturen vor Ort:
Moeck, Mollenhauer Blockflötenbau, Ehlert

und ein Vorkonzert
mit Preisträgern der „Blockflötentage Engelskirchen 2003"

Interesse?

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

Der Tibia-Hörtipp

von
Hartmut Gerhold

Alte Instrumente, Bücher und Noten üben auf Liebhaber und Sammler einen ganz eigenen sinnlichen und geistigen Reiz aus. Historische Tonaufnahmen können eine ähnliche Wirkung entfalten, wenn sie auf entsprechende Neugier und empfängliche Ohren treffen. Dabei mag wohl der gelungenen Kopie eines historischen Instruments oder der Faksimile-Wiedergabe eines alten Druckes die Reproduktion historischer Tonaufnahmen auf einer modernen CD entsprechen. Einer solchen gilt diesmal unser Hörtipp: **The Flute on Record 1902 – 1940** (Best.-Nr. FP 001 http://recordings.flutehistory.com) möchten wir allen Flautomanen ans Herz und – historisch gesprochen – auf den Plattenteller legen. Dieser Sampler mit 21 Aufnahmen von 19 Flötisten, darunter zwei Frauen, aus den letzten 60 bis 100 Jahren erschien als Begleit-CD zu dem Buch von Ardal Powell: *The Flute* (Yale Musical Instrument Series, 2002; Rezension in diesem Tibia-Heft S. 605), ist aber vermutlich auch einzeln erhältlich.

Dem englischen Text von Susan Nelson im schmalen, gleichwohl informationsreichen Booklet zufolge bestimmten Seltenheitswert, Erhaltungszustand der Aufnahmen und Repertoiregesichtspunkte die Auswahl der Kompositionen und Solisten für dieses *florilegium flatus*. Bis in die 1930er Jahre überwiegen Aufnahmen von Variationen, Fantasien und anderen Salon-Pièçen, wie sie für das 19. Jahrhundert typisch sind. Dabei erlaubte die frühe Aufnahmetechnik oft nur die Einspielung gekürzter Fassungen. Keiner der Beiträge auf der CD dauert länger als 5 Minuten. Unter den Komponisten finden sich auch heute noch bekannte Namen, wie Briccialdi, Boehm, Popp, Godard, Andersen und Doppler. Dessen *Fantaisie pastorale hongroise* ist gleich in zwei unterschiedlichen Aufnahmen zu hören, beide Male in der Orchesterfassung. Adolphe Hennebains (1908) und John Amadio (1929) sind die Solisten. Beide Flötisten sind als einzige auch mit einer zweiten Aufnahme auf der CD vertreten: Amadio mit Briccialdis *Il carnevale di Venezia* op. 77 (1920/21) und Hennebains mit der *Badinerie* aus Bachs h-Moll-Suite (mit Klavier, 1905), ein Beispiel dafür, dass auch vor 100 Jahren „alte" Musik – noch oder wieder – Platz haben konnte im Virtuosen-Repertoire. Bach gibt es noch einmal mit dem *Largo e dolce* aus der h-Moll-Sonate, gespielt (natürlich mit Klavier) von Georges Laurent (1934). Den während der 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts einsetzenden grundlegenden Wandel der Kenntnis und Auffassung barocker Aufführungspraxis machen vor allem zwei Aufnahmen deutlich, die im Abstand von nur 16 Jahren entstanden sind: Emil Prills Interpretation eines Satzes (Allegro) aus dem 3. Flötenkonzert von Friedrich dem Großen, mit großem, sämigem Streicherklang und Klavier-Continuo (1924), gegenüber Gustav Schecks Einspielung des Eingangssatzes (Spiritoso) von Pergolesis G-Dur-Konzert mit dem Scheck-Wenzinger Kammermusikkreis (1940). Schecks sprechendes Traversospiel in Verbindung mit dem lebendigen Klang und der beredten Artikulation des kleinen Streicherensembles könnte noch heute dem einen oder anderen allzu „spezialisierten", und deshalb unter deklamatorischer Kurzatmigkeit und häufigen klanglichen „Schwellungen" leidenden Ensemble als Vorbild dienen. Aus der Fülle weiterer flötenhistorischer Raritäten seien hier nur einige noch erwähnt: Maximilian Schwedler (Schwedler-Kruspe „Reformflöte"(!)) präsentiert ein Mozart-Menuett. Das Leipziger Gewandhaus-Bläserquintett mit u. a. Carl Bartuzat (Flöte) und Günther Weigelt (Fagott), bekannt auch als Bearbeiter und Herausgeber von Bläser-Kammermusik, liefert ebenfalls einen Mozart-Beitrag: zwei Sätze aus dem Divertimento KV 270 (1928). Der junge Gerald Moore ist als Klavierpartner von Robert Murchie zu hören (1928), und der Amerikaner Frank Badollet führt ein Flötentrio (!) an in der Aufnahme eines „Evening Song" aus dem Jahre 1902. Einen weiteren interessanten Kammermusik-Beitrag steuert der Däne Gilbert Jespersen bei, der seinerzeit das Nielsen-Konzert uraufführte. Zusammen mit Erling Bloch (Violine) und Torben Svendsen (Violoncello) ist er im *Allegro*

concertante aus der Serenade op. 26b von Knudåge Riisager zu hören (1937). Schließlich – für mich ein Solitär im Kranze der übrigen klingenden Edel- und Halbedelsteine auf dieser CD – Philippe Gaubert. Er spielt sein 1908 komponiertes *Madrigal*, ungeachtet der durch die damals verfügbare Technik bedingten klanglichen Grenzen der Aufnahme, mit bewundernswerter tonlicher Eleganz und musikalischer Noblesse (1919). Mein Fazit für diese Scheibe insgesamt: Selber hören macht Freude!

Bestell-Adresse: Folkers & Powell, 49 Route 25, Hudson NY 12534-1508, USA □

Harmonice Musices Odhecaton A; Ottaviano Petrucci, Venedig 1501. Les Flamboyants: Annemieke Cantor (Gesang); Michael Form (Leitung und Flöte), Viva Biancaluna Biffi (Fidel), Norihisa Sugawara (Laute und Fidel), Agileu Motta (Laute), Irene Klein (Viola da gamba), Rogérico Gonçalves (Perkussion), 06667 Schloß Goseck 2001, Raumklang, 1 CD, Best-Nr. RK 2005

Die im Jubiläumsjahr 2001 erschienene hervorragende CD von *Les Flamboyants* würdigt mit der Einspielung sowohl die erstaunliche handwerkliche Leistung des Notendruckers Ottaviano Petrucci (1466-1539) als auch die künstlerische Qualität der herausgegebenen Kompositionen von Alexander Agricola, Petrus Bourdon, Antoine Busnoys, Hayne van Ghizeghem, Heinrich Isaac, Jean Japart, Jacob Obrecht, Josquin Desprez und Johannes de Stockem.

Ottaviano Petrucci reiste 1498 nach Venedig, um dem Dogen sein ambitioniertes Projekt, polyphone Musik (canto figurato) zu drucken, vorzulegen, und ihn um das Musikdruckprivileg für die kommenden 20 Jahre zu bitten. Noch am selben Tag erhielt er die Zusage.

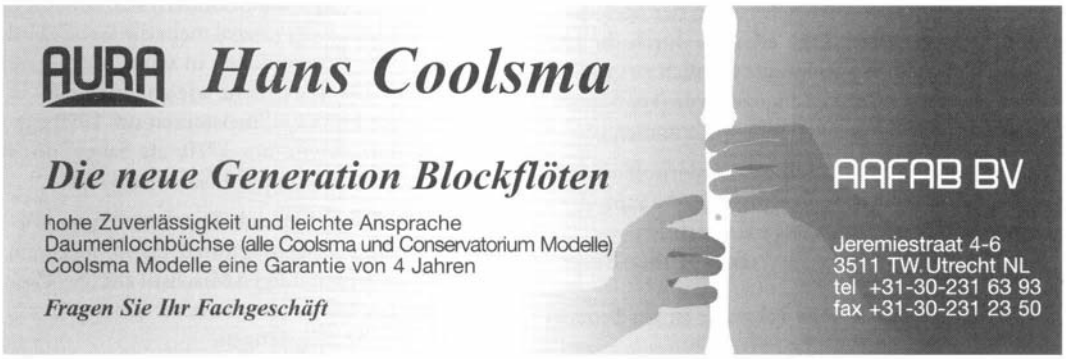
Nach drei Jahren der Vorbereitung erschien 1501 der *Harmonice Musices Odhecaton A* und war so erfolgreich, dass es mindestens zwei Neuauflagen gab (1503 und 1504). Petruccis Herausgeber Petrus Castellanus, ein Dominikanermönch, bewies eine glückliche Hand bei der Auswahl der Stücke und ist wahrscheinlich für das Hinzufügen der Extra-Stimmen (Odhecaton 2, 8, 9, 20) verantwortlich.

Man kann davon ausgehen, dass die ersten drei Drucke Petruccis für den rein instrumentalen Gebrauch bestimmt waren, da sie keine Texte enthalten.

Bei der Besetzungsfrage hat sich das Ensemble *Les Flamboyants* trotzdem bei Ghizeghems *Amours, amours*, Agricolas *Le eure evenue* und der anonymen *Bergerotte savoyene* für eine Fassung mit Sängerin entschieden. Die menschliche Stimme übernimmt in diesen Stücken für kurze Zeit die zentrale Rolle, die sonst der Blockflöte vorbehalten ist. Der Text spricht von Liebe, Verlangen und Schmerz, doch ist der Gesang nur ein Ersatz für das Füllhorn der musikalischen Ausdrucksformen, die Michael Form auf seinen Blockflöten auszuschütten vermag. So farbig, so sprechend, so emotional hört man dieses Instrument leider zu selten.

Statt eines Consorts aus gleichen Instrumenten setzt *Les Flamboyants* vor allem auf gemischte Besetzungen. Im Vorwort wird hier eine Parallele zur zeitgenössischen bildenden Kunst gezogen: dort wurden bevorzugt komplizierte Mischtöne statt der klaren Kontrastierung von Grundfarben in der Malerei des Trecento und der ersten Hälfte des Quattrocento verwendet. Eine Ausnahme bildet das von drei Streichinstrumenten gespielte *La morra* von Heinrich Isaac.

Am Anfang des 16. Jahrhunderts waren wichtige Aspekte der Aufführungspraxis im Umbruch begriffen. Man weiß nur sehr wenig über das verwen-



dete Instrumentarium. An welchem Stimmungssystem orientierte man sich? Ab wann wurden Consorts aus gleichartigen Instrumenten Ensembles mit gemischter Besetzung vorgezogen? Welche Instrumentenkombinationen wurden favorisiert?

„Les Flamboyants" benutzt Fideln für die hohen und mittleren Stimmlagen. Für die Besetzung des Bassregisters, das erst von der im Odhecaton vertretenen Komponistengeneration erschlossen wurde und den Ambitus im Vergleich zum früheren Repertoire um eine Quinte nach unten erweiterte, setzt der Leiter Michael Form die Viola da gamba ein, die um 1500 ein sehr modernes Instrument ist und scheinbar zunächst nördlich der Alpen weit verbreitet war.

Viele der bekanntesten Sänger/Komponisten waren auch Lautenisten, wie z. B. Hayne van Ghizeghem. Auf dieser Aufnahme wird die Laute mit Plektrum gespielt und verleiht dadurch den rhythmisch oft sehr komplexen Sätzen Transparenz und Deutlichkeit.

Was die Flöten angeht, wurden sowohl Instrumente mit zylindrischer Bohrung als auch die späteren Modelle mit umgekehrt konischer Bohrung und einem mehr ober weniger ausgeprägten Schalltrichter verwendet.

Sieht man von den aus Ganassis *La Fontegara* entnommenen Diminutionen über *De tous biens playne* ab, die mitteltönig intoniert sind, um der veränderten Aufführungspraxis um 1535 Rechnung zu tragen, hat sich das Ensemble für eine pythagoräische Stimmung entschieden.

Der besondere Reiz der pythagoräischen Stimmung liegt darin, dass sie dem linearenVerlauf der Einzelstimmen in optimaler Weise gerecht wird, während das mitteltönige Konzept mehr den vertikalen Zusammenklang betont; die weiten Sekundschritte erlauben ein natürliches Ausschwingen der Melodiebögen, und die Dreiklänge erhalten durch die im Vergleich zur reinen Stimmung erheblich zu großen Terzen eine Spannung, die angesichts des sparsamen Einsatzes von Dissonanzen sehr willkommen ist.

Auch auf die Gefahr mich zu wiederholen: eine ganz außergewöhnliche Einspielung, die zum Zuhören einlädt und zum Verweilen verführt.

Ines Müller-Busch

PS: Das unglaublich schöne Faksimile ist bei Broude Brothers Limited, New York, erschienen.

Danzi – Pleyel – Salieri: Konzertante Sinfonien. Dagmar Becker (Flöte), Lajos Lenczès (Oboe), Wolfgang Meyer (Klarinette), Bruno Schneider (Horn), Rainer Schottstädt (Fagott), Württembergisches Kammerorchester Heilbronn, Leitung: Jörg Faerber, Wiederveröffentlichung, Detmold 1991, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Bestell-Nr. MDG 321 0396-2

Die CD-Produktionen der Firma MDG des Tonmeisters Werner Dabringhaus haben sich längst als Fundgrube außergewöhnlicher Werke einen Namen gemacht. Die neueste Produktion mit *Concertanten Sinfonien* des späten 18. Jahrhunderts dokumentiert einige besondere Kompositionen dieser Gattung in hervorragender Besetzung mit dem Württembergischen Kammer-Orchester unter Jörg Faerber, mit den Solisten Wolfgang Meyer (Klarinette), Dagmar Becker (Flöte) und Lajos Lenczès (Oboe).

Die *Symphonie Nr. 5* von Ignaz Pleyel beispielsweise ist allein durch die aufwändige Besetzung mit vier Soloblasinstrumenten – Flöte, Klarinette, Horn und Fagott – ein nicht oft zu hörendes Stück. Der spätere Verleger und Klavierbauer Pleyel hatte eine seltene Gabe, Instrumenten die Solopartien glanzvoll auf den Leib zu schreiben – nicht zuletzt daher rührt wohl auch der Vergleich mit dem großen Kollegen Haydn.

Danzi dagegen ist als Meister der Bläserkonzerte bekannt, in dieser *Concertante op. 41* übertrifft er sich aber geradezu selbst – ein herrliches Wechselspiel zwischen Klarinette und Flöte, mit ständig neuen kurzen, ein- bis zweitaktigen Gedanken, macht das Zuhören zum delikaten Klanggenuss. Das Orchester agiert hierbei überwiegend kammermusikalisch, wobei die Klangregister der Instrumente nahezu völlig ausgeschöpft werden – ein damals sehr innovatives und mutiges Unterfangen.

Dass die *Concertante* von Antonio Salieri in diesem Rahmen nicht völlig abfällt, sondern sich stilistisch nahtlos zuordnet, zeigt einmal mehr die Größe und Modernität des Komponisten in seiner Zeit. Und dies, obwohl das Stück nicht wie anzunehmen, in den Jahren der Hofkapellmeisterzeit um 1790 entstand, sondern bereits um 1770, als Salieri noch Schüler von Florian Leopold Gassmann war.

Die *Sinfonie Concertante* als Tripel- und Quatuorkonzert in ihrer ausgeprägtesten Form, in einem wunderbaren vollmundigen Mischstil aus barocker Faktur und fast schon romantischer Klanggebung, ist auf dieser CD eingefangen.

Warum die Aufnahmen von 1991 erst jetzt auf den Markt gelangten, bleibt ein Geheimnis der Produktionsfirma, die uns damit viele Jahre sehr hörenswerte Aufnahmen vorenthalten hat.

Adelheid Krause-Pichler

Blockflöten Recital. Werke von N. Giles, J. v. Eyck, J. S. Bach, A. Heberle, C. Tsoupaki und P. Rose, Frauke Rauterberg (Blockflöte), Peine 2002, Classico, Kontakt: Frauke Rauterberg, Tel./Fax: 030/3412010, E-Mail: kontakt@lagioia.de, 1 CD, Best.-Nr. 202134

Frauke Rauterberg hat auf dieser CD Soli von der Renaissance bis zur Klassik sowie aus dem zwanzigsten Jahrhundert eingespielt. *Blockflöten Recital* – der Titel ist ebenso schlicht gewählt, wie die grafische und textliche Gestaltung des Booklets. Das erste Stück der CD ist Anton Heberles *Sonate brillante* von 1811 – eines der spätesten Werke der Blockflötenliteratur in der Klassik. Hier und in der darauf folgenden Telemann-Fantasie VI besticht Rauterbergs Spiel geradezu durch Schlichtheit. Jeweils der erste Satz der beiden Werke besitzt einen guten Puls, so dass die Verzierungen wohlplatziert und keinesfalls überfrachtet wirken. In Heberles *Rondo presto* und *Allegro molto a la Minuetto* kommt die heitere Seite der Musik dieser Epoche sehr gut zur Geltung. Eine klare Sprache unterstreicht das Fugenhafte in Telemanns zweitem Satz.

Calliope Tsoupakis *Charavgi* hätte weniger Schlichtheit allerdings gutgetan. Durch zu wenig weiterführende Klänge entsteht stellenweise eine Kleingliedrigkeit, die das fast neunminütige Werk in die Länge zieht. Orientalisch anmutende Elemente traditioneller griechischer Hirtenmusik und südländische Romantik fehlen leider und lassen das Stück gehaltlos erscheinen.

Ebenfalls etwas kleingliedrig sind *Allemande* und *Courante* aus Bachs *Solo* (BWV 1013). *Sarabande* und *Bourrée Anglaise* hingegen zeigen wieder durch guten Puls und das „richtige Tempo" ihre Wirkung.

Ebenfalls sehr eindrucksvoll sind Nathaniel Giles *Miserere* (1594) sowie *Amarilli mia bella* und *Philis schoone Harderinne* von Jacob van Eyck. In *Miserere* hat sich die Musikerin der Mehrspur-Aufnahmetechnik bedient und den Ground zu diesem Stück selbst eingespielt. Die rhythmischen Raffinessen kommen bei dieser Zweistimmigkeit gut zur Geltung.

Einen heiteren Abschluss bildet Pete Roses jazziges Bassblockflötenstück *Bass Burner*. Doch, ähnlich wie bei *Charavgi*, hätte Frauke Rauterberg gut daran getan, nicht nach dem Motto „weniger ist mehr" vorzugehen, sondern die heitere Seite durch risikobereiteres Spiel mehr in den Vordergrund zu stellen.

Katja Reiser

KlariSax *Musikalienfachhandel*
Blockflöten von ADLER-HEINRICH, Meinel, Moeck, Mollenhauer, Gebr. Schneider, Ralf Schneider und ZEN-ON
Tel.: 09161 / 88 34 67, Fax: 09161 / 88 34 66
Email: **Klari-Sax@t-online.de**

Nordisk Blokfløjteduo. Contemporary Music (mit Werken von H. U. Staeps, M. Pergament, L. Müller, E. Gunnlaugsdottir, E. Böttcher, O. A. Thommessen, N. S. Nielsen, R. J. Autenrieth, T. Hoogwegt und H. Genzmer), DK-Arhus 2000, Paula Records, 1 CD, Bestell-Nr. PAU 500 125 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Das ist gewissermaßen eine Hausmusik-CD: einige von den Stücken, die man in (gemäßigt) moderner Zweisamkeit im stillen Kämmerlein immer nur gespielt, aber kaum je im Konzertsaal gehört hat, sind hier, zusammen mit einer ganzen Reihe skandinavisch getönter Blockflötenduette, vom Nordisk Blokfløjteduo zum Anhören eingespielt. Hans Ulrich Staeps eröffnet mit 8 Stücken aus der *Reihe kleiner Duette* den Reigen, den fünf der *Tanzstücke* Harald Genzmers beschließen. Dazwischen bieten die Schwedin Jenny Nilsson und die Dänin Hanne Tolbøll einen eindrucksvollen und virtuos geblasenen Querschnitt durch das Musizieren mit zwei Blockflöten in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, vom melodisch-folkloristischen Ton (N. S. Nielsen: *Stockholmsduetter*) über jazzig angehauchte elegante Bicinien (R. J. Autenrieth: *Divertimento*) bis an die Schwelle avantgardistischer Spieltechniken (faszinierend-vibrierend Trees Hoogwegts *Tekanemos*). Eingestreut sind zwei Solowerke: Ladislau Müllers *Fantasia över en svensk folkvisa* bläst Jenny Nilsson auf der Altblockflöte, während Hanne Tolbøll in Olav Anton Thommessens *Blokfuglen* mit modernen Spieltechniken an die alte Blockflötenkunst der Vogelbeschwörung anknüpft.

Eine CD also, die nicht nur Hörgenuss bereitet, sondern durchaus auch im Blockflötenunterricht der Mittel- und Oberstufe als Vorbild eingesetzt werden kann.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Dietrich Schüller (Hrsg.): Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv, Serie 2: Stimmporträts, A-Wien 2000, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 4 CDs + CD-ROM und Booklet, OEAW PHA CD 8

Diese CD-Cassette ist eine exklusive Besonderheit, deren Besprechung man füglich mit der Politik anfangen lassen muss: verschollen und verklungen ist, was und wie der Kaiser Franz Joseph von Österreich, verliebt oder zornig, mit seiner Kaiserin Sis(s)i geredet hat. Aber die Stimme des vorletzten Habsburger Kaisers kann sich seit kurzem jede/r, dank der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, mit Hilfe eines CD-Players ins Wohnzimmer holen, zusammen mit einer ganzen Reihe (exakt 178) weiterer Stimmen aus einer Vergangenheit, die weit ins 19. Jahrhundert zurückreicht.

Unter diesen Politikern, Künstlern, Schriftstellern und Schauspielern aus der Donaumonarchie sind auch 18 Musiker, Sänger/innen und Komponisten zu hören.

Möglich macht dieses Stimmenwunder aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts das Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, dessen Entwickler und Techniker Fritz Hauser ab 1901, insbesondere aber in den Jahren 1905 bis 1907, systematisch und intensiv die Stimmen berühmter Zeitgenossen auf dauerhafte Metallplatten aufzeichnete. Zwar wurden die historischen „Archivplatten", die Positive, im Zweiten Weltkrieg zerstört, aber anhand der erhaltenen Metallmatrizen konnten die Aufnahmen mit Epoxydharz neu gegossen und nun als CD-Sammlung vorgelegt werden. Dabei weist die Akademie-Cassette noch einen besonderen Pluspunkt auf: alle Aufnahmen wurden einst sorgfältig protokolliert und diese Protokolle werden dem Benutzer hier auf einer gesonderten CD-ROM zugänglich gemacht, zusätzlich zum 247-seitigen Booklet, das eine reiche Informationsfülle bereithält.

Auf diese Weise werden für den Hörer des 21. Jahrhunderts plötzlich die Stimmen von Dichtern wie Marie von Ebner-Eschenbach, Hugo von Hofmannsthal oder Arthur Schnitzler lebendig, aber auch die von Wissenschaftlern wie Albert Einstein und nicht zuletzt die von Musikern wie Richard Heuberger, Eusebius Mandyzcewski (dem Brahmsfreund und -herausgeber) oder Giacomo Puccini. Besonders reizvoll sind natürlich die Deklamationen der Schauspieler, deren Lebensdaten und Sprechstil intensiv im 19. Jahrhundert wurzeln, unter ihnen beispielsweise Max Devrient und Adolph von Sonnenthal (1834-1909).

Ausführliche Lebensläufe der jeweiligen Sprecher/innen sowie der sorgfältige Abdruck der jeweils gesprochenen Texte machen diese Sammlung, trotz des unvermeidlichen (unterschiedlich starken) Hintergrundrauschens, zu einem einzigartigen Dokument einer seit fast einem Jahrhundert verklungenen Zeit.

Nicht wenige der Sprecher thematisieren dieses Thema der Vergänglichkeit. An ihrer Spitze Kaiser Franz Joseph selbst, wenn er die Errungenschaft lobt, „im Phonographen gesprochene Worte bleibend festzuhalten und sie selbst nach vielen Jahren späteren Geschlechtern wieder vorzuführen". Und so ist auch das berühmte kaiserliche „Es hat mich sehr gefreut" im Originalton der Nachwelt überliefert, mit dem Nachsatz, „auf Wunsch der Akademie der Wissenschaften meine Stimme in den Apparat hineinzusprechen und dieselbe dadurch der Sammlung einzuverleiben".

Ulrich Scheinhammer-Schmid

La flûte magique. Kammermusik für Flöte und Klavier, mit Werken von G. Fauré: Fantasie für Flöte und Klavier op. 79, F. Poulenc: Sonate für Flöte und Klavier, D. Milhaud: Sonatine für Flöte und Klavier op. 76 (1922), A. Roussel: Joueurs de flûte op. 27, Aria für Flöte und Klavier (Andante), Andante und Scherzo für Flöte und Klavier op. 51, Ch. Koechlin: Morceau de lecture pour la flûte op. 218 (Adagio), Sonate für Klavier und Flöte op. 52, 14 pièces pour flûte et piano op. 157, Gaby Pas van Riet (Flöte) und Paul Gulda (Klavier), Edition Hera 2002, 1 CD, Best.-Nr. HER 02111 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Sony und Philips haben mit der Direct Stream Digital Technologie (DSD) eine neue Stufe der Aufnahmequalität eingeleitet: der Frequenzgang ist etwa fünfmal höher als auf einer normalen CD, der Dynamikumfang ist von 96dB auf 120dB erweitert, also bis an die Grenzen des menschlichen Hörens. Es können zwei Arten von CDs hergestellt werden: einmal die Hybrid-CD, die auch auf einem herkömmlichen Gerät abgespielt werden kann, weil die Informationen getrennt in zwei Schichten (Layern) gespeichert sind, oder eine Single Layer-CD, die nur mit besonderen (neu zu kaufenden) CD-Playern abgehört werden kann. Bei dieser Aufnahme handelt es sich um eine Hybrid CD, die vom Rezensenten nur „normal" abgehört werden konnte, so dass ihm der „ganze Zauber" der vielfach beschworenen „Magie der Flöte" entgangen sein mag.

Die CD vereint Werke von Fauré, Poulenc, Milhaud, Roussel und ganz besonders erfreulicherweise von Koechlin, dessen Kompositionen von hohem Repertoirewert sind. Vor allem das *Morceau de lecture*, also ein Vom-Blatt-Spiel-Stück, dürfte durch seine Ausdrucksstärke und trotz seiner nur gut zwei Minuten Dauer nach dieser Aufnahme bald öfter zu hören sein. Im ersten Satz „Adagio molto tranquillo" der Sonate gelingen der Flötistin wunderbar vom Atem geführte Phrasen, die dynamisch (fast) vollkommen den Intentionen des Komponisten gerecht werden. Kleine stehengelassene „Unfälle" (wie z. B. in Takt 8 und 18) überhört man dem gelungenen Ganzen zuliebe gern. Der letzte Satz „Animé et gai" wird sehr vehement mit vollem Risiko, aber nicht deutlich und dynamisch differenziert genug gespielt. Die bisher schon oft als Zugaben oder in einem anspruchsvollen Flötenunterricht verwendeten *14 pièces*, von Koechlin 1936 komponiert, werden trotz ihrer Schönheit wohl eher dort verbleiben.

Die *Fantaisie* op. 79 (1898) von Fauré und die *Sonate* von Poulenc (1957) gehören zu den meistgespielten Stücken neben Bach-Schubert-Prokofjev. Bei Fauré wird schon in der langsamen Einleitung klar, dass hier wirklich mit Fantasie gespielt wird. Zumindest gewöhnungsbedürftig in dieser Deutlichkeit, fragt man sich aber doch, ob es denn so viel sein muss? Denn der schöne Klang der Flötistin braucht eigentlich die vielen Tempoverzögerungen und -rückungen nicht. Im schnellen Teil dagegen empfindet man sie um des Ausdrucks willen als angenehm.

Die *Sonate* von Poulenc wird von beiden absolut meisterhaft gespielt: die Tempi des ersten und dritten Satzes sind im Sinne des Komponisten und nicht mehr steigerbar. Unschön, weil zu knapp, ist der Schnitt vor Beginn des zweiten Satzes.

Milhauds *Sonatine* op. 76 von 1922 nehmen die Spieler im ersten Satz *Tendre* ausgesprochen langsam, was dem Klang der Flöte zugute kommt, dem Notentext aber nicht ganz gerecht wird. Das Tempo des zweiten Satzes *Souple* entspricht zwar der Metronomangabe Milhauds, das Ganze wirkt aber trotz gelungener Details sehr undeutlich, auch die Schlusstakte trüben den Eindruck. Im letzten Satz dominiert eindeutig Paul Gulda, so dass die Flöte leicht untergeht. Zudem fällt in diesem Stück auf, dass Tempoübergänge oft nicht überzeugend gestaltet werden.

Die *Aria* von Roussel, die zweite seiner Vokalisen für tiefe Stimme aus dem Jahr 1928, ist auch in der Einrichtung für Flöte und Klavier eine gute Vorlage für feines Musizieren. Die wohlbekannten *Joueurs de flûte* gelingen im Ganzen weniger überzeugend, besonders *Pan* und *Krishna*, während das Andante et Scherzo, Roussels letztes Werk für die Flöte aus dem Jahr 1934 zu einem überwältigenden kammermusikalischen Höhepunkt wird.

Im Booklet des Rezensionsexemplars waren leider die Spuren und die Dauern der Stücke ziemlich durcheinander geraten, es gibt inzwischen aber ein neues Booklet mit neuem Cover, es mögen die Fehler jetzt berichtigt sein. **Željko Pešek**

Antal Doráti: Chamber Music (for Oboe), Yeon-Hee Kwak (Oboe), Chia Chou (Klavier), Leipziger Streichquartett, Detmold 2002, Dabringhaus & Grimm, 1 CD, Best.-Nr. MDG 603 1126-2

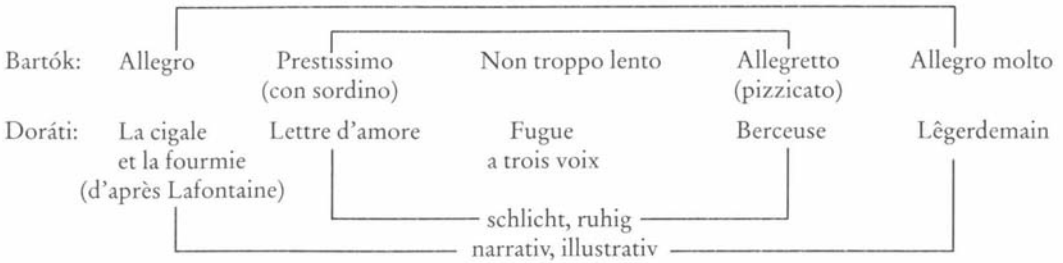
Die koreanische Oboistin Yeon-Hee Kwak hatte im Jahre 2000 ihr Schallplatten-Debut bei der Musikproduktion Dabringhaus & Grimm gegeben, einer in Detmold ansässigen Firma, die sich in den wenigen Jahren ihres Bestehens dank eines klug aufgebauten Repertoire-Angebots einen festen Platz auf dem sonst mit phantasielos immer gleichen „Rennern" übersättigten Markt sichern konnte. Die zweite CD-Veröffentlichung von Frau Kwak beim gleichen Label ist nun weit mehr als eine „Visitenkarte", vielmehr bricht sie hier eine Lanze für den ungarischen Komponisten Antal Doráti und macht somit ein echtes Versäumnis des Musikbetriebs offenbar. Denn der weltweit hochgeschätzte Dirigent hat sich immer auch als Komponist verstanden, zählt doch immerhin während seiner Studienzeit in Budapest Zoltán Kodály und Leó Weiner zu seinen Lehrern! Dass er zu seinen Lebzeiten als Komponist nicht im öffentlichen Bewusstsein verankert war, hängt sicherlich damit zusammen, dass nahezu 20 Jahre lang seine internationalen Dirigierverpflichtungen – er bekleidete Chefpositionen in Frankreich, Australien, den USA, England, Schweden und Deutschland – ihm kaum Zeit zu eigenschöpferischer Tätigkeit gelassen haben; zudem hat er seine frühen Werke fast ausnahmslos vernichtet, da sie seinem kritischen Urteil nicht mehr standzuhalten vermochten. Erst mit Beginn der 50er Jahre widmete Doráti sich wieder kontinuierlicher dem eigenen Schaffen. Sein Werkkatalog enthält ein Ballett (Doráti wirkte ab 1933 als Dirigent bei Diaghilevs *Ballet russe* in Monte Carlo), zwei Sinfonien, weitere Orchesterwerke, je ein Cello-, Flöten- und Klavierkonzert, Werke für unterschiedliche Kammerbesetzungen sowie Vokalmusik (Kantaten, eine Missa brevis und andere Werke für Chor a cappella, Lieder).

Die vorliegende Veröffentlichung auf CD enthält sämtliche Kompositionen für Oboe, soweit sie kammermusikalischer Natur sind (es existiert außerdem nur noch ein Divertimento für Oboe mit Orchester, 1976 in Washington geschrieben und aufgeführt) und umspannt einen Zeitraum von vier Jahrzehnten. Bis auf das frühe Quintett, das Doráti als 19-jähriger komponiert und noch in seiner Heimatstadt aus der Taufe gehoben hat, entstanden die restlichen Werke in den 80er Jahren in Basel auf Anregung Heinz Holligers. Seitdem werden sie von ambitionierten Oboisten aller Nationen überall und immer wieder gespielt; die 1980/81 geschriebenen *Cinq pièces pour le hautbois* gar machen schon den dreißig Jahre älteren *Metamorphosen* von Britten den Rang streitig!

Dorátis Stil, den er selbst einmal als „erkennbar zeitgenössisch", jedoch „ohne Angst vor der Melodie zu haben" bezeichnete*, ist mit dem Attribut „erweiterte Tonalität" nur unzureichend umschrieben. Gewiss sind durchaus traditionelle Bestandteile (wie Dur- und Mollakkorde, diatonische und chromatische Skalen) darin enthalten; wie jedoch diese unkonventionell eingesetzt und miteinander verbunden werden, hat eine ganz persönliche, unverwechselbare Note und findet bei keinem anderen Komponisten seiner Generation Entsprechungen. Vergleiche wären am ehesten mit Komponistenkollegen wie Frank Martin oder Benjamin Britten anzustellen, die ebenfalls, jeder auf seine Weise, unabhängig von – mitunter kurzlebigen! – Zeitströmungen, ihren ganz eigenen Weg gefunden haben. Um ein Detail seines Personalstils herauszugreifen: auffallend ist bei Doráti eine gelegentliche Bevorzugung des Terz-Intervalls, im frühen Werk in horizontaler Richtung (Parallelführungen in den Oberstimmen des Streichquartetts), in den Spätwerken mehr im Vertikalen: das abschließende Stück *Nenia* (Totenklage) des *Trittico* beispielsweise endet im Englischhorn mit einer steigenden und einer fallenden Terz: E-G-Dis(=Es)-H – verbirgt sich dahinter vielleicht die Namensnennung dessen, dem die Totenklage galt? Und die Zahl 3 ist in vielen Facetten präsent in diesem Werk, das sich in der Idee eines dreiteiligen Altarbildes orientiert, dessen Bildtafeln (Mattinata-Burla-Nenia), Scharnieren gleich, durch zwei Ritornelle miteinander verbunden sind. Jede „Bildtafel" wiederum ist einem der drei Instrumente der Oboenfamilie zugeordnet. Dazu eben das Terz-Intervall als konstitutives Bauelement – und zudem hat Doráti das *Trittico* – gleichzeitig! – in drei unterschiedlichen instrumentalen Einkleidungen niedergeschrieben: Mit Klavier wie hier, mit zwölf Solostreichern oder mit Streichorchester.

Wenn auch im 1926 entstandenen *Notturno/Capriccio* naturgemäß der Einfluss des Vorbilds Bartóks am deutlichsten nachzuweisen ist, so sind doch Spuren von Dorátis Herkunft auch in seinen späteren Werken auszumachen, so, wenn er Tanzformen der ungarischen Folklore im *Duo concer-*

tant zitiert, aber auch z. B. im Bauplan der fünf Solostücke, die dem von Bartóks 4., ebenfalls fünfsätzigem Streichquartett folgt, wo das Zentrum eingerahmt wird von 2 x 2 sich jeweils entsprechenden Satzpaaren:



Eine Fünfsätzigkeit ist freilich auch im *Trittico* auszumachen, wenn man die beiden Ritornelle mit einbezieht, da die motivischen Verzahnungen untereinander die vorgegebene Dreisätzigkeit unterlaufen.

Ebenso komplex sind die Verknüpfungen zwischen den zwei Sätzen *lassu* und *fris* des *Duo concertant*, die ihrerseits dem langsamen und schnellen Teil des traditionsreichen ungarischen Tanzes *Verbunkos* entsprechen (was im ansonsten sehr ausführlich-informativen, 26-seitigen Booklet unerwähnt bleibt).

Yeon-Hee Kwak gestaltet die Werke dieser Einspielung durchweg souverän: die instrumentaltechnische Bewältigung lässt keine Wünsche offen, ihr warmer, schwebend-leichter und nuancenreicher Ton lässt in keinem Augenblick die gespannte Aufmerksamkeit des Hörers erlahmen, und die geistige Durchdringung des Gespielten ist in jeder Phase spürbar. Als einfühlsamer Partner steht ihr dabei, wie schon bei der Debut-CD der Pianist Chia Chou aus Taiwan zur Seite, und mit dem renommierten Leipziger Streichquartett ergibt sich ein fugendichtes, lupenreines Ensemblespiel aus echt kammermusikalischem Geist.

Steht zu hoffen, dass die Oboe die Initialzündung geben kann, um auch andere Werke Dorátis auf dem Konzertpodium heimisch werden zu lassen (wie vor mehr als 30 Jahren auch die Oboe den Stein ins Rollen brachte, um der Musikwelt den Reichtum des Böhmen Jan Dismas Zelenka zu erschließen). Doráti nämlich sah durchaus eine Botschaft in seiner Musik: die des Friedens. Seiner 2. Sinfonie gab er den Titel *Querela Pacis*, und gegen Ende seines Lebens gab er diesem Anliegen Ausdruck in einem Buch *From Inner and Outer Piece*. Seine letzte Orchestertournee schließlich, im Auftrag der Vereinigung „Ärzte gegen den Atomkrieg" (heute wieder von beklemmender Aktualität!) führte ihn nach London, Berlin und Moskau, wo er eine abschließende Rede auf einem Empfang mit dem Bekenntnis schloss, dies habe für ihn die *Raison d'être* bedeutet. **Georg Meerwein**

ANMERKUNG

* und, so möchte man hinzufügen: ... auch ohne Angst vor Humor zu haben! Dafür stehen Beispiele wie das letzte der *Cinq pièces*, der Taschenspieler mit seinen Tricks und dem abschließend vom Oboisten auszurufenden „Voilà!", oder die Spielanweisungen „con umore" im Mittelteil des frühen Capriccio, und schließlich der zweite Satz des *Trittico* (*Burla*) mit einem überraschenden Zitat aus dem Finale von Mozarts *Gran Partita*!

blockart lädt ein

6. STUTTGARTER BLOCKFLÖTEN-SYMPOSION

27. – 29. Februar 2004

KALEIDOSKOP Musik – Gespräche – Versuche

Konzerte Workshops Vorträge Ausstellung

u. a. Flûte Harmonique – Trio Delight – Tre Flauti – L'Ornamento

Koordination: Ingeborg Dahlke & Volkmar Geisshardt
Anmeldung: ERTA-Geschäftsstelle, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe
Tel.: 0721/707291, Fax: 0721/788102, E-Mail: Notenversand@Schunder.de

NEUEINGÄNGE

Austrian Images, Vienna after Berg, works by Thomas Christian David, Gottfried von Einem, Iván Eröd; The Verdehr Trio: Walter Verdehr (violin), Elsa Ludewig-Verdehr (clarinet), Silvia Roederer and Gary Kirkpatrick (piano); Vertrieb: Doblinger Musikverlag, A-Wien, 1 CD, Best.-Nr. CRYSTAL Records CD944

Jacques Bondon / Henri Tomasi: Concertos pour clarinette et orchestre; Jean-Marc Fessard (clarinette), Orchestre Philharmonique de Poznan, José Maria Florêncio Júnior (direction); Kontakt: Jean-Marc Fessard, 50, rue de l'Alma, F-92400 Courbevoie, 1 CD, Best.-Nr. DUX 0397

Jacob van Eyck: Der Fluyten-Lust-Hof; Stefano Bet (transverse flutes), Vertrieb: Klassik Center Kassel, Best.-Nr. CEN 502596

Chris Gander: Dances With Gods; Piers Adams (recorders), Information: http://www.piersadams.com, 1 CD, Best.-Nr. CD-R Maxima 74

Hommage à Brahms, Werke von Brahms, Schumann und Ligeti; Nina Karmon (Violine), Dariusz Mikulski (Horn), Lars Jönsson (Klavier); Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. GMP 20601

Les Nouveaux Musiciens, François Devienne: Quatuor op. 73 n° 1, 2, 3, Duo concertant op. 3 n° 2 et 5; Laurent Lefèvre (basson), Gordan Nikolitch (violon), Geneviève Strosser (alto), Jean-Marie Trotereau (violoncelle); Helikon Harmonia Mundi, Eppelheim, 1 CD, Best.-Nr. HMN 911788

Les Nouveaux Musiciens, Clara Schumann: Drei Romanzen op. 22, Robert Schumann: Drei Romanzen op. 94, Adagio und Allegro op. 70, 5 Stücke im Volkston op. 102, Fantasiestücke op. 73, Abendlied; Alexei Ogrintchouk (hautbois), Leonid Ogrintchouk (piano); Helikon Harmonia Mundi, Eppelheim, 1 CD, Best.-Nr. HMN 911804

Halten Sie Kultur für unverzichtbar?

Haben Sie bereits ein Hochschulstudium abgeschlossen?

Wollen Sie das professionelle Management von Kultur zu Ihrem Beruf machen?

Ausführliche Informationen: www.mkm.hs-bremen.de/

Benedetto Marcello: Flute Sonatas, Opus 2; Lyremar Trio: Rebecca Stuhr (baroque flute), Mary Pshonik (baroque cello), Lynn Zeigler (Harpsichord); Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. CEN 502599

Middle Voices: Chamber Music for Clarinet and Viola, works by Rebecca Clarke, Dennis Riley, Charles Martin Loeffler, Craig Walsh, J. Mark Scearce; Kelly Burke (clarinet), Scott Rawls (viola) with Arthur Tollefson and Melissa Rose (piano), Mark Moliterno (baritone); Vertrieb: Klassic Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. CEN 502626

Musik von Schlesischen Piasten XIII.-XV. Jh., Musik des Mittelalters aus Breslau und anderen polnischen Städten, Werke von Nicolaus Menczellini, anonymen Komponisten, Lobgesänge und Sequenz über die Heilige Hedwig, Piotr von Grudziądz und aus dem Glogauer Liederbuch; Ars Nova; Ltg. Jacek Urbaniak; Wydawnictwo muzyczne Travers, PL-Warszawa, 1 CD, Best.-Nr. CD 03 TRAVERS

Neues Schloss Meersburg, Höfische Musik auf Originalinstrumenten, Werke von Stamitz, Hässler, Tromlitz, C. Ph. E. Bach, Droste-Hülshoff, J. Ch. F. Bach; Günther Höller (Traversflöte), Gerhard Peters (Violine), Gerald Hambitzer (Fortepiano), Klaus-Dieter Brandt (Violoncello); Bauer Studios GmbH, Ludwigsburg, 1 CD, Best.-Nr. ACD6072

Nightmare in Venice, works by Vivaldi, Corelli, Purcell, LeStrange and others; Red Priest: Piers Adams (recorders), Julia Bishop (violin), Angela East (cello), Howard Beach (harpsichord), Information: www.piersadams.com, 1 CD, Best.-Nr. DOR-90-305

Johann Joachim Quantz: Flute Sonatas; Mary Oleskiewicz (baroque transverse flute after Quantz), Stephanie Vial (baroque cello), David Schulenberg (harpsichord and fortepiano), Jean-François Beaudin (flute II); Information: www.umb.edu/faculty/oleskiewicz_m, 1 CD, Best.-Nr. Naxos 8.555064

Uirapuru, Werke von Villa-Lobos, Machado, Eastwood, Coste, Molino, Cardoso, Duarte; Duo Sonore: Roswitha Maier (Oboe), Andrej Lebedev (Gitarre); Bauer Studios GmbH, Ludwigsburg, 1 CD, Best.-Nr. ACD6073

Vivaldi, A.: Sonatas for flute and continuo, Maxence Larrieu (flute), Georges Kiss (harpsichord); Vertrieb: Klassik Center Kassel, 1 CD, Best.-Nr. PAV 507455

EUROPEAN RECORDER TEACHERS ASSOCIATION – ERTA

ERTA
European Recorder
Teachers Association

Informationen:
ERTA e.V.
Leopoldshafener Str. 3
76149 Karlsruhe

Tel.: 0721-707291
Fax: 0721-788102

27.-28.9.2003 Fulda: Sprachkurs „Blockflötensprache" – Fitnesstraining für müde Zungen, Leitung: Gisela Rothe. Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Fulda, Tel: 0661/9467-0, Fax: 0661/9467-36, seminare@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

11.10.2003 Mühlheim a. d. Ruhr: Musikschule: Blockflötenlehrer-Treffen, auch für Nicht-Mitglieder! Info: Bärbel Frensch-Endrefl, Musikschule Mühlheim a.d. Ruhr, Tel. 0208/4554130

31.10.–2.11.2003 Engelskirchen: 3. Internationale Blockflötentage Engelskirchen – Wettbewerb, Konzerte, Workshops. Info: Tel. 02263/951405, www.blockfloetentage-engels kirchen.de, blockfloetentage@web.de

8.11.2003 Engelskirchen: Samstagsakademie Engelskirchen – Das Basso-Continuo Spiel, Leitung: Harald Hoeren. Info und Anmeldung: Tel: 02263/5833 (Ursula Schmidt-Laukamp) oder samstagsakademie@web.de

8.-9.11.2003 Fulda: Ensemblespiel – Ein Wochenende voll Musik, Leitung: Prof. Barbara Husenbeth. Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Fulda, Tel: 0661/9467-0, Fax: 0661/ 9467-36, seminare@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

15.11.2003 Atemtypenlehre und Blockflötenspiel, mit Brunhilde und Heidrun Holderbach. Info: Küng Blockflötenbau, Grabenstr. 3, 8200 Schaffhausen, Tel.: +41-52-6300999, Fax: +41-52-6300990

15.11.2003 Karlsruhe: Kulturzentrum Musentempel, Hardtstr. 37a: Blockflötenkurs Jazzy – der Blues, seine Skalen, Integrationsmöglichkeiten etc., Ltg.: Hanna Schüly Binder/ Freiburg
20 Uhr Konzert mit dem Quartett „Four Parts": Astrid Andersson, Ute Deussen, Wolfgang Dey, Beate Stahl-Erlenmaier: Musik aus England von Dunstable - Purcell. Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721/ 707291, Notenversand@schunder.de

15.11.2003 Musikschule Neuss: ERTA-Blockflötenlehrertreff – auch NichtERTAmitglieder sind herzlich willkommen!
Manfredo Zimmermann stellt seine Lehrwerke vor. Info: Dagmar Wilgo, Musikschule der Stadt Neuss, Lützowstr. 42, 41464 Neuss, Tel.: 02131/2985114

15.- 16.11.2003 Fulda: Die „Moderne Altblockflöte" – Zukunftswerkstatt Blockflöte, Leitung: Nik Tarasov. Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Fulda, Tel: 0661/9467-0, Fax: 0661/ 9467-36, seminare@mollenhauer.com, www.mollenhauer. com

22.-23.11.2003 Fulda: Get together!
Ensemblekurs und Konzert mit dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet, Ltg.: Daniel Brüggen, Bertho Driever, Daniel Koschitzki, Karel van Steenhoven. Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Fulda, Tel: 0661/9467-0, Fax: 0661/ 9467-36, seminare@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

23.-24.11.2003 Walldürn: Musikschule: Kammermusikkurs mit Anette Struck-Vrangos/ Blockflöte und Boris B. Bagger/ Gitarre; Pop, Jazz, zeitgenössische Werke und Barockliteratur. Info: struck-vrangos @onlinehome.de, borisbagger@t-online.de

22.11.2003 Konzert „Doulce Memoire" mit Anette Struck-Vrangos und Boris Bagger

17.1.2004 Karlsruhe: Kulturzentrum Musentempel: Wege zum Blockflötenspiel – Blockflötenschulwerke unter die Lupe genommen, Ltg.: Martin Heidecker u. Johannes Fischer
20 Uhr: Konzert mit dem Quartett Pipelife: Andrea Bub, Kirsten Christmann, Annegret Friede, Gritli Kohler. Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721/707291, Notenversand@schunder.de

13.3.2004 Karlsruhe: Kulturzentrum Musentempel: Kurs „Um Corelli" – Aufführungspraxis, Flötentechnik etc., Ltg.: Prof. Robert Ehrlich
20 Uhr Konzert „L'Appassionata" mit Hannah König (Blockflöten), Johannes Vogt (Laute), Michael Spengler (Gambe). Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721-707291, Notenversand@schunder.de

Richtigstellung

Die uns für den Artikel Rüdiger Herrmann: *Renaissanceblockflöten im Schlossmuseum Quedlinburg* (*Tibia* 3/2003, S. 507ff.) zur Verfügung gestellten Fotografien sind versehentlich unter falschem Namen veröffentlicht worden.
Die Fotografien auf Seite 503 unten, auf den Seiten 504 und 505 sowie auf der Seite 506 unten stammen nicht von Herrn Jens Jürgens, sondern von Herrn **Uwe Droszella**, Rinteln.

31.10.-2.11.2003 Wochenendseminar für Traversflöte mit Benedek Csalog in der Werkstatt von *musikhandwerk*. Info: Stefan Beck, Holsteiner Ufer 42, 10557 Berlin, Tel./Fax: 030/3919809, musikhandwerk@web.de, www: musikhandwerk. de

1.-5. Dezember 2003, Meisterkurs Flöte mit Prof. Paul Meisen, München. Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223, E-Mail: info @forum-artium.de, Internet: www.forum-artium.de

12.-14. Dezember 2003, Meisterkurs Blockflöte mit Prof. Han Tol, Amsterdam/Bremen. Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de, Internet: www. forum-artium.de

19.-21. Dezember 2003, Meisterkurs Viola da gamba mit Prof. Wieland Kuijken, Brüssel. Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: 05401 34160, Fax: 05401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de, Internet: www.forum-artium.de

Samstagsakademie Engelskirchen, 27. September – 8. November 2003. Die **Samstagsakademie** ist gedacht als Stätte der (Weiter)Bildung, des Informationsaustausches, der Begegnung, der Freude am musikalischen Tun und beinhaltet eine Reihe von Veranstaltungen, die zur Vertiefung bestimmter Themen in der Alten und der Neuen Musik führen soll. Sie richtet sich an Musiklehrer, Studierende, aber auch an fortgeschrittene Laien sowie Musikschüler und findet statt im Atelier der Kulturinitiative *EngelsArt*, Engelsplatz, 51766 Engelskirchen (im Gebäudekomplex des Rathauses). Seminarzeiten sind von 10-13 und von 14.30-18 Uhr Kurs „Cembalo, Basso-Continuo-Spiel, Leitung: Prof. Harald Hoeren, Frankfurt

Inhalte:

- Was ist der Unterschied zwischen Klavier- und Cembalospiel?
- Besonderheiten des Cembalos (Tonerzeugung, Register, Manuale)
- Worauf hat der Basso-continuo-Spieler zu achten? Grundsätzliche Fragen des Generalbassspiels wie Stimmenzahl, Stimmführung, dynamische und rhythmische Struktur der Komposition werden erörtert.
- Fragen und Antworten zur Notation des Generalbasses.
- Beurteilung und „Bearbeitung" eines Basso-continuos einer herkömmlichen Notenausgabe.
- Hinführung zur Ausführung einer eigenständigen Basso-continuo-Aussetzung.

Voraussetzungen:

Die Teilnehmer sollten Stücke des 17. und 18. Jahrhunderts vorbereiten („moderne" Notenausgabe, die bereits einen ausgearbeiteten Basso-continuo enthält). Oberstimmenspieler, die begleitet werden möchten, sind (kostenfrei) herzlich willkommen. Info und Anmeldung: Ursula Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen, E-mail:

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.

Holzkanteln in

HUTZELMANN
Das Haus der edlen Hölzer

Ahorn amerikanisch	Ebenholz
Ahorn Berg-	Eibe
Ahorn Feld-	Elsbeere
Ahorn Riegel-	Kirsche
Birne natur/gedämft	Olive
Buchsbaum europ.	Pflaume, Zwetschge u. a.

speziell für den Musikinstrumentenbau liefert:

HOLZ HUTZELMANN
Thomas Hutzelmann
Burgsinner Str. 33
D-97782 Gräfendorf
Tel: + 49 (0) 9357 15 84
Fax: + 49 (0) 9357 15 84
thomashutzelmann@hotmail.com

samstagsakademie@web.de oder u.schmidt-laukamp@t-online.de, Tel.: 02263/5833, Fax: 02263/70007

Tage für Alte Musik Würzburg 2004
30.1.-1.2.2004, Konzerte, Workshops über Rohrblattinstrumente (wie Schalmei und Pommer), Windkapselinstrumente (wie Krummhorn und Rauschpfeife), Renaissancetraversflöte, Kombinationsmöglichkeiten in Verbindung mit Blockflöten, Kammermusik, Literatur und Besetzungsmöglichkeiten aus historischer Sicht, **Seminar Rohrblätter**, Leitung: Volker Kernbach, **Instrumentenausstellung, Gesprächskonzert**. Info: Professor Bernhard Böhm, Kreuzstr. 9, D-76359 Marxzell, Tel.: +07248/5070, Fax: +07248/933408

Die Autoren der Artikel

David Lasocki, s. S. 565

Matthias Maute studierte Blockflöte in Trossingen, Freiburg und Utrecht (zu seinen Lehrern gehörten Baldrick Deerenberg und Marion Verbruggen). Er ist Mitglied verschiedener Ensembles (Trio Passagio, Ensemble Caprice, Rebel Consort) mit denen er häufig konzertiert und schon einige CDs eingespielt hat. Als Komponist hat Maute Werke bei Amadeus, Ascolta, Carus, Mieroprint und Moeck veröffentlicht. Matthias Maute unterrichtet seit dem Jahr 2000 Blockflöte an der McGill Universität in Montreal/Kanada, ist aber auch häufig in Europa mit Kursen, Konzerten und Vorträgen tätig.

Hans Maria Kneihs studierte Violoncello (bei Frieda Litschauer), Blockflöte (bei Elisabeth Schaeftlein) und Klavier (bei Gershon Jarecki). Von 1964 bis 1969 war er als Cellist Mitglied des Radio-Symphonieorchesters Wien. In dieser Zeit gründete und leitete er auch das Collegium Musicum des Österreichischen Rundfunks: ein Ensemble, das alte Musik auf Originalinstrumenten aufführte. Als Blockflötensolist und mit dem von ihm 1972 gegründeten und geleiteten Wiener Blockflötenensemble hat er zahllose Konzerte in aller Welt bestritten und viele Werke auf Tonträgern eingespielt. H. M. Kneihs' Interesse galt immer in besonderem Maße der Musikpädagogik. An der Universität (früher: Hochschule, davor: Akademie) für Musik und darstellende Kunst in Wien unterrichtet er seit 1964.

Wohin?
In den „Flötenhof" ins Allgäu!

Es gibt sie wieder!!!
Instrumentalkurse und Seminare auf höchstem Niveau in privater Atmosphäre

17. – 18. Oktober 2003
Toyohiko Satoh – *Laute*
24. – 26. Oktober 2003
Michi Gaigg – *Barockvioline*
28. – 30. November 2003
Han Tol – *Blockflöte*

Nähere Informationen fordern Sie bitte an bei:
Flötenhof e.V.
Schwabenstraße 14, D-87640 Ebenhofen
Tel. 08342/899111; Fax: 08342/899122
e-mail: herbert.paetzold@t-online.de
Vermietung auch an andere Veranstalter:
großer Seminarraum mit Cembalo und Flügel, Aula, gemütl. Einzel- und Doppelzimmer mit Dusche und WC
Instrumentenbauwerkstatt und Musikladen im Haus

Die neuen Schweizer Blockflöten. Sie spielen göttlich!

Heinz Ammann: Klangidee und Intonation
Küng Blockflötenbau: Produktion und Vertrieb
MARSYAS Blockflöten GmbH Ammann.Küng CH-8832 Wollerau

MARSYAS Blockflöten sind in Deutschland erhältlich bei:
Margret Löbner, Bremen - 0421 702852
early music im Ibach-Haus, Schwelm - 02336 990290
Notenschlüssel Tübingen - 07071 26081
neu im 2003:
Musikládle Karlsruhe, D.+A. Schunder - 0721 707291

Nikolaus Delius, geboren 1926 in Karlsruhe, studierte bei Georg Müller in Berlin und nach Kriegsende in Freiburg bei Gustav Scheck, R. Hammerstein u. a. 1955-1964 übernahm er eine Lehrstelle für Flöte und Blockflöte an Konservatoriun und Hochschule Karlsruhe und war von 1964-1992 Professor an der Staatl. Hochschule für Musik in Freiburg/Br. Delius ist Mitbegründer (1976) und Herausgeber von *Tibia* bis 1995.

Christian Schneider, geb. 1942, studierte Oboe und Musikwissenschaft in Berlin, Köln und Bochum. Langjähriger Solo-Oboist der Düsseldorfer Symphoniker und Professor für Oboe an der Musikhochschule Köln. Herausgeber bei verschiedenen Verlagen und Mitherausgeber von *Tibia*.

Karl Ventzke, geboren 1933, war nach Münchner Studienjahren der Wirtschafts- und politischen Wissenschaften von 1961 bis 2002 Prokurist in Düren. Seine seit über 40 Jahren privat betriebenen musikinstrumentenkundlichen und -historischen Forschungen würdigte die Universität Tübingen 1998 durch Verleihung des Dr. phil. h.c.; die 2000 am Tübinger Musikwissenschaftlichen Institut eröffnete Instrumentensammlung beruht auf seiner Stiftung. Karl Ventzke hat sich durch zahlreiche Veröffentlichungen einen Namen gemacht.

Philipp Tenta (*1956), freischaffender Musiker und Pädagoge. In seinen Kompositionen setzt er sich sowohl mit traditionellen Musikkulturen als auch mit den modernen Klangmöglichkeiten der Blockflöte auseinander. Zahlreiche Bearbeitungen chinesischer und jüdischer Volkslieder sind bei Moeck und Doblinger erhältlich. Eine Herausgabe von Blockflötentrios über Wienerlieder ist im Rahmen der *Zeitschrift für Spielmusik* 2003 (ZfS 769, Moeck Verlag) erfolgt.

Impressum
TIBIA · Magazin für Holzbläser
28. Jahrgang · Heft 4/2003
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 Musikinstrumente + Verlag e.K., Postfach 31 31, D-29 231 Celle
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42
E-Mail für redaktionelle Beiträge:
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 Musikinstrumente + Verlag e.K.
Postfach 31 31, D-29 231 Celle
Telefon: 0 51 41 / 88 53 45, Fax: 0 51 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, Platzierungsvorschrift. Anfallende Litho- bzw. Satzkosten werden gesondert in Rechnung gestellt.
Anzeigenschluss: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September
Satz: Moeck Musikinstrumente + Verlag e.K., Celle
Druck: Druck & Werbung, Celle
©2003 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e.K., Celle, Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 1/2004 erscheint im Januar 2004 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2001, Teil 2

Antje Gerloff und Wiebke Schuler: Einführung in die Techniken der Neuen Musik für Anfänger und Fortgeschrittene auf der Querflöte

Ecker: Die Harmoniemusik von Franz Krommer (1759 – 1831)

Nancy Hathaway: Auf der Suche nach der Blockflötenmusik von Benjamin Britten

und ein Porträt des Blockflötenbauers und -spielers Baldrick Deerenberg

Hans Maria Kneihs

Barocke Musik, mit den Mitteln der barocken Affektenlehre gedeutet

Der folgende Text ist ein Ausschnitt aus einem längeren Dialog über die – auch pädagogische – Aktualität „Alter Musik". Der Gesprächspartner „A" ist ein (auch musikalisch) gebildeter Laie, der Partner „B" versucht ihn (sehr begeistert und etwas lehrhaft) von der Sinnhaftigkeit der Beschäftigung mit „Alter Musik" zu überzeugen. Es geht in diesem Dialog darum, dass die barocke Affektenlehre unter anderem auch ein geeignetes Instrumentarium an die Hand gibt, „über Musik zu reden."

B: Wenn Sie Lust haben, machen wir doch an einem Beispiel die Probe aufs Exempel.

A: Bach? Händel? Scarlatti? Telemann?

B: Viel bescheidener: Barsanti.

A: Wer?

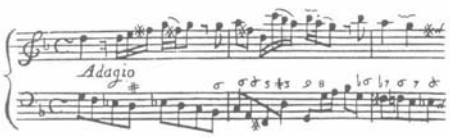
B: Francesco Barsanti. 1690 bis 1772. Füllt gerade noch eine Spalte in *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Geboren in Lucca, gelebt in London. Flötist und Oboist, später abgesunken zum Bratscher. Eine Handvoll Concerti grossi und Sonaten, sechs davon für Blockflöte.

A: Blockflöte!

B: Blockflöte. In London um 1720 populärstes Instrument der musikalischen Liebhaber.

A: Nicht der Kenner?

B. Vielleicht war das damals kein Widerspruch? Hier ist der Anfang der Sonate in g-Moll.



A: G-Moll? Nur ein „B" vorgezeichnet?

B: B-Tonarten mit einem Vorzeichen weniger zu notieren war im frühen 18. Jahrhundert eine Gewohnheit, die aus der Zeit des Gebrauchs der sogenannten Kirchentonarten herstammt. Zu Barsantis Zeit ziemlich sicher nur mehr eine Schreibkonvention.

A: Ein durchaus konventioneller Anfang.

B: Darum haben wir ihn ja gewählt. Es zahlt sich aber aus, näher hinzusehen. Das erste, das uns überraschen sollte, ist die Pause nach dem ersten Ton der Oberstimme. Die kann ja nicht schon einen Abschnitt beenden.

A: Eine rhetorische Pause?

B: Richtig. Das heißt, das „eigentlich" dort noch das d^2 weiterwirkt, und mit dem Bass, der einstweilen in das *es* abgestiegen ist, eine Dissonanz bildet, die sich der Regel nach nach unten, also indem die Oberstimme ins c^2 ginge, auflösen müsste. Statt dem Bass nachzugeben, lehnt sich das d^2 auf, holt Schwung und rauscht über die Bewegung der drei Sechzehntel zum g^2 auf. Dort kommt die Melodie freilich nicht wirklich zur Ruhe, denn der Bass geht nicht in den Grundton *g* (womit das Stück auch schon wieder zur Ende wäre; einmal ausprobieren, wie das klänge!), sondern trugschlussartig ins *es*. Überrascht durch den Es-Dur-Klang bleibt die Melodie am g^2 stehen, schaut gewissermaßen nach links und rechts (in der Nebennotenbewegung), zögert noch einen Moment (Achtelpause!), und entschließt sich über das a^2 zum b^2 aufzusteigen. Geschmückt mit der Ausfaltung des D-Septakkordes feiert das a^2 den Triumph, nicht nach unten nachgegeben zu haben. Hübsch, wie der Sechzehnteldurchgang auf dem zweiten Viertel die rhythmische Bewegung im ersten Takt aufgreift. Und besonders hübsch, wie der auf dem dritten Viertel (quasi als Basston innerhalb der Melodie) unter das führende b^2 gesetzte Ton g^2 über den punktierten Durchgang erreicht wird: ein kleines Augenzwinkern, das uns sagt: Alles nur Theater (oder Musik).

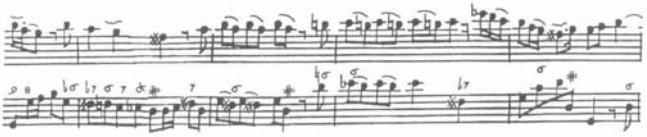
A: Mhm. Ist das nicht ein bisschen viel „Interpretation" für zwei Takte?

B: Man könnte noch viel mehr darüber sagen! Über die Konstruktion, dass der erste Ton der Melodie nicht der Ausgangspunkt des weiteren Geschehens ist (also sozusagen der Ton, an dem die Wäscheleine festgemacht ist, um die sich die weitere Melodieführung rankt), sondern dass dieser, das b^2, erst im zweiten Takt erreicht wird. Über die Bass-

führung usw. Aber bleiben wir bei dem, was es in diesen zwei Takten vor allem zu erleben gibt, für den Spieler (der das auch darstellen soll) und für den Hörer. Der erste Melodieton, der als Quinte zum Bass noch unendlich viele mögliche Verläufe offen lässt, entscheidet sich plötzlich dafür, sich trotzig zu behaupten (Überraschung, „suspense"); nach einer Schrecksekunde zieht er energisch nach oben (Entschluss zum Aufbruch). Kaum, dass die Bewegung richtig angelaufen ist, erstarrt sie schon wieder im Erstaunen über die plötzliche Farbe des Es-Dur-Klanges (Verwunderung über die Verlockung der Annehmlichkeit). Auftrumpfen der Melodie (Stolz) und augenzwinkerndes Zurücknehmen (einverständiges Lächeln).

A: Sie meinen, dass der Komponist hier mit diesen Gefühlen spielt?

B: Und ob! Sehen Sie einmal, wie es weiter geht.

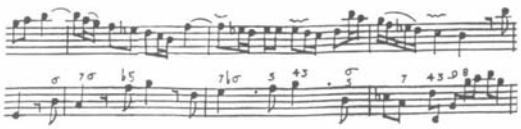


Takte 2 bis 6

B: Zunächst übernimmt der Bass die Führung, indem er im Quartraum chromatisch absteigt. Diese Figur, die als „passus duriusculus" („etwas harter Gang"), in England vielleicht noch besser Lamento-Bass bekannt ist, zeigt dem barocken Hörer „jetzt wird geweint" an und ist ihm so vertraut, wie dem heutigen Fernsehkonsumenten das Lachen vom Band in der Vorabendserie. Damit auch ganz klar ist, dass hier Schmerzhaftes abgehandelt wird, folgen die schluchzenden Seufzerfiguren in der Oberstimme, gleich dreimal, damit wir's ja wissen, und – nach einer Achtelpause (eine andere Seufzerform, diesmal um durch die Nase aufzuziehen) – dasselbe gleich noch einmal, intensiver, einen Ton höher (die Rhetorik würde von einer „climax" oder „gradatio" sprechen, aber dieser Erklärung bedarf es gar nicht). Die Steigerung der Intensität ist noch durch den hoch liegenden Bass unterstützt. Jetzt stehen wir also da: der Bass am es^1, die Oberstimme am c^3 – und blicken uns wieder um, wie in der Mitte des Taktes 1. Und dann stürzt sich der Bass eine verminderte Sept hinunter (noch so ein Ausdruck des Schmerzes); die Melodie zögert, greift dann in einer Verzierungsfigur (die der Verzierung in Takt 2 entspricht, diese aber um eine Terz überhöht) ins hohe *es* aus (noch einmal die verminderte Septime zum Bass und der verminderte Septakkord als Schmerzsymbol) – und ächzend vollziehen sie miteinander, was zu vollziehen ist: eine ordentliche Kadenz in g-Moll, die den ersten Teil abschließt.

A: Schön, langsam interessiert mich, wie es weitergeht.

B: Jetzt kommt der ungetrübteste Teil unserer Reise.

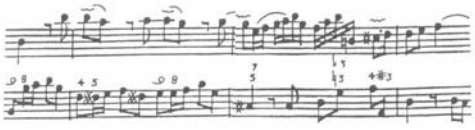


Takte 6/2 - 9

B: Zunächst etwas, das es nach den Regeln der Satzlehre gar nicht geben kann, das aber auch bei Händel und anderen Komponisten immer wieder vorkommt: die Modulation durch einen einzigen Ton. Wenn wir der Oberstimme zuhören, die nach dem Abschluss auf dem g^2 über das a^2 zum b^2 aufsteigt (übrigens dem Ton, von dem die Melodieleine ihren Ausgang nimmt), dann hören wir, dass wir mit diesem b^2 in B-Dur sind, obwohl weit und breit keine Harmonie erklingt – der Bass pausiert, und holt erst mit seinem Einstieg auf dem letzten Achtel die B-Dur-Harmonie nach. Kurzes Jubilieren über das B-Dur, sofort wieder eine Eintrübung durch den Bass-Schritt ins *c* und die damit erzeugte Septime; aber gleich noch einmal die Bestätigung, dass wir uns wirklich im heiteren B-Dur, der dritten Stufe, befinden. In der Oberstimme ein schneller Oktavdurchzug $b^2 – b^1$, dann noch einmal ein langsamer Quintlauf vom f^2 zum b^1, durch die beiden Septvorhalte auf 1 und 3 des achten Taktes eher genussvoll gedehnt und dann vorangetrieben als schmerzhaft aufgeladen. In heiterster Laune: Kadenz nach B-Dur.

A: Bleibt wohl nicht lange, die heitere Laune?

B: Nur mehr sehr kurz.



Takte 9 - 12/1

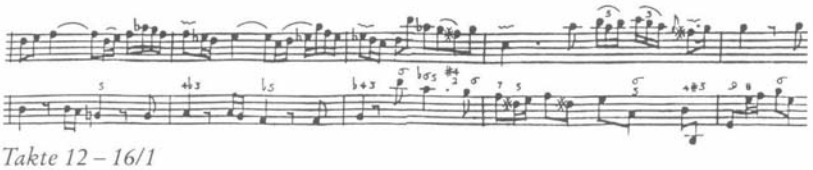
B: Die kleine Verzierungsgruppe im Bass am Ende des Taktes 9 verheißt Fröhliches, wie auch noch der Auftakt in der Melodie, und sogar der Quartvorhalt am Beginn des Taktes 10 wirkt noch wie ein durchaus heiterer Seufzer. Erst der Bass-Schritt vom *f* zum *fis* bringt die erste Trübung, die uns abrupt g-Moll in Erinnerung ruft und gleich den nächsten Seufzervorhalt schwermütig macht. Jetzt aber kommt's gar gewaltig und schaurig. Der nächste Vorhalt in der Oberstimme wird von der Achtel zur halben Note ausgedehnt (mit einem Ornament in Kreuzform versehen), während sich der Bass wieder in einem wilden Sprung (wieder ein unsangliches Intervall, diesmal die verminderte Quint abwärts) in einen verminderten Septakkord stürzt: Wie Blitz und Donner bricht dieser verminderte Septakkord herein, oder, um es einem heutigen Hörer verständlicher auszudrücken, wie das Messer durch den Duschvorhang[1], nachdem das *fis* im Bass im Takt vorher die Silhouette des Täters durchscheinen ließ. Kadenz nach d-Moll (die fünfte Stufe, aber noch nicht die Dominante des Stücks), aus der noch einmal ein Schmerzensschrei der Oberstimme (Sprung abwärts in eine verminderte Oktave!) herausdringt.

A: Klingt dramatisch.

B: Behaupte ich ja!

A: Ich meine die Erklärung.

B: Ich meine die Musik. Wir haben noch ein Stück Weges zu gehen.



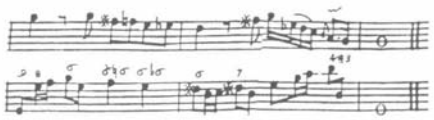
Takte 12 – 16/1

B: Unser d-Moll, das im Takt 12 erreicht wurde, muss noch in die eigentliche Dominante (ein D-Dur) verwandelt werden, damit das Stück stattgefunden hat und abgeschlossen werden kann. Kurz keimt Hoffnung auf: die selben Schritte in der Oberstimme wie in Takt 6. Wieder eine solche Ein-Ton-Modulation? Geht's nach F-Dur (angenehm wohlklingend, freundlich)? Schon vorbei, mit dem Einsatz des Basses mit dem *d*. Und schon wieder eine schmerzhafte Dissonanzsituation: das f^2 in der Oberstimme zum *H* im Bass. Fast einen Takt lang bleibt das f^2 stehen, verziert (im Raum der verminderten Quint umspielt, so das as^2 als verminderte Septime zum Bass berührend), gedehnt über den Quartvorhalt im nächsten Takt, bis es endlich ins es^2 erschlafft (kurz die vierte Stufe des Stücks repräsentierend). Und noch einmal das gleiche, eine Stufe tiefer, diesmal (etwas hoffnungsvoller) ins B-Dur gleitend (dritte Stufe). Und jetzt? Nachdem sich zweieinhalb Takte lang fast alles stufenweise bewegt hat, springt die Oberstimme eine Sext nach oben, der Bass gar eine Dezime, und überraschend, zögernd, vorsichtig erklingt ein Neapolitanischer Sextakkord, der den Bereich der Dominante ebenso herbeiführt wie hinausschiebt, ein letztes sehnsüchtiges Schmachten nach den Durdreiklängen der B-Tonarten, von denen uns in diesem Stück nicht viele vergönnt waren. Noch ein überraschender Absturz der Melodie ins c^2, bevor sie in die hohe Lage zurückkehrt und die große g-Moll-Kadenz ausführt.

A: Also könnte das Stück hier zu Ende sein.

B: Könnte, wenn dem nicht noch zwei Dinge entgegenstünden. Erstens kam nach all dem anderen die Schlusskadenz gar sehr plötzlich, und wir wollten sie noch nicht so recht glauben. Zweitens – und das ist auch der Grund, warum wir die Kadenz im Takt 15 nicht als gültig, sondern eher als Betrug, als einen Versuch, uns abzuwimmeln, empfinden – steht das c^2 vom Anfang des Taktes 15 noch einsam und verloren in der Gegend herum. Schließlich war es dort nicht zufällig hingeraten, sondern in einer langen Abstiegsreihe vom b^2 des Taktes 10 an (ist das gleiche b^2 wie das des Taktes 2 bzw. 7; Wäscheleine!) erreicht worden. Diese Reihe muss zu Ende, und das c^2 ins Bett gebracht werden, abgeführt ins g^1 am Schluss. Wir haben also einen ersten Schluss, der uns nicht glaubhaft vorkommt, auch wegen der etwas frivolen Triolen, mit denen sich die Oberstimme plötzlich schmückt. Und dann einen zweiten, tiefen, der

uns die Gelegenheit gibt, mit dem „passus duriusculus", dem chromatischen Gang, jetzt in der Oberstimme, noch einmal kräftig zu heulen.



Und dann wissen wir, dass dem d^2 im vorletzten Takt die Töne c^2, b^1 und a^1 folgen müssen, aber die kleine, sich noch einmal ein bisschen aufbäumende Diminution in der Oberstimme erspart uns die Banalität, dieses Vollzugs ansichtig zu werden.

A: Eine Blockflötensonate!

B: Von einem Bratschisten.

ANMERKUNGEN

[1] Szene aus dem Film *Psycho* von Alfred Hitchcock

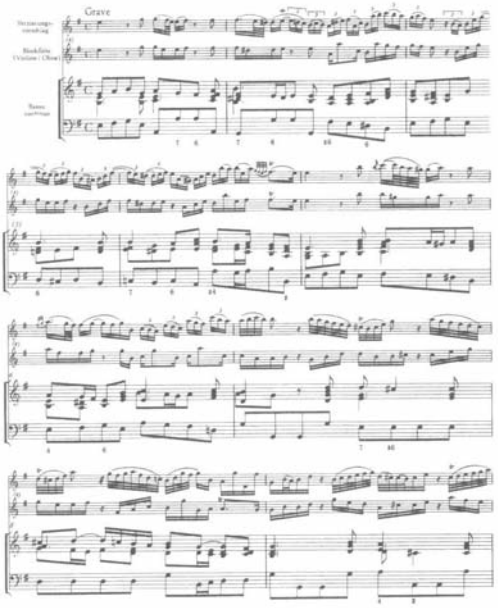
DOMENICO SCARLATTI (1685-1757)

SONATEN

für Sopranblockflöte (Violine/Oboe) und B.c.

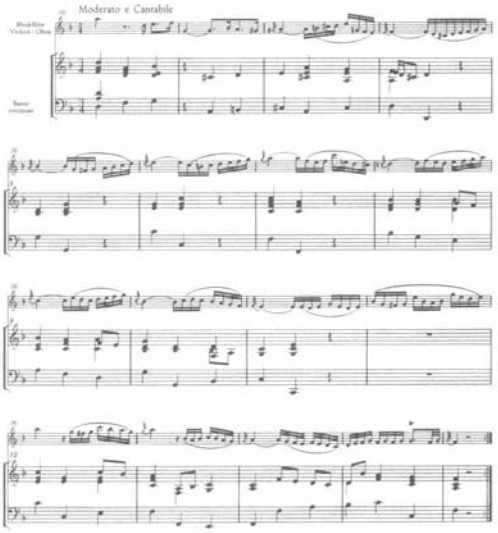
herausgegeben von
MYRIAM EICHBERGER
und MARTIN DERUNGS

Sonate e-Moll, K 81



Ed. Moeck Nr. 2553 · Teil I · ISBN M-2006-2553-0 · € 13,00

Sonate d-Moll, K 77



Ed. Moeck Nr. 2555 · Teil II · ISBN M-2006-2555-4 · € 12,00

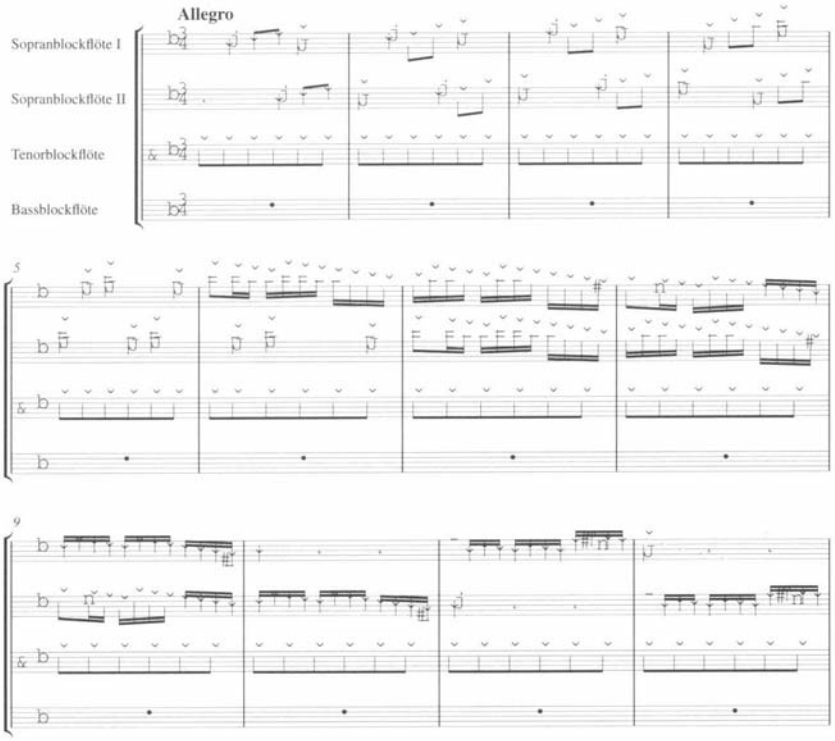
MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG

Postfach 3131, D-29231 Celle · Tel.: +49/5141/88530, Fax: +49/5141/885342

E-Mail: info@moeck-music.de · Internet: www.moeck-music.de

ANTONIO VIVALDI (1678-1741)
Concerto per quattro flauti

arrangiert von Daniel Brüggen
Serie „QRTT", herausgegeben vom *Amsterdam Loeki Stardust Quartet*



Das Concerto in d-Moll für Blockflötenquartett von Antonio Vivaldi ist eine Bearbeitung des Concertos op. 3 Nr. 11 (RV 565) aus der Sammlung „L'Estro Armonico". Die Originalbezeichnung des Werkes lautet *Concerto con due Violini e Violoncello obligato.* Dass sich dieses Concerto grosso bestens für eine Bearbeitung anbietet, zeigt sich daran, dass Johann Sebastian Bach nur wenige Jahre nach dem Ersterscheinen des Werks (1711, Amsterdam) davon eine Version für Orgel anfertigte. Bach zählte zweifelsohne zu den großen Verehrern seines italienischen Zeitgenossen.

Bei der Bearbeitung des Concertos für vier Blockflöten, in der die Tonart übrigens unverändert geblieben ist, erwies sich die Bachsche Version für Orgel als wichtiger Bezugspunkt. Schließlich steht der Klang eines Blockflötenquartetts dem Klangbild einer Orgel wesentlich näher als dem eines Streichorchesters.

Edition Moeck Nr. 2824 · ISMN M-2006-2824-1 · € 12,50

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG
Postfach 3131, D-29231 Celle · Tel.: +49/5141/88530, Fax: +49/5141/885342
E-Mail: info@moeck-music.de · Internet: www.moeck-music.de

www.moeck-music.de

noten
alte musik
neue musik
folk&pop
lehrwerke

bücher
instrumentenkunde
zeitgenössische musik
musik-cartoons

periodika
tibia. magazin für holzbläser
zeitschrift für spielmusik

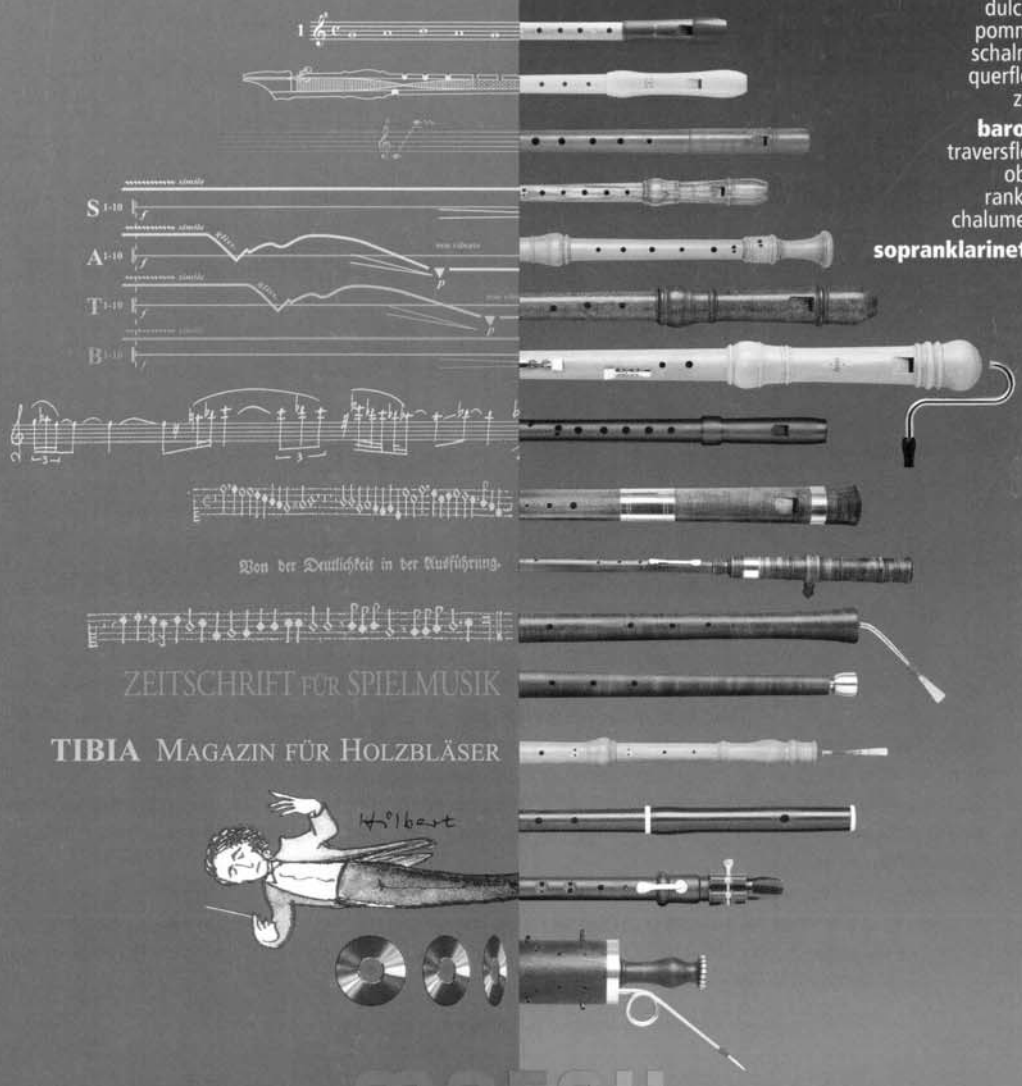
tonträger
walter van hauwe
jeremias schwarzer
trio diritto

blockflöten
flauto penta
flauto 1
flauto 1 plus
schulblockflöten
flauto rondo
rottenburgh
steenbergen
denner
stanesby
hotteterre
kynseker
renaissance-consort
breukink

renaissance
krummhorn
cornamuse
rauschpfeife
dulcian
pommer
schalmei
querflöte
zink

barock
traversflöte
oboe
rankett
chalumeau

sopranklarinette



MOECK

Postfach 3131
D-29231 Celle

Lückenweg 4
D-29227 Celle

Tel +49-5141-8853-0
Fax +49-5141-8853-42

Info-Tel: 0800-6632546
info@moeck-music.de

MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K.