

**MOECK**

**MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER**

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

# TIBIA

Heft 4/2004



# NOTEN FÜR BLOCKFLÖTE

Reneid J. Auerrieth



## RECORDER WORLD

Eine weltweite Fülle an die Welt für Blockflötenspieler (SAB). 24 Lieder aus 20 Ländern in 2 Bänden.

A Christmas World 1  
VHR 3705 € 16,00

A Christmas World 2  
VHR 3706 € 16,00

Sylvia Föhre / Manfreda Zimmermann

## Blockflöten- unterricht mit Kinder- gruppen

Teil 1 der 2., revidierten Auflage.

VHR 3600 ISBN 3-920470-06-1 € 19,00



Karin Groß

## Der große Weihnachtslieder- Baukasten

Ein Klavier- und Blockflöten-Kombibuch für ein bis zwei Sopranblockflöten und Klavier mit CD



»Eisenbeispiel von Anfang an«

Für Klavier- und Blockflötenlehrerinnen im ersten bis dritten Unterrichts-  
jahr. Die Instrumente werden gleichberechtigt behandelt, sowohl Blockflöte  
als auch Klavier haben ihre Funktion als Begleit- bzw. Melodieinstrument.

Band 1 VHR 3620 ISBN 3-920470-06-0 € 17,50

Band 2 VHR 3621 ISBN 3-920470-07-9 € 17,50

Anne Terzibasitsch

## WEIHNÄCHTLICHES MUSIZIEREN

30 Weihnachtslieder für Sopranblockflöte  
und Klavier mit 2. Stimme für Sopran- oder  
Altsopranblockflöte, leicht quartett

VHR 3424 ISBN 3-920470-33-7 € 14,00



Zu besuchen in jedem guten Fachgeschäft  
Musikverlag Holzschuh - www.holzschuh-verlag.de

**p g n m**

projektgruppe neue musik bremen

Am 13.11.2004 um 18 Uhr wird im  
**St. Petri Dom in Bremen**  
eine Blockflötensensation  
zur Aufführung kommen:

## Häresie (1983/84)

Einübung für  
200 Soloblockflöten  
von Urs Peter Schneider.



Die Aufführung unter  
der Leitung des Kompo-  
nisten und Lilian von  
Haußen ist Teil des dreizehnten Festivals  
der projektgruppe neue musik in bremen  
mit dem Titel

... aus der Bewegung ...  
**Aktionen Räume Resonanzen**  
Konzerte  
Vorträge  
Diskussionen  
12. bis 14. November 2004

Es sind zu Gast die sechs legendären Schlagzeuger  
„Les Percussions de Strasbourg“ mit drei Kon-  
zerten, das Ensemble Phoenix Basel mit zwei  
Konzerten. Neben „Häresie“ von Urs Peter  
Schneider werden Werke von Luigi Nono, Julio  
Estrada, Gérard Grisey, Hans Joachim Hespos,  
Uwe Rasch, Alex Buess, Michael Maierhof und  
Alvin Lucier aufgeführt.

Informationen bei:  
projektgruppe neue musik bremen  
Buchtstraße 11 · D-28195 Bremen  
tel: +49-(0)421-3399350 · fax: +49-(0)421-3387418  
Mail: pgnm@01019freenet.de · www.pgnm.de

**Inhalt**

<b>Editorial</b>	242
<b>Hartmut Gerhold:</b> Theobald Böhms Altflöte in G – Stationen der Entwicklung und der Emanzipation eines „Nebeninstruments“ der Querflötenfamilie, Teil 1	243
<b>Das Porträt:</b> 25 Jahre <i>Camerata Köln</i> . „Früher hat man ums Überleben gespielt, heute spielt man um sein Leben“	
<b>Karsten Erik Ose</b> im Gespräch mit Michael Schneider und Karl Kaiser	256
<b>Anthony Rowland-Jones:</b> Mutmaßungen über Lullys erstmaligen Einsatz spätbarocker Blockflöten des Hotteterre-Typus	264
<b>Summaries</b>	276
<b>Berichte</b>	
<b>Dörte Nienstedt:</b> Das Atelier Neue Musik an der Hochschule für Künste Bremen – <i>über</i> Raschendes für Blockflöten!	277
<b>Armin Köbler und Tina Hügelschäffer:</b> Tage für Alte Musik Würzburg	278
<b>Radelint Blühdorn:</b> Workshop Blockflöte bei den 19. Arolser Barock-Festspielen im Juni 2004	279
<b>Hans-Dietrich Klaus:</b> Jost Michaels (25.2.1922 – 21.6.2004) – ein Nachruf	280
<b>Walter van Hauwe:</b> Frans Brügger, 70 Jahre	281
<b>Frisch aus der Quelle</b>	
Thomas Mann gratuliert zum Siebzigsten	285
<b>Rezensionen</b>	
Bücher	288
Noten	293
Tonträger und AV-Medien	308
<b>ERTA</b> Aktuelle Verbandsnachrichten der European Recorder Teachers Association	313
<b>Leserforum</b>	315
<b>Neues aus der Holzbläserwelt</b>	317
<b>Veranstaltungen</b>	319
<b>Impressum</b>	320

**TIBIA-Kunstbeilage:** Unbekannter Meister, 17. Jahrhundert, DER KNABE MIT DER FLÖTE, Öl auf Eichenholz, 41 x 31 cm, Herzog Anton Ulrich Museum, Braunschweig

## Hartmut Gerhold 65 Jahre

Flötist, Musikpädagoge und -publizist, Wettbewerbsjuror und Direktor einer Musikakademie – dies alles trifft auf Hartmut Gerhold zu, der mit dem Studium der Schulmusik und Musikwissenschaft (in Freiburg i. Br.) und des künstlerischen Hauptfachs Flöte bei Hans-Peter Schmitz (in Detmold) seinen Berufsweg bahnte. Sechs Jahre spielte er in verschiedenen Orchestern und gründete zusammen mit dem Cellisten Werner F. Selge und dem Pianisten Ulrich Meckies das *Trio Pleyel*, das sich neben unbekannter Musik der Klassik und Romantik hauptsächlich der zeitgenössischen Musik widmete und 25 Jahre bestand. Auch als Solist konzertierte Hartmut Gerhold im In- und Ausland.

1973 wandte er sich verstärkt pädagogisch-administrativen Aufgaben zu: er baute die Kreismusikschule Cloppenburg auf, deren Leiter er bis 1978 blieb, wurde dann Direktor des Städtischen Konservatoriums Osnabrück und wechselte 1991 an die Akademie für Tonkunst in Darmstadt, deren Direktor er bis heute ist. Stets legte er Wert darauf, sich den notwendigen Freiraum für das eigene Unterrichten zu erhalten.

Zusätzlich zu diesen Aufgaben übernahm er über all die Jahre hinweg ehrenamtliche Funktionen bei verschiedenen Einrichtungen der Musikpflege, besonders beim Deut-



schen Musikrat. Hartmut Gerhold ist Mitglied der Leitungsgruppe *Deutscher Kammermusikurs Jugend musiziert* und widmet sich der Förderung begabter junger Musiker auch gern als Dozent, z. B. bei den *Landeskammermusikursen* in verschiedenen Bundesländern oder in Kursen und Seminaren an Hochschulen, Universitäten oder Goethe-Instituten.

Er war an der Erarbeitung des Lehrplans „Querflöte“ des Verbandes deutscher Musikschulen beteiligt sowie an der Zusammenstellung der unterschiedlichsten Literaturlisten und Repertoireverzeichnissen. Seit 2003 wirkt er als Mitglied der Lektorenkonferenz *Neue Kammermusik* an der Auswahl „besonders empfehlenswerter“ zeitgenössischer Kompositionen für den En-

sembleunterricht an Musikschulen mit. Hartmut Gerhold ist wissenschaftlicher Berater der Christoph Graupner Gesellschaft und seit 1996 Mitherausgeber von *Tibia*.

Am 9. Oktober wird er 65 Jahre alt. Mit dem Ausscheiden aus dem Amt des Akademiedirektors wird Hartmut Gerhold zum Ende des Jahres auch seine Herausgebertätigkeit für *Tibia* beenden, um sich ganz bisher zurückgestellten eigenen Plänen und Projekten widmen zu können. Wir danken ihm herzlich für seine freundliche und kompetente Mitarbeit.

Die *Tibia*-Redaktion gratuliert ihm herzlich zum Geburtstag und wünscht ihm alles Gute.

## Theobald Böhms Altflöte in G – Stationen der Entwicklung und der Emanzipation eines „Nebeninstrumentes“ der Querflötenfamilie, Teil 1

... so ist die Ansprache (der tiefen Töne, d. Verf.) nicht nur ungemein leicht und sicher, sondern sie lassen sich auch zu einer überraschenden Stärke anschwellen, wodurch die Altflöte eben so gut zum Spiele in den grössten Räumen, wie im Salon dient.

Ganz vorzüglich aber ist diese Flöte wegen der grossen Modulationsfähigkeit der vollen, sonoren Töne zum Vortrag von Gesangsmusik, sowie auch zur Begleitung einer Sopranstimme geeignet, und der Spieler wird schon nach kurzer Übung im Stande sein, in diesem Genre Effecte hervorzubringen, die auf der C-Flöte nicht erreicht werden können.

(Theobald Böhm<sup>1</sup>, 1871)

... Die Ansprache (der Altflöte in G, d. Verf.) ist leichter und sicherer, die Modulationsfähigkeit größer als auf der gewöhnlichen grossen Flöte, und die Töne kann man zu überraschender Stärke anschwellen; alles Vorzüge, die lebhaft wünschen lassen, daß es nicht bei dem neuerdings von Felix Weingartner (in seinen „Gefilden der Seligen“) gemachten Ansatz zur Wiedereinführung dieses sehr brauchbaren Instrumentes bleibe.

(Richard Strauss<sup>2</sup>, 1905)

Zur Erweiterung des Gebietes der Flötenfarbe nach der Tiefe haben verschiedene neuere Komponisten versucht, eine größere Flöte im Orchester heimisch zu machen. Die Altflöten werden in G und F gebaut und als transponierende Instrumente notiert. Ihr Umfang entspricht dem der grossen Flöten, entsprechend nach der Tiefe verschoben. Der Klang ist im tiefen Register voll, düster, dick. Da die Altflöte wegen ihres grossen Luftverbrauchs erhebliche Anforderungen an die Lungenkraft der Bläser stellt, wird sie nicht gerne geblasen.

(Hermann Erpf<sup>3</sup>, 1935)

Die Altflöte, auch *flute d'amour*(!) genannt, steht um eine Quinte bzw. Quarte tiefer, also in f oder g. Sie wurde ebenfalls von Böhm neu konstruiert. Die Grifftechnik ist die gleiche wie bei der nor-

malen C-Flöte. Ihr Spiel erfordert naturgemäß etwas mehr Luft. Es lohnt sich schon, sie einmal von einem Flötenbauer auszuleihen, um ihren sehr schönen, warmen, sonoren Toncharakter kennenzulernen ... Sie eignet sich gut zur Wiedergabe schwermütiger Weisen. Kammermusikliteratur besteht m. W. für sie nicht. Pfitzner schreibt sie in ‚Palestrina‘ und Weingartner in den ‚Gefilden der Seligen‘ vor.

(Herbert Kölbl<sup>4</sup>, 1950)

Man muß es bedauern, daß die Möglichkeiten dieses wirklich neuen Instrumentes, von wenigen Ausnahmen abgesehen, eigentlich bis heute weder von Spielern noch von Komponisten in vollem Umfang erkannt und genutzt worden sind; die Altflöte, Boehms konsequenteste und radikalste Neuentwicklung, harrt noch immer der vollen Integration in unser Musikleben!

(Konrad Hünteler<sup>5</sup>, 1999)

Es erscheint offensichtlich: Theobald Böhms „Alt-Flöte in G“<sup>6</sup> hatte (hat?) es schwer, sich aus eigenem Recht als ein Instrument mit eigenem Klangcharakter und entsprechend individuellen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten durchzusetzen. Die Gründe dafür sind vielfältig und vielschichtig, und sie vollständig zu erfassen und darzustellen, dürfte kaum möglich sein. Dabei würdigte schon im Jahre 1900 James S. Wilkins<sup>7</sup>, einst ein Schüler des fast achtzigjährigen Böhm, dessen Erfindung der Altflöte als „Krönung seines Lebenswerkes“ – offenbar nicht zu Unrecht. Denn Böhm selbst<sup>8</sup> hatte noch 1871 bedauert, „diese Flöte (eine Silberflöte in G, d. Verf.) nicht 40 Jahre früher gebaut“ zu haben, also – nimmt man diese Zeitangabe wörtlich – vor seinen epochemachenden bzw. die Flöte und das Flötenspiel schließlich weltweit revolutionierenden<sup>9</sup> Neuerungen im Flötenbau<sup>10</sup>.

Doch seit die ersten beiden Altflöten im Januar und Februar 1858 Böhms Werkstatt verlassen hatten<sup>11</sup> und die „neueste Erfindung“ Böhms der Öffentlichkeit<sup>12</sup> präsentiert wurde, sollten

mehr als 30 Jahre vergehen, bis die Altflöte allmählich den Weg ins Orchester fand.

Zwar berichtet Broadwood 1882<sup>13</sup>, er habe gehört, Böhms Altflöte in G werde „in einigen deutschen Orchestern (verwendet), um besondere Effekte zu erzeugen“. Doch fand sich dafür bisher keine Bestätigung, und so ist Rimsky-Korssakows Ballettoper *Mlada* (1892) vielleicht das früheste Beispiel für die Besetzung einer Altflöte in G (im Wechsel mit der 3. Flöte) im Orchester. Mit zunehmender Bedeutung der Klangfarbe für den Orchestersatz wuchs das Interesse weiterer Komponisten an einer zunächst nur gelegentlichen, bis heute jedoch immer selbstverständlicher werdenden Verwendung der Altflöte (teilweise auch in F-Stimmung) im Orchester.

In den 1930er Jahren erschienen in Europa<sup>14</sup> erstmals Kompositionen für Altflöte als Soloinstrument oder in solistisch besetzter Kammermusik im Druck: André Jolivets *Incantation. Pour que l'image devienne symbole* (1937) und das *Diversissement* op. 90 (1939) für 2 Flöten und Altflöte von Charles Koechlin<sup>15</sup>. Aber erst weitere 20 Jahre später, 100 Jahre nach Böhms genialer Erfindung, brach in den 1950er Jahren ein geradezu „goldenes Zeitalter“ für die Altflöte an.

Das nach dem 2. Weltkrieg einsetzende allgemeine und heftige Interesse an neuen Kompositions- und Spieltechniken, an neuen Kompositionsformen und Aufführungsszenarien, an einer Erweiterung des Klangfarbenspektrums und des Ambitus' der Instrumente rückte auch die Altflöte in den Fokus der Aufmerksamkeit von Komponisten und Interpreten und nahm dem Instrument sein „Aschenputtel-Image“ als „Nebeninstrument“. Mit *Le Marteau sans Maître* (1954/57) für Altstimme und 6 Instrumentalisten brachte Pierre Boulez die Altflöte so „unerhört“ ins Spiel und zeigte auf so radikale Weise ihre klanglichen und technischen Möglichkeiten auf, u. a. durch das Ausschöpfen des Tonumfangs bis zum (notierten)  $c^4$ , wie es vorher nicht für möglich gehalten wurde. In der Folge entstand eine inzwischen kaum noch zu überblickende Zahl von Kompositionen für und mit Altflöte, die alle nur denkbaren Gattungen und Besetzungen umfasst: vom Solostück (teilweise

im Wechsel mit anderen Flöten) bis zu reinen Flötenensembles in allen denkbaren Instrumentenkombinationen; vom Solo-„Konzert“ (teilweise im Wechsel mit anderen Flöten) mit Orchester bis zu den vielfältigsten gemischten Ensembles oder in Verbindung mit Sängern. Der von Peter van Munster gerade vorgelegte, in dieser Form bisher einmalige *Repertoire Catalogue*<sup>16</sup> für Piccolo, Alt- und Bassflöte verzeichnet an die 1000 Kompositionen mit Altflöte (ohne Flötenchor und Flötenorchester)! Viele dieser Werke sind heute in Konzerten zu hören oder auf Tonträger eingespielt und gehören mittlerweile zum Standardrepertoire eines solistisch ambitionierten Flötisten.

Böhm wollte mit seiner neuen Flöte ein dem Englischhorn und der Bassklarinette vergleichbares Instrument<sup>17</sup> schaffen. Durch die Fülle der vor allem seit 1950 komponierten Musik und der damit einhergehenden Verbreitung des Instruments entstand eine eigene Popularität der Altflöte, die dazu geführt hat, dass die Altflöte inzwischen – zumindest als Solo- und Kammermusikinstrument – aus dem Schatten von Englischhorn und Bassklarinette herausgetreten ist. Darüber hinaus wird die Altflöte seit einigen Jahren zunehmend auch für Liebhaber und unter musikpädagogischen Aspekten interessant. Man findet sie z. B. immer häufiger im Umfeld von Musikschulen, und es entsteht eine eigene, teilweise didaktisch intendierte (vorwiegend Ensemble-) Literatur.

Angesichts der dargestellten gegenwärtigen Situation dürfte es interessant sein, den Weg der Altflöte seit ihrer Erfindung durch Böhm nachzugehen und die wichtigsten Stationen ihrer Emanzipation vom wenig bekannten (und nur von wenigen geliebten) „ungewöhnlichen Instrument“ mit Anspruch auf „besondere Vergütung“<sup>18</sup> bei jedem Einsatz im Orchester zum anerkannten Solo-, Kammermusik- und Liebhaberinstrument einmal nachzuzeichnen.

Die Idee, „in der Familie der Flöten ein ganz neues Instrument in tieferer Stimmung“<sup>19</sup> zu entwickeln, kam Böhm natürlich nicht von ungefähr. Seine eigenen grundlegenden Neuerungen im Flötenbau von 1832 und 1847 mussten ihm die zu seiner Zeit bekannten und gelegentlich auch

wohl noch gespielten tiefen Flöten in ihren Klangeigenschaften und Konstruktionsmerkmalen besonders unbefriedigend erscheinen lassen: „Dem längst gefühlten Bedürfnis tiefer, kräftiger und zugleich sonorer Flötentöne, konnte weder durch die ehemalige, ‚Flüte-d'Amour‘ noch durch die an der C-Flöte angebrachten Verlängerungen des Fusses genügend abgeholfen werden, indem die hierdurch erlangten Töne schwach und unsicher, und ihre Verbindungen schwierig oder gar nicht ausführbar sind“, schreibt Böhm.<sup>20</sup> Es liegt deshalb nahe, zunächst diesen beiden Strängen in der Entwicklung des Baues von Flöten in tiefer Lage unsere Aufmerksamkeit zu widmen: a) den „normalen“ Flöten, die eine Erweiterung des Tonumfangs in die Tiefe – bei sonst weitgehend unveränderter Bauweise – durch eine Verlängerung des Fußstückes, und damit des Flötenrohres insgesamt, zu erreichen suchten und b) jenen Instrumenten, die durch eine weitere Mensur und im Ganzen entsprechend größere Dimensionierung von vornherein für das Spiel in tieferer Lage bestimmt waren.

### Die Entwicklung im 18. Jahrhundert

Kaum begann seit dem ausgehenden 17. Jahrhundert der – zunächst drei-, später viergeteilte – einklappige *flauto traverso* mit d<sup>1</sup> als tiefstem Ton sich als *flüte ordinaire* zu etablieren, entstanden kleinere und größere Nebenformen, in entsprechend höherer oder tieferer Grundstimmung, für unterschiedliche Bedürfnisse und Anlässe, mit nationalen (England!) oder regionalen Besonderheiten hinsichtlich ihrer Bauweise und Bezeichnung. Insgesamt brachte das 18. Jahrhundert etwa 10 – 15 verschiedene Typen von Querflöten hervor<sup>21</sup>. Von diesen scheint, gemessen an der Zahl der erhaltenen Instrumente und dem – wenn auch insgesamt bescheidenen – Umfang der speziell für dieses Instrument geschriebenen Literatur, die *flüte d'amour* neben der gewöhnlichen *flüte traversière* die größte Verbreitung gefunden zu haben. Sie stand eine kleine oder – seltener, bzw. schwerpunktmäßig z. B. im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts in Wien – eine große Terz tiefer als die jeweils gebräuchliche normale Form der Querflöte. Obwohl der *flüte d'amour* keineswegs von allen

Autoren eine besondere Wertschätzung entgegengebracht wurde, wird sie doch in Lehrwerken und Schriften zur Flöte im 18. und 19. Jahrhundert immer wieder erwähnt. Die gleichen oder ähnliche Quellen geben uns auch Auskunft darüber, wie sich im Laufe von etwa 100 Jahren die Normalflöte mit d<sup>1</sup> als tiefstem Ton gegen gelegentlich auftretende Vorbehalte und Widerstände zum allgemein anerkannten Instrument mit c<sup>1</sup> oder h<sup>0</sup> als klanglicher Basis entwickelte.

Johann Joachim Quantz, Autorität von hohen Graden (nicht nur) in vielen Fragen der Flöte und des Flötenspiels im 18. Jahrhundert, beschreibt – neben weiteren – beide der uns hier interessierenden Flötenarten mit zur Tiefe hin erweitertem Tonumfang 1752 in seinem *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zuzuspielen*.

Es erscheint bemerkenswert, dass sich die betreffenden Abschnitte im I. Hauptstück finden, welches der *Kurze(n) Historie und Beschreibung der Flöte traversière* gewidmet ist. Quantz sieht demnach die Verlängerung der „ordentlichen

S+B  
STEPHAN BLEZINGER  
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Nicht die Billigste.  
Lieber die Beste.

Altflöte in 440 Hz  
nach Jacob Denner

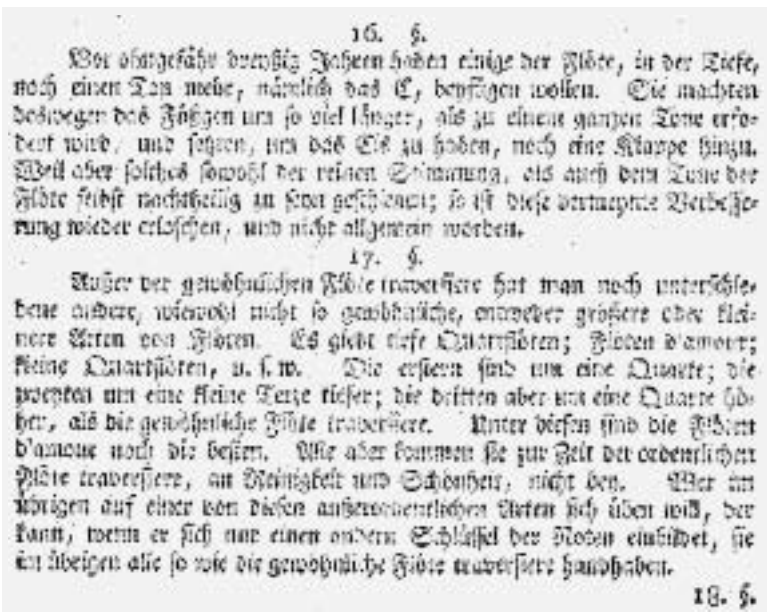
www.blezinger.de  
Schillerstrasse 11  
D-99817 Eisenach  
Tel. 036 91-21 23 46

Flöte traversière“ als ein historisches, im Ergebnis gescheitertes Experiment an, während er die „Flöte d’amour“ immerhin gelten lässt. Ein ihm selbst zugeschriebenes Instrument in entsprechend tiefer Stimmung wird im Händel-Haus in Halle<sup>22</sup> bewahrt.

**Frankreich**

Der Schwerpunkt im Flötenbau für Instrumente in *d’amour* – Lage lag, vor allem bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, bei den Werkstätten im französischen und deutschen Sprachraum<sup>23</sup>. Aber in der Bate Collection in Oxford ist auch eine *Flûte d’amour* englischer Provenienz erhalten<sup>24</sup>. Zwei Typen von Instrumenten dieser Art waren in Gebrauch: Sie wurden entweder gleich in der gewünschten tieferen Grundstimmung gebaut, oder eine „gewöhnliche Flöte“ erhielt zu dem üblichen Satz von drei (später bis zu sieben) Mittelstücken, die dem Ausgleich geringer Differenzen der Stimmtöne dienten, mit dem *corps d’amour* ein entsprechend dimensioniertes zusätzliches Mittelstück.

Beide Formen von *d’amour*-Flöten werden in französischen Lehrwerken für die Flöte erwähnt. Toussaint Bordet weist in seiner *Métho-*



Johann Joachim Quantzens Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Breslau 31789, S. 28 (Vorlage Sammlung Gerhold)

*de Raisonnée, Pour Apprendre la Musique ...* (Paris 1755)<sup>25</sup> in einer Griffabelle darauf hin, dass die auf der normalen Flöte nicht erreichbaren Töne oberhalb von a<sup>3</sup> bis d<sup>4</sup> besser auf tieferen Flöten ansprächen, u. a. auf solchen *avec un corps d’Amour*. Im gleichen Zusammenhang nennt Antoine Mahaut in seiner *Nouvelle Methode Pour Apprendre en peu de temps a Jouer de la Flute Traversiere* (Paris 1759)<sup>26</sup> *les Flutes d’Amour*. Im weiteren Verlauf des 18. und im 19. Jahrhundert finden sich Bemerkungen zur *Flûte d’amour* vor allem in deutschsprachigen Schriften zur Flöte.

Für normale Flöten mit bis zum c<sup>1</sup> verlängerten



Flûtes d'amour in Buchsbaum von Thomas Stanesby jun., London, ca. 1735, und in Elfenbein von Scherer, Butzbach, Mitte 18. Jh., und eine Buchsbaumflöte mit A-Fuß von Luvoni, Mailand, spätes 19. Jh. Während die Gesamtlänge der Flöten annähernd gleich ist, zeigt die Lage der Grifflöcher, dass es sich bei den flûtes d'amour um Instrumente in tiefer Stimmung handelt, bei der Luvoni-Flöte dagegen um eine normale Flöte mit langem Fußstück (Bate Collection 1015, 1011 und 1105; Abb. entnommen aus: Jeremy Montagu, *The Flute*, Haverfordwest 1990, S. 35)

Fußstück gibt es, wenn auch nur vereinzelt, ebenfalls Belege aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Von Jacob Denner (1681 – 1735) ist im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg ein Elfenbein-Traverso mit C-Fuß von ca. 1720 erhalten<sup>27</sup>, und der Traktat *Museum Musicum Theoretico Practicum ...* (Schwäbisch Hall 1732) von Joh. Friedr. Bernh. Caspar Majer<sup>28</sup> zeigt neben der Abbildung einer „Queer-Flöthen“ mit zwei „messingen Schlössern“ (= Klappen) am Fußstück eine Griffabelle für eine Flöte mit C-Fuß.

## England

In England griffen Flötenbauer und Flötisten ab den 1750er Jahren diese Entwicklung auf, fügten der Flöte Klappen für f, b und gis hinzu und erweiterten zugleich mit Hilfe von zwei zusätzlichen Klappen den Umfang der Flöte in der Tie-

fe bis c<sup>1</sup>. Durch die spektakuläre Verwendung solcher Flöten erlangten die in London wirkenden Virtuosen Pietro Grassi Florio und Josef Tacet große Popularität – wie umgekehrt dieser Instrumententyp durch ihre Spieler. Cornelius Ward berichtet noch 1844 in seiner Schrift *The Flute Explained*, Florio, 1. Flötist an der Italienischen Oper in London, habe den Fuß seiner Flöte mit einem Tuch verhüllt, um zu verbergen, auf welche Weise er die tiefen Töne hervorbrachte.<sup>29</sup> Seit 1765 erschien in London eine große Zahl häufig anonymer *Tutors, Companions oder Instruction Books*<sup>30</sup> für ... *a new invented German Flute with additional Keys such as play'd on by the two celebrated Masters, Tacet and Florio* oder für *Florio and Tacet's new invented German Flute*. Diese trugen maßgeblich zur Entstehung des über England hinaus wirkenden „Mythos“ (Ardal Powell) bei, Florio und Tacet seien die „Erfinder“ der mehrklappigen Flöte. So enthält die Faksimile-Ausgabe der



Querflöte aus Elfenbein mit C-Fuß, Jacob Denner, Nürnberg, um 1720. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg (Abb. entnommen aus: Martin Kirnbauer und Peter Thalheimer: *Eine Dennersche Traversiere ... zu haben. Neuentdeckte Querflöten Jacob Denners (1681 – 1735)*, in: *Der „schöne“ Klang. Studien zum historischen Musikinstrumentenbau ...*, hrsg. v. Dieter Krickeberg, Nürnberg 1996, S. 35)



Akkordübungen trägt er schon dem wachsenden Interesse am C-Fuß Rechnung. Für J. Wragg ist in seinem *Flute Preceptor* (London ca. 1792)<sup>35</sup> bereits die sechsklappige C-Fuß-Flöte das maßgebende Instrument. In einer als *Improved Flute Preceptor* erweiterten Auflage (von insgesamt mindestens 40) preist er ab 1806 die Vorzüge einer Acht-Klappen-C-Flöte (mit zusätzlicher c<sup>2</sup>- und langer F-Klappe).

Für etwa 20 Jahre erfahren sechs- oder achtklappige C-Flöten in englischen Flötenschulen die gleiche Aufmerksamkeit: Instrumente mit sechs Klappen z. B. in den Lehrwerken von Charles Nicholson (*Complete Preceptor*, ca. 1816 und *Preceptive Lessons*, 1821) oder James Alexander<sup>36</sup> (*Complete Preceptor*, ca. 1821). Für Flöten mit acht Klappen sind u. a. die Schulen von John Beale<sup>37</sup> (*Complete Guide of the Art of Playing the German Flute*, ca. 1815) oder Charles N.

Weiss<sup>38</sup> (*Methodical Instruction Book*, ca. 1821) konzipiert.

Im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts ist Charles Nicholson (1795 – 1837) die das Flötenspiel und den Flötenbau in England prägende Autorität. In seinem dritten bedeutenden Unterrichtswerk, der *School for the Flute* (1836), propagiert er die sieben- oder achtklappige C-Flöte (ohne oder mit langer F-Klappe). Er erwähnt darüber hinaus auch Klappen für die noch tiefer liegenden Töne h<sup>o</sup> und b<sup>o</sup>. Jedoch hält er sie, wie andere zusätzliche Klappen auch, für überflüssig, da sie das Gewicht der Flöte erhöhen und ihre Handhabung unnötig kompliziert machen. Damit war die Entwicklung der „alten“ konischen Flöte in England zunächst abgeschlossen. Mit Instrumentenmachern wie Ward, Rudall, Carte, Rose und anderen begann eine neue Epoche des Flötenbaues, der auch international zu-



Verfasser anonym, *New Instructions for the German Flute*, Titelseite, London ca. 1780 (Vorlage Sammlung Gerhold)

SCALE OF C MAJOR.

The image displays a fingering chart for the C major scale on the flute, organized into two systems. The left system shows the ascending scale with fingerings 1-2-3-4-5-6-7-8-9-10-11-12. The right system shows the descending scale with fingerings 11-10-9-8-7-6-5-4-3-2-1. Each note is accompanied by a small illustration of the hand holding the flute with the corresponding fingerings.

Griffabelle für Querflöte mit sechs Klappen und C-Fuß aus: C. Nicholson's *Preceptive Lessons for the Flute*, London (1821), S. 2. (Vorlage Sammlung Gerhold)

nehmend von Theobald Böhms Erfindungen beeinflusst und geprägt wurde.

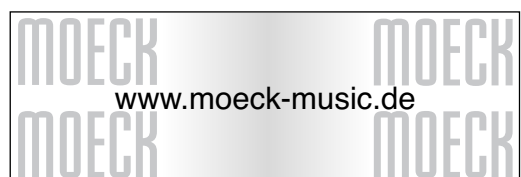
### **Noch einmal: Frankreich**

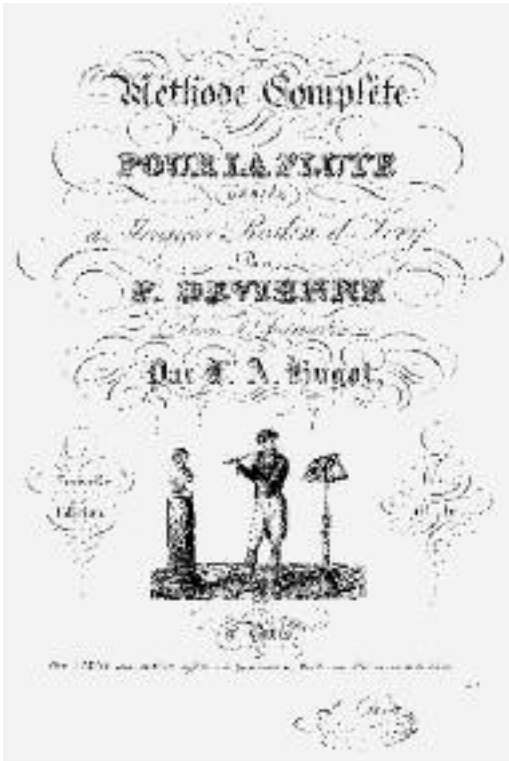
In Frankreich beginnt man erst spät, sich für die klanglichen und spieltechnischen Möglichkeiten zu interessieren, die eine Ausstattung der traditionell einklappigen Flöte mit zusätzlichen Klappen bieten konnte. Die *Méthode(s) pour la Flûte* oder *de Flûte* von J. M. Cambini (ca. 1796)<sup>39</sup>, A. Vanderhagen (ca. 1799)<sup>40</sup> und Peraut (ca. 1802) haben noch ausschließlich die *Traversière* mit einer Klappe und D-Fuß zum Gegenstand. Für François Devienne, zeitgleich mit Antoine Hugot einer der beiden ersten Flötenprofessoren am Pariser Conservatoire, ist zwar ebenfalls noch die einklappige Flöte das maßgebende Instrument. Er kennt jedoch auch zusätzliche Klappen und den C-Fuß. Seiner *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique Pour La Flûte* (Paris 1794) hat er einen *Discours Préliminaire* vorangestellt. In dieser Vorrede gesteht Devienne den „kleinen“ Klappen, wie für gis oder b, einen gewissen Nutzen zu, insbesondere in langsamen Sätzen. Zugleich missbilligt er aber an den „sogenannten englischen Flöten“ den C-Fuß mit den beiden für cis<sup>1</sup> und c<sup>1</sup> erforderlichen Klappen. Die tiefen Töne seien „der Natur des Instrumentes fremd“ und beeinträchtigten entschieden den Klang. Nur wenige würden sie, der Originalität wegen, benutzen, professionelle Flötisten (*Maitres connus*) jedoch niemals.<sup>41</sup> Von Deviennes *Nouvelle Méthode* erschienen ungezählte weitere Auflagen, unverändert und zeitnah zur Erstauflage bei anderen Verlagen, aber auch in Übersetzungen oder – bis in das 20. Jahrhundert hinein – in erweiterten oder auf andere Weise veränderten Fassungen. Als *Méthode Complète pour la Flûte* erschien eine von A. Hugot revidierte und erweiterte Fassung. Eine *Nouvelle Edition* enthält zwar die wesentlichen Artikel von Deviennes Originalausgabe einschließlich der „Vorrede“. Den Griff- und Trillertabellen für die *Flûte ordinaire* sind jedoch Tabellen in gleicher Aufmachung für *La Flûte à quatre Clés* und eine gesonderte Tabelle für eine fünfklappige Flöte (zusätzliche Klappe für c<sup>2</sup>) hinzugefügt.

Die Flöte mit vier Klappen wurde mit der Ver-

öffentlichung der *Méthode de Flûte du Conservatoire* von Hugot und Wunderlich (Paris 1804)<sup>42</sup> das maßgebende Instrument. Daneben blieb die alte *flûte ordinaire* ebenfalls in Gebrauch. Hugot/Wunderlich weisen in ihrer Schule darauf hin, dass die Klappen für b, gis und f inzwischen in Frankreich akzeptiert seien. Die Engländer hätten der Flöte jedoch drei weitere Klappen hinzugefügt. Von diesen sei die kleine c<sup>2</sup>-Klappe für Triller gut zu gebrauchen. Leider gelte das nicht für die cis<sup>1</sup>- und die c<sup>1</sup>-Klappe. Diese wären von großem Nutzen, wenn die betreffenden Töne einen vollen Klang entfalten würden. Dies sei jedoch nicht möglich, da lediglich das Fußstück der Flöte verlängert worden sei, statt dass der Flötenkorpus insgesamt einer gründlichen Neukonzeption unterzogen worden wäre.<sup>43</sup>

Eugène Walckiers geht in seiner *Méthode de Flûte* (Paris 1829) von der fünfklappigen Flöte mit c<sup>2</sup>-Klappe („von allen Professoren angenommen“) aus, beschreibt aber auch in Wort und Griffabelle den von „den Engländern“ übernommenen C-Fuß (*Patte d'ut*), der dabei sei, sich gegen Widerstände durchzusetzen.<sup>44</sup> Ein Vorteil des C-Fußes sei die Verbesserung der Intonation der hohen Töne, die bei der normalen Flöte zu matt seien. Interessant ist darüber hinaus Walckiers' Bemerkung, *les Allemands* gingen sogar noch weiter als die Engländer. Sie hätten nämlich Flöten, die bis h<sup>0</sup> und sogar bis g<sup>0</sup> hinunter gingen. Die Vielfalt und die um 1830 im Flötenbau sowie im Hinblick auf Tonumfang und Klappenausstattung bei den hauptsächlich verwendeten Flöten inzwischen in Europa erreichten Gemeinsamkeiten spiegeln sich anschaulich in dem Unterrichtswerk von Louis Drouët (1792 – 1873). Von dem weltläufigen, international gefeierten Flötenvirtuosen, der auch als Komponist, Kapellmeister und im Instrumentenbau tätig war, erschien 1827 in Antwerpen eine *Méthode Pour La Flûte*, zweisprachig in Deutsch und Französisch, der 1830





Fr. Devienne/L. A. Hugot: *Méthode Complète pour la Flûte*, Titelseite, Paris ca. 1830 (Vorlage Sammlung Gerhold)

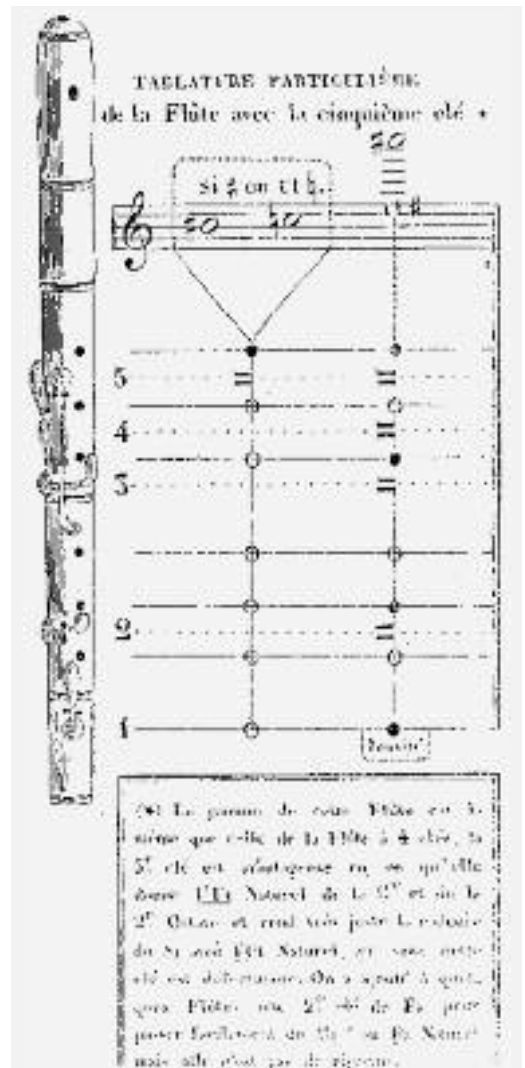
in London eine gekürzte und teilweise veränderte englische Fassung folgte.

In der Antwerpener Ausgabe wird die Flöte mit Hilfe der Abbildung eines Acht-Klappen-Instruments mit C-Fuß erklärt. Den Griffstabellen für diesen Flötentyp folgen weitere für Flöten mit D-Fuß und vier Klappen und mit einer Klappe. Der vierte Teil enthält darüber hinaus ein Übungsstück für „Floeten die das tiefere H und G haben.“<sup>45</sup>

Dieses Musikstück ist, neben anderen, in der englischen Fassung von *Drouët's Method of Flute Playing*<sup>46</sup> nicht enthalten. Als einziger Instrumententypus liegt der Londoner Ausgabe eine Flöte mit C-Fuß und acht Klappen zugrunde. Instrument und Griffe werden an Hand einer einfachen aber außerordentlich klaren schematischen Darstellung erläutert. Dabei hat Drouët durchaus eine inzwischen europaweit erfolgte

Annäherung der Griffweise im Blick, wenn er beansprucht, „the fingering, which is now most generally used in Europe...“<sup>47</sup>, seinen Ausführungen zu Grunde zu legen.

Nachfolgende französische Autoren von Flötenschulen, wie Coche (1838), Camus (1839), oder Dorus (1845), berücksichtigen – mit Ausnahme von Tulou (1853) – bereits die von Theobald Böhm ausgehenden Neuerungen im Flötenbau.



Fr. Devienne/L. A. Hugot: *Méthode Complète pour la Flûte*, Darstellung einer *flûte traversière* mit fünf Klappen

Tout les Flûtes qui descendent jusqu'au Si, et pour celles,  
qui descendent jusqu'au Sol.

Für Flöten die bis tiefer: H und G haben.

Andante

N<sup>o</sup> 45.

The musical score is written for a single melodic line on a flute. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The tempo is marked 'Andante'. The piece is numbered 'N<sup>o</sup> 45'. The notation includes various ornaments, slurs, and dynamic markings such as 'f' and 'pp'. The score ends with a double bar line and the dynamic markings 'f' and 'pp'.

Andante für Flöten mit G-Fuß aus: L. Drouët: *Méthode pour la Flûte*, Antwerpen (1827), S. 165 (Vorlage Sammlung Gerhold)

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Theobald Boehm: *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung*, München (1871), Faks.-Nachdr. Bern o. J., S. 29

<sup>2</sup> in: Hector Berlioz: *Instrumentationslehre*, erg. u. rev. v. Richard Strauss, Leipzig 1905, Faks.-Nachdruck Leipzig 1955, S. 258

<sup>3</sup> Hermann Erpf: *Die Lehre von den Instrumenten und der Instrumentation*, in: *Hobe Schule der Musik. Handbuch der gesamten Musikpraxis*, hrsg. von Joseph Müller-Blattau, Bd. II, Potsdam 1935, S. 242

<sup>4</sup> Herbert Kölbel: *Von der Flöte. Brevier für Flötenspieler*, Kassel, Basel etc. 1950 (1966), S. 62

<sup>5</sup> Konrad Hünteler: *Theobald Boehm. Die Geburt der modernen Flöte*, in: *Handbuch Querflöte. Instrument – Lehrwerke – Aufführungspraxis – Musik – Ausbildung – Beruf*, hrsg. von Gabriele Busch-Salmen und Adelheid Krause-Pichler, Kassel, Basel etc. 1999, S. 40

<sup>6</sup> wie Anm. 1

<sup>7</sup> in: Theobald Boehm: *The Flute and Flute-Playing in acoustical, technical and artistic aspects*, übersetzt von Dayton C. Miller, Nachdr. der rev. u. erw. 2. Auflage (1922), New York 1964, S. 167

<sup>8</sup> Brief an W. S. Broadwood, Aug. 1871, in: Theobald Böhm: *An Essay on the Construction of Flutes ...*, Orig. 1847, ed. *with the addition of correspondence and other documents*, London 1882, S. 59

<sup>9</sup> vgl. den Titel von: Manfred Hermann Schmid: *Die Revolution der Flöte. Theobald Boehm (1794-1881). Katalog der Ausstellung zum 100. Todestag von Boehm*, Musikinstrumentenmuseum im Münchner Stadtmuseum, Tutzing 1981

<sup>10</sup> 1832: konische Ringklappenflöte; 1847: (Metall-)Flöte mit zylindrischem Rohr, verkehrtkonischem Kopf und vergrößerten, allein nach akustischen Gesichtspunkten angebrachten, durch Deckelklappen verschlossenen Tonlöchern

<sup>11</sup> Geschäftsbuch der Flötenwerkstatt 1847-1859, 1876-1879, in: Theobald Böhm: *Fünf Schriften zum Flötenbau*, hrsg. von Ludwig Böhm, München 1986 (Neudr. i. Vorb.), S. 31. – Die zweite von Böhm gefertigte Altflöte (Neusilber, Herst.-Nr. 122) erhielt im Februar 1858 „Mr. Broadwood, London“.

<sup>12</sup> anlässlich der „Lokal-Industrie-Ausstellung zur Feier des 700-jährigen Bestehens der königl. Haupt- und Residenzstadt München“, Eintrag im Ausstellungskatalog S. 25, in: Ludwig Böhm (Hrsg.): *Briefe an und Aufsätze über Theobald Böhm, die den Flötenbau betreffen*, München 1992 (Neudr. i. Vorb.), S. 384

<sup>13</sup> wie Anm. 8, S. 78

<sup>14</sup> Kompositionen mit Altflöte von Robert Russell Bennett und Joseph La Monaca, die in den 1920er und 1930er Jahren in Amerika entstanden, erwähnt Andrea Reday in ihrer Dissertation *Theobald Boehm and the History of the Alto Flute*, Denton (Texas) 1997, S. 28

<sup>15</sup> Zum Kompositionsdatum (1923/24) und zur ursprünglichen Besetzung („une flüte ordinaire, une Fl. grave en Si<sup>b</sup>, une flüte grave en Sol<sup>a</sup>)“ vgl. Thalheimer: von „Zwerchpfeifen ... um einen Ton niedriger“ über Händels „Traversa bassa“ zur „B flat Flute“. Ver-

such einer Geschichte der Querflöte in B, in: *Festschrift Eppelsheim* (i. Vorb.)

<sup>16</sup> Peter van Munster: *Repertoire Catalogue. Piccolo, Alto Flute, Bass Flute*. Including ca. 900 works for Flute Choir or Flute Orchestra, Rom 2004; Rezension s. S. 228 in diesem *Tibia*-Heft

<sup>17</sup> wie Anm. 1

<sup>18</sup> vgl. Tarifvertrag für die Musiker in Kulturorchestern (TVK) § 6 Abs. 2 Buchst. d und Protokollnotiz Ziff. 2, § 27, Abs.1

<sup>19</sup> wie Anm. 1

<sup>20</sup> wie Anm. 1

<sup>21</sup> Ausführlicher zu Detailfragen von Bauweise, Material, Stimmungen und Bezeichnungen der verschiedenen Querflötentypen im 18. Jh. siehe u. a.: Anthony Baines: *Woodwind Instruments and their History*, London 1967; Philip Bate: *The Flute. A Study of its History, Development and Construction*, London 1969; Dieter Krickeberg: *Zur Geschichte der Querflöte*, in: *Handbuch Querflöte*, wie Anm. 5, S. 42 ff.; Ardal Powell: *The Flute*, New Haven and London 2002; Peter Thalheimer: *Flauto d'amore, B flat Tenor Flute und „tiefe Quartflöte“*. Ein Beitrag zur Geschichte der tiefen Querflöten im 18. und 19. Jahrhundert, in: *Tibia*, Heft 2/1983, S. 334 ff.; ders., *Das große Querflötenensemble. Tradition, Besetzungspraxis, Methodik, Repertoire*, in: Peter Thalheimer: *Aspekte zur Holzbläsermethodik*, hrsg. von Peter Hoch, Trossingen 1992, S. 107 ff.; ders., wie Anm. 14

<sup>22</sup> Ardal Powell, wie Anm. 20, S. 80

<sup>23</sup> vgl. Thalheimer 1983 und 2002

<sup>24</sup> vgl. Abb. 2

<sup>25</sup> Faks.-Ausg., hrsg. von Marcello Castellani, Firenze 1993, S. 17

<sup>26</sup> Faks.-Ausg., Minkoff-Reprint, Genève 1972, S. 7

<sup>27</sup> vgl. Abb. 3

<sup>28</sup> vgl. Abb. 4

<sup>29</sup> Richard Shepherd Rockstro: *A Treatise on the Construction, the History and the Practice of the Flute*, London 1928, Faks.-Ausg. Buren 1986, Bd. II, S. 244

<sup>30</sup> vgl. Thomas E. Warner: *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600 – 1830*, Detroit 1967

<sup>31</sup> hrsg. von Greta Moens-Haenen, Buren 1980, S. 43

<sup>32</sup> vgl. Powell, a. a. O., S. 113, und Carol Reglin Farrar: *Michel Corrette and Flute-Playing in the Eighteenth Century*, New York 1970, S. 5

<sup>33</sup> vgl. Powell, a. a. O., S. 112

<sup>34</sup> Faks.-Ausg., hrsg. von Janice Dockendorff Boland, Marion 1992

<sup>35</sup> vgl. Hartmut Gerhold: *Wragg's Improved Flute Preceptor. Ein aufschlußreiches Dokument aus dem frühen 19. Jahrhundert zur Geschichte des Querflötenspiels in England*, in: *Travers&Controvers. Festschrift Nikolaus Delius*, hrsg. von Mirjam Nastasi, Celle 1992, S. 136 ff.

<sup>36</sup> Warner a. a. O., S. 86

<sup>37</sup> a. a. O., S. 78

<sup>38</sup> Griffabelle siehe bei Bruce Dickey: *Untersuchungen zur historischen Auffassung des Vibratos auf Blasinstrumenten*, in: *Basler Jahrbuch für historische Aufführungspraxis*, hrsg. von Wulf Arlt, Zürich 1979, Bd. II, S. 130

39 Faks.-Ausg., hrsg. von Marcello Castellani, Firenze 1984

40 Faks.-Ausg., hrsg. von Marcello Castellani, Firenze 1987

41 Vor allem wegen dieser konservativen Einstellung zur Verwendung zusätzlicher Klappen kritisiert Johann Heinrich Liebeskind Deviennes Flötenschule als ein Werk, „das weder in theoretischer noch praktischer Rücksicht für deutsche Flötenspieler etwas neues enthält, und sogar wenigstens 50 Jahre älter zu seyn scheint, als es ist.“ Vgl. den Artikel *Versuch einer Akustik der deutschen Flöte. Als Beytrag zu einer philosophischen Theorie des Flötenspiels. Von D. Johann Heinrich Liebeskind*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung (AMZ)*, November 1806, S. 99

42 Faks.-Ausg., hrsg. von David Jenkins, Buren 1975

43 a. a. O., S. 7

44 S. 2

45 Louis Drouët: *Méthode pour la Flûte*, S. 165

46 Faks.-Ausg., hrsg. von Rudolf Rasch und Stephen Preston, Buren 1990

47 a. a. O., S. 29

Fortsetzung des Artikels in *Tibia*, Heft 1/2005



**aka-Musikverlag Karlsruhe**

**Reihe 1 Blockflöten- und Querflötenensembles**  
Originalkompositionen und Bearbeitungen aus Barock, Klassik und Romantik.  
Alle Werke sind in der Praxis erprobt und bieten Anfängern als auch Fortgeschrittenen die Möglichkeit zum gemeinsamen Musizieren.

**Reihe 2 Holzbläser Solo und Ensembles**  
Originalkompositionen und Bearbeitungen für Holzblasinstrumente in verschiedenen Besetzungen und Schwierigkeitsgraden.

**Reihe 3 Kammermusik für Blockflöte/Querflöte, Lieder, Chor- u. Orgelwerke im romantischen Stil.**  
Werke von Adolf Kern (1786 – 1970)

**Reihe 4 Werke für Streichinstrumente**  
Originalkompositionen und neue Musik des 20. Jh.

**Reihe 5 Werke für Singstimmen/Chor**  
Gestrichler Chorwerke mit Orchester

**Reihe 6 Wiederentdeckte Konzerte, Erstausgaben für Balz, Blechbläser oder Solostreicher mit Streicherbegleitung und Generalbass.**  
Werke von Georg Philipp Telemann (1681 – 1767)

}—@—{

Unser komplettes Angebot finden Sie unter  
[www.aka-musikverlag.de](http://www.aka-musikverlag.de)

**R·K  
EHLERT**

Meisterwerkstatt  
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6  
D-29229 Celle

Tel.: (0 51 41) 93 01 81  
info@ehlert-blockfloeten.de

[www.ehlert-blockfloeten.de](http://www.ehlert-blockfloeten.de)

Blockflöten

des Hochbarock und  
der Renaissance

# Porträt: 25 Jahre Camerata Köln

„Früher hat man ums Überleben gespielt, heute spielt man um sein Leben“

Karsten Erik Ose im Gespräch mit Michael Schneider und Karl Kaiser

Michael Schneider, Block- und Traversflötist, gründete 1979 mit einigen Kommilitonen der Kölner Musikhochschule die *Camerata Köln*, ein Ensemble für hochbarocke Kammermusik auf alten Instrumenten. Durch die Zusammenarbeit mit Hans Peter Westermann (Barockoboe), Karl Kaiser (Traversflöte) und Michael McCraw (Barockfagott) lag der Repertoireschwerpunkt zunächst auf Bläsermusik – begleitet von Harald Hoeren (Cembalo) und Rainer Zipperling (Violoncello und Viola da gamba). Wenig später traten solistische Streicher hinzu, so dass Werke in unterschiedlichsten Mischbesetzungen auf dem Programm stehen konnten. Ein Blick auf die umfangliche Diskographie (im Anhang) zeigt außerdem, dass sich die *Camerata* inzwischen auch reizvolle Werke der Klassik erobert hat. Konzertreisen führten das Ensemble in die ganze Welt, und aus dem kleinen Kreis experimentierlus-

tiger Studenten ist längst eine erfolgreiche Institution geworden, die sich im heftig umkämpften Alte-Musik-Betrieb einen hervorragenden Namen gemacht hat. Etliche Gründungsmitglieder der *Camerata* sind auch heute noch dabei – einige unterrichten zudem als Kollegen im Studiengang „Historische Interpretationspraxis“ der Frankfurter Hochschule –, andere sind dazugekommen und spielen auch in Michael Schneiders 1988 gegründetem Barockorchester *La Stagione Frankfurt* an vorderster Front: Ingeborg Scheerer und Sabine Lier (Barockvioline), Julianne Borsodi (Violoncello, Viola da gamba) und Sabine Bauer (Cembalo), um nur einige zu nennen. Stellvertretend für das gesamte Ensemble äußern sich Michael Schneider und Karl Kaiser über Bedingungen, Anliegen und Perspektiven ihrer Arbeit im Alte-Musik-Betrieb – gestern und heute.

*Karsten Erik Ose: Michael, wie bist du zu Block- und Traversflöte und überhaupt zur Alten Musik gekommen?*

Schneider: Ich bin in einem musikalischen Elternhaus groß geworden. Mein Vater war ein richtiger „Ressentiment-Hörer“, wie Adorno sagen würde. Er war kein Musiker, aber er liebte die Musik – wohl auch wegen der dazugehörigen Dogmen: „Musik ist streng, ist wie Mathematik“ – das war seine Lebenseinstellung. Für ihn gab's vor allem Bach, Scheidt und Schütz. Mozart war eigentlich schon zu modern. Und als ich anfing Musik zu entdecken, etwa mit 13 Jahren, bin ich heimlich an den Schallplattenschrank meines Vaters gegangen und hörte dann

eben vor allem Alte Musik. Später kam in meine Heimatstadt Euskirchen eine junge, begabte Cellolehrerin, und ich habe angefangen Cello zu spielen. Das hat mir großen Spaß gemacht, und ich habe anscheinend auch Begabung gezeigt, aber trotzdem waren meine Lehrer der Mei-

nung, ich sollte etwas anderes lernen. Mit dem Cello hat man mir offenbar keine Zukunft zuge-  
traut. Die Böhmflo-  
te sollte es sein. Auf  
mein Gymnasium  
ging damals auch  
Konrad Hünteler –  
er war acht Klassen  
weiter als ich –, und  
er fuhr immer nach  
Köln zu seinem  
Lehrer Günther  
Höller. Also haben  
wir einfach ange-  
fragt, ob Höller viel-

**Karsten Erik Ose**, Jahrgang 1968, studierte Musikwissenschaften, Kunstgeschichte und Germanistik an den Universitäten Köln und Wien. Magisterexamen und Promotion jeweils „mit Auszeichnung“. Musikjournalistische Beiträge für diverse Fachmagazine und Rundfunkanstalten. Referate und Seminare zu Fragen der „Historischen Aufführungspraxis“ an Musikhochschulen im In- und Ausland. Konzertaktivitäten und CD-Produktionen als Blockflötist mit dem 1999 von ihm gegründeten Ensemble „ornamente 99“. Ende 2004 präsentiert K. E. Ose mit der Einspielung von F. M. Veracinis Blockflötensonaten op. I, eingespielt auf Originalinstrumenten des 17./18. Jahrhunderts für das Label *aeolus*, seine erste Solo CD.





v.l.n.r.: Sabine Bauer, Michael Schneider, Ingeborg Scheerer, Rainer Zipperling, Sabine Lier, Karl Kaiser

leicht noch einen von unserer Schule annehmen würde. Insofern ist Konrad für mich ein direkter Vorreiter gewesen: Wir kamen beide aus dem gleichen Ort, gingen auf die gleiche Schule, und ich wäre wohl nicht in Köln gelandet, wenn Konrad nicht vorher schon da gewesen wäre. Bei Höller habe ich 1969 mit dem Flötenunterricht begonnen – zunächst moderne Querflöte wohl-gemerkt –, und da er damals schon ein Protagonist der Alten-Musik-Szene war, hat er mein musikalisches Denken – wenn man in diesem rudimentären Stadium technischer Fertigkeit schon davon sprechen kann – deutlich geprägt.

*Karl, wie war das bei dir?*

Kaiser: Mein Vater war auch ein Musikfreund, hat allerdings neben Bach bevorzugt romantische Musik gehört: Beethoven, Brahms, Bruckner usw. Und in meiner Schule, dem Kölner Drei-Königs-Gymnasium, wurde auch sehr viel Musik gemacht. Dann war der WDR nicht weit weg, wodurch ich viel Alte Musik kennengelernt habe: Radioproduktionen mit der *Cappella Colo-*

*niensis* und auch Konzerte. An eines erinnere ich mich noch sehr gut: Da spielte jemand – vermutlich Höller oder Hans-Martin Linde – auf einer originalen Kirst-Flöte. Ich war völlig begeistert und wollte das unbedingt auch lernen, habe dann aber erst später in der Hochschule angefangen Traverso zu spielen.

*Und an der Kölner Musikhochschule kam es dann auch zur Gründung von Camerata Köln...*

Schneider: Richtig, wir waren ein kleiner Kreis von Kommilitonen, die sich gut verstanden haben und auch gut Musik miteinander machen konnten. Also haben wir uns gedacht: *Lasst uns ein Ensemble gründen! Was haben wir denn überhaupt für Instrumente?* Hans Peter Westermann spielte Oboe, Michael McCraw Fagott, Harald Hoeren Cembalo und Rainer Zipperling Violoncello. Wir kannten uns auch durch gemeinsame Projekte der *Capella Clementina* unter Helmut Müller-Brühl, der damaligen Barockformation des Kölner Kammerorchesters. Karl Kaiser kam ein halbes Jahr später dazu, also

war die *Camerata* zunächst ein Ensemble von Holzbläsern. Ich selbst habe neben der Blockflöte oft die zweite Traversflöte gespielt, und auch dadurch hat sich ein interessantes Repertoire für Blasinstrumente in verschiedensten Besetzungen finden lassen.

*Später wurde die Camerata größer, es kamen auch Streichinstrumente dazu. Ist die Stammbesetzung in all den Jahren dennoch stabil geblieben?*

Schneider: Ja, ich denke, dass wir eines der wenigen Ensembles sind, die in ihrer Besetzung sehr konstant sind. Harald Hoeren hat schon vor etlichen Jahren beschlossen, seine Tätigkeit hauptsächlich aufs Hammerklavier und sein eigenes *Trio 1790* zu verlegen, für ihn kam dann Sabine Bauer, die allerdings als Blockflötistin schon vorher dabei war. Mit Hans Peter Westermann spielen wir auch immer wieder zusammen, und selbst Michael McCraw, der seit Jahren in seiner Heimat Amerika lebt und arbeitet, ist nicht aus der Welt und für gelegentliche Projekte mit der *Camerata* zu haben.

*Geben wir noch mal in die Gründungsphase zurück. Hattet ihr künstlerische Vorbilder? Man konnte ja damals kein Ensemble gründen, ohne sich z. B. an Gustav Leonhardt, Nikolaus Harnoncourt oder Hans-Martin Linde zu orientieren – oder sich bewusst von ihnen abzusetzen ...*

Kaiser: Eine Orientierung gab es sicherlich: Erstens an der Kölner Schule – wir waren ja Schüler von Günther Höller, Helmut Hücke (Barockoboe) und Franz Josef Maier (Barockvioline) – und auf der anderen Seite auch an den holländischen Ensembles – an Personen wie Leonhardt oder den Brüdern Kuijken, die damals „avantgardemäßig“ stilbildend waren. Allerdings wurde unser Repertoire von ihnen nicht gespielt, d.h. für die Bläsermusik hatten wir keine direkten Vorbilder.

Schneider: Ich denke, jeder von uns ist – was die spezifische Sprache auf dem jeweiligen Instrument angeht – vor allem von seinen Lehrern geprägt: Rainer Zipperling von Anner Bylsma am Cello und dem Gambisten Wieland Kuijken, ich selbst – was mein Verständnis von Blockflötenspiel betrifft – von Walter van Hauwe. Im Grun-

de haben wir unsere Erfahrungen sowohl mit der Kölner Szene als auch mit der holländischen und belgischen Lehrerschaft einfach „in einen Topf“ geworfen.

*Und was ist dabei herausgekommen? Hat die Camerata stilistisch eine eigene Handschrift entwickelt?*

Schneider: Wenn man glaubwürdig Musik macht, dann macht man nichts „for show“. Auf vordergründige Effekte haben wir daher bewusst verzichtet. Wir versuchen einfach, so gut wie möglich Musik zu machen, und daraus entwickelt sich dann so etwas wie ein Stil. Außenstehende könnten das vielleicht besser beschreiben. Wie siehst du das, Karl?

Kaiser: Nun ja, als wir angefangen haben, ging es neben stilistischen Fragen zunächst um ganz simple Dinge – nämlich darum, sein Instrument sehr gut spielen zu können. Traverso etwa konnte man damals noch nicht studieren, man musste sich vieles selbst erarbeiten, um technisch und klanglich einen gewissen Standard zu erreichen. Wir wollten als Virtuosen überzeugen; denn noch in den 70er Jahren geriet man als Interpret Alter Musik schnell in den Verdacht, das historische Instrument zu spielen, weil man auf dem modernen vermutlich nichts Anständiges zustande bringen würde. Und da musste man den Skeptikern eben zeigen, „was eine Harke ist“. Ich befürchte, dass wir gerade am Anfang in diesem Punkt manchmal übers Ziel hinausgeschossen sind, und vielleicht zu schnell oder zu laut gespielt haben. Das Poetische in der Musik mussten wir uns später wieder zurückerobern.

Schneider: Richtig, und deswegen denke ich auch manchmal, wenn ich ältere Aufnahmen von der *Camerata* höre: *Das müssten wir noch mal machen. Das entspricht nicht mehr unserem heutigen Musikverständnis.* Insofern hat sich im Ensemble über die Jahre eine stilistische Veränderung vollzogen: Perfektion ist selbstverständlich geworden, Zusammenspiel und Sauberkeit auch, und jetzt geht es uns mehr um die Inhalte der Musik.

*Wie sah denn die musikalische Arbeit am Anfang aus? Spielte Quellenlektüre eine große Rolle, habt ihr unbekannte Werke ausgegraben?*

Schneider: Ja, Repertoiresuche und Repertoirepflege waren uns immer sehr wichtig. Wir haben Mikrofilme bestellt, Handschriften und Drucke spartiert und sind z. B. schon lange vor der Wende mehrmals in Dresden gewesen, um dort in der Bibliothek zu recherchieren. Was die Lektüre von Quellen betrifft, so sind im Ensemble die Neigungen der einzelnen Mitglieder durchaus unterschiedlich. Es gibt Leute, die instinktiv die Sprache, um die es in der Alten Musik geht, so gut sprechen, dass sie vielleicht manche Bücher gar nicht brauchen. Die Neigung dazu, sich wissenschaftlich mit Musik zu beschäftigen, ist eben verschieden stark ausgeprägt. Bei mir war sie immer sehr stark, ich habe immer sehr viel gelesen und auch schon während des Studiums begonnen, eine kleine Bibliothek aufzubauen, um die wichtigsten Quellen zur Aufführungspraxis griffbereit zu haben. Nach wie vor bin ich davon überzeugt, dass man als Musiker den Stand der musikwissenschaftlichen Forschung verfolgen sollte – selbst wenn einzelne Studien unsere Arbeit mit der *Camerata* nicht direkt betreffen. Ob Bachs Chor nun einzeln besetzt war oder nicht, ist für uns nicht relevant und trotzdem eine wichtige Frage, die für das Verständnis der gesamten Epoche von Belang ist.

*Ihr habt früher alle in Köln gelebt und konntet viel zusammen proben. Wie sieht das heute aus – vor Konzerten oder vor Aufnahmen? Kommt ihr noch zu intensiven Arbeitsphasen oder ist es so wie Gustav Leonhardt gesagt hat: Junge Leute müssen viel probieren. Wenn man älter wird, macht man einfach Musik ...*

Kaiser: Wir proben inzwischen eigentlich nur noch projektweise. Das geht auch gar nicht anders, weil wir alle viel zu sehr beschäftigt sind ...

Schneider: ... wobei man dazu sagen muss, dass die jetzige Besetzung der *Camerata* mehr oder weniger identisch ist mit den Stimmführern von *La Stagione Frankfurt*, wodurch wir – wengleich unter anderem Namen – eben doch sehr viel mehr zusammen spielen, als es den Anschein hat, wenn man nur auf die *Camerata* Projekte blickt. Und bei aller Arbeit, die man gemeinsam macht, entwickelt sich schließlich eine gemeinsame Sprache, so dass man irgendwann nicht

mehr so viel Probenzeit benötigt wie am Anfang. Wenn wir uns heute für ein Dozentenkonzert an der Hochschule hinstellen und ein Trio spielen, dann geht das so gut wie vor 15 Jahren. Und das ist immer wieder erstaunlich: Jeder Einzelne von uns macht seine eigenen Erfahrungen, spielt mal hier und mal da, und dann kommt man zusammen und es klappt einfach hervorragend.

*Gibt es nach 25 Jahren Konzerttätigkeit auch Momente, in denen ihr eure Beschäftigung mit Alter Musik kritisch betrachtet? Sind die Aussagen einer Sonate etwa von Telemann für euch noch spannend, und sind Sie für ein modernes Publikum noch aktuell?*

Kaiser: Eine schwierige Frage. Aber für mich hat die Aktualität einer Telemann-Sonate im Laufe der Jahre überhaupt nicht nachgelassen, weil gerade Telemann ein Komponist mit sehr vielen Facetten ist. Seine Musik bleibt für mich – ähnlich wie die von Johann Sebastian Bach – stilistisch, emotional und auch intellektuell immer eine Herausforderung. Und so geht es meinen Kollegen hoffentlich auch ...

Schneider: ... Also mir macht das Musizieren vor allen Dingen immer noch wahnsinnig viel Spaß. Man kann ständig Neues entdecken. Das hält das eigene Musikmachen frisch und jung – ich fühle mich oft wie im ersten Semester. Und ich hoffe, dass sich das auch auf das Publikum überträgt. Der Zuhörer muss merken, dass eigentlich „moderne“ Musik gemacht wird. Darum geht es mir. Wenn ich Telemann spiele, mache ich moderne Musik, weil ich um jede einzelne Note gekämpft und gerungen habe und im Konzert bei jeder Note meine gesamten Fähigkeiten einsetze. Da wird nichts Abgestandenes reproduziert, es entsteht in jedem Moment neu und ist dadurch brandaktuell.

*Das mag der Interpret bei sich so empfinden. Aber kann allein dadurch die Brücke geschlagen werden zwischen Musik einer alten – uns letztlich doch sehr fremden – Kultur und der zeitgenössischen Gegenwart?*

Kaiser: Mein Musikverständnis – und das gilt sicher auch für Michael – hat sich im Laufe der Jahre deutlich geändert. Früher bin ich auf Ent-

deckungsreise ins 18. Jahrhundert – jene fremde, ferne Zeit – gegangen und habe mich damit zu identifizieren versucht, mich nicht nur mit der Musik, sondern auch mit der Politik, der Kulturgeschichte usw. beschäftigt. Und dabei hatte das intime Kennenlernen dieser Epoche auch etwas mit mir zu tun. Ich habe dabei ein Stück weit mich selbst entdeckt. Heute sehe ich Musik in einem größeren Zusammenhang. Ob das jetzt Musik aus dem 18. Jahrhundert ist oder aus dem 20. oder ganz alte Musik oder auch exotische, für mich ist das Entscheidende einer jeden Musik ihre Emotionalität, ihre subjektive Aussage. Und ein emotionales Erlebnis kann man genauso gut haben, wenn man ein Jazz-Stück hört oder einen Kanon aus dem *Musikalischen Opfer*. Wir haben z. B. mit *La Stagione* in kleiner Besetzung ein Programm mit Lamento-Musiken gespielt – Werke von John Dowland bis hin zu Avo Pärt – und anschließend gedacht: *Unglaublich, die Stile sind zwar vollkommen unterschiedlich, aber die Wirkung auf den Rezipienten – nicht auf den Analytiker sondern auf den Menschen, der Gefühle und ein Herz hat – ist verblüffend ähnlich.* Woher das kommt, ist mir eigentlich egal. Der emotionale Gehalt guter Musik ist in jedem Fall aktuell.

*Kann für euch als Interpreten dieser unmittelbare Ausdruck des Emotionalen dem Versuch, Alte Musik „authentisch“ aufzuführen, im Wege stehen?*

Schneider: Man muss beides verbinden können, sonst macht man keine Musik. Von Leonhardt gibt es diesen wunderbaren Ausspruch: *Wer versucht, authentisch zu sein, wird nie überzeugen. Wer überzeugt, ist immer authentisch.* Es geht um eine Mischung aus Bemühen um die Sache, auch intellektuellem Bemühen, und intuitivem Musizieren. So fühlt sich auch ein Dirigent, der seine Partitur auswendig gelernt hat, sie aber nicht mit auf die Bühne nehmen darf. Egal, mit wie vielen Details die Parti-

tur vollgekritzelt ist, im Konzert kommt es nur darauf an, wie die Musik auf der Bühne klingt und welche Wirkung sie auf das Publikum hat.

Kaiser: Richtig. Wenn man ein Stück zuerst „säubert“, also auf das reduziert, was geschrieben ist – das Tempo, die Artikulation, den Hauptaffekt, den Satztypus etc. –, dann hat man sich eine korrekte, eine „cleane“ Form des Stückes erarbeitet. Aber dann, im Konzert, ist das Entscheidende, dass man wieder loslassen kann. Die Hingabe ist das Wichtigste. Erst dann überträgt sich etwas auf den Hörer, ganz gleich, aus welcher Zeit die Musik ist.

*Leider fällt mit einem Blick ins Publikum auf, dass zumindest in der nachwachsenden Generation das Bewusstsein für die Alte Musik – oder generell die klassische Musik – nicht mehr unbedingt vorausgesetzt werden kann ...*



Die Gründer ...

Foto : Marco Borggreve

Schneider: Das ist, fürchte ich, ein allgemeines gesellschaftliches Phänomen; denn bestimmte Faktoren, die für unsere kulturelle Sozialisation gesorgt haben und dafür, dass wir überhaupt zu dem geworden sind, was wir heute sind, spielen keine so große Rolle mehr. Der Rundfunk etwa hat nicht mehr den gleichen Bildungsanspruch wie früher. Manchmal frage ich mich: *Wer wird irgendwann noch unsere Platten kaufen, wenn niemand Lust daran kriegt? Sie werden immer weniger gesendet, keiner wächst mehr damit auf. In den Schulen hört kaum noch jemand diese Musik.* Momentan bin ich eher pessimistisch. Ich versuche zwar immer wieder, mich aus dieser Krise zu befreien, aber die stetig sinkende Akzeptanz eines aktuellen und lebendigen Musiklebens – und das ist

unser Lebensnerv – entzieht unserer Arbeit den Boden – gerade in der jetzigen ökonomischen Krise, die ja die freien Musikträger, und dazu gehören wir alle, am ehesten trifft.

*Wie fühlt ihr euch vor diesem Hintergrund als Hochschullehrer? Ihr bildet junge Leute aus, die später einmal von irgendetwas leben müssen ...*

Kaiser: Ich unterrichte Traverso nur als Aufbaustudiengang. Meine Studenten haben schon ein Examen in einem anderen Fach – meist Querflöte oder Blockflöte –, und ich sage ihnen ganz klar, dass sie *Historische Interpretationspraxis* nur aus Interesse studieren dürfen. Wenn sie damit eine berufliche Zukunft verbinden, ist das eine Illusion. Was aus jedem Einzelnen hinterher wird, ob er evtl. etwas ganz anderes macht, oder tatsächlich auf dem alten Instrument reüsiert, kann ich niemandem vorher sagen. Irgendwie finde ich das aber auch erfrischend. Denn die Leute, die zu mir kommen, studieren nicht, weil sie wissen *Da wartet irgendwo ein sicherer Job auf mich*, sondern weil sie wirklich Lust dazu haben.

*Sind eure Studenten – bei allem Idealismus – noch so neugierig wie ihr damals? Interessieren sie sich für Quellenstudium, entdecken sie selbst unbekanntes Repertoire – oder gibt es eine Tendenz zur Bequemlichkeit, lieber das zu kopieren, was der Lehrer als Experte einem vormacht ...?*

Schneider: Ja, es hat sich in der Szene einiges geändert. Manches ist pragmatischer geworden. Es gibt viele Orientierungshilfen – Musikerpersönlichkeiten, CDs etc. –, und der Gedanke: *Ich guck mir das mal schnell ab, ich fahr mal am Wochenende auf einen Kurs, leih' mir einen Barockbogen und mach dann gleich mit*, ist gerade bei Streichern sehr weit verbreitet. Das unbändige Interesse, das es bei uns in den 70er Jahren gab,

zu lesen und zu experimentieren, ist deutlich geringer geworden.

*Könnte es sein, dass dadurch die ursprünglich revolutionäre Alte-Musik-Bewegung an Brisanz verliert und wir wieder bei eher beliebigen, herkömmlichen Interpretationen landen?*

Schneider: Nein, das kann wohl deswegen nicht sein, weil sich Mittelmäßigkeit heute nicht mehr halten kann. Der Markt ist unerbittlich und gnadenlos. Schlechtes oder Langweiliges hat keine Chance mehr. Darin liegt der Vorteil der engen und heiß umkämpften Alte-Musik-Szene: Bestimmte Qualitätsnormen sind einfach nicht mehr zu unterschreiten.

*Könnt ihr beschreiben, welche Qualitätsnormen das sind? Worin liegt der Hauptunterschied zwischen „klassischen“ Interpretationen und dem Ansatz der Historischen Aufführungspraxis?*

Kaiser: Charakteristisch für die Historische Aufführungspraxis ist der sehr bewusste Umgang mit einem Musikstück: Das Werk wird genau betrachtet, es wird zunächst analysiert und dann auf seinen rhetorischen und affektiven Gehalt hin ausgelotet. Im konservativen Unterricht werden verstärkt Interpretationstraditionen aufgegriffen und sogar kopiert. Darin liegt für mich ein Riesenunterschied.

Schneider: Entscheidend ist für mich in der Alten Musik die Frage nach der Sinnhaftigkeit. Viele Studenten erzählen mir, wie ein Leben lang ihr Unterricht abgelaufen ist und dass von Musik eigentlich nie die Rede war. Sie haben kaum Kriterien an der Hand, wie man an ein Stück rangeht und sich seinen Sinn erschließen kann: Umstände der Entstehung, Takt, Tanzsatzcharakter, Tempo, Ornamentik etc. Im etablierten Ausbildungsbetrieb geht es vor allem um die Vermitt-



... der Camerata Köln

Foto: Marco Borggreve

lung technischer Fähigkeiten – den vielzitierten „großen Ton“ etwa – zur Vorbereitung auf den Orchesterdienst, wo stilistisch-aufführungspraktische Informiertheit, die letztlich zur eigenen Meinungsbildung führt, eher ein Hindernis darstellt. Der gute Orchestermusiker hat keine eigene Meinung. Er macht, was der Dirigent will. Außerdem ist mir in der Zusammenarbeit mit Studenten moderner Instrumente aufgefallen, dass unser Verständnis von Rhythmus grundsätzlich unterschiedlich ist: Der Wechsel von leichten und schweren Taktzeiten, das Pulsieren in der Alten Musik, die von der Tanzkultur des Barock geprägt wurde, ist den meisten Musikern, die eine „normale“ Ausbildung machen, nicht nur fremd sondern geradezu unangenehm. Sie möchten vor allem eine hohe, kontinuierliche Spannung erzeugen – sei es durch Vibrato auf der Geige oder einen „Bombenton“ auf der Flöte. Leicht und schwer voneinander zu unterscheiden, in die Welt der pulsierenden Musik einzusteigen, fällt ihnen unendlich schwer. Gelingt es, ist der Unterschied verblüffend. Ein Orchester unter Nikolaus Harnoncourt unterscheidet sich von einem unter Karl Richter darin, dass die Musik mal tanzt und mal wie Blei über den Boden schleift.

*Mit einem Blick auf eure umfangliche Diskographie lässt sich leicht erkennen, dass die Camerata längst kein Ensemble mit rein bläserischem Repertoire mehr ist. Ihr habt Musik in sehr unterschiedlichen Besetzungen aufgenommen und seid inzwischen auch über den angestammten Bereich der hochbarocken Musik hinaus in Richtung Klassik gewandert. Zeichnen sich nach 25 Jahren zentrale Themen eurer Arbeit ab, und was darf man in Zukunft von der Camerata erwarten?*

Schneider: Als Resümee der letzten 25 Jahre kann ich sagen, dass wir in bestimmten Phasen ganz bestimmte Schwerpunkte hatten. Unsere ersten Aufnahmen waren sämtliche Bläsersonaten von Händel. Dann gab es ein großes Projekt mit den *Concerti da camera* von Vivaldi, weil das natürlich genau unsere Besetzung war. Kontinuierlich haben wir uns mit Telemann beschäftigt. Und vor etwa 10 Jahren begann dann eine ganz neue Phase, in der sich zunächst alles um die Mannheimer Schule gedreht hat: Richter, Holz-

bauer, Stamitz, Cannabich usw. Soeben haben wir eine Haydn-Aufnahme hinter uns gebracht, d.h. der Gang in die Klassik ist einer der großen Themenbereiche der letzten 10 Jahre gewesen. Ein anderer Bereich unseres Repertoires ist die Musik der Bach-Söhne. Wir haben sämtliche Kammermusik von Wilhelm Friedemann Bach aufgenommen, Flötenquartette von Johann Christian Bach und einiges mehr. Es sind allerdings noch nicht alle Produktionen erschienen. Was in Zukunft ansteht? Telemann wird uns weiter verfolgen. Wir planen eine Aufnahme sämtlicher Telemannscher Bläserkonzerte, was insgesamt immerhin 48 Stücke sind. Das steht uns in den nächsten Jahren ins Haus ...

Kaiser: Und wolltest du nicht auch Blockflötenkonzerte von William Babell und John Baston aufnehmen ...?

Schneider: Richtig, damit ich zwischendurch auch mal wieder ein bisschen Blockflöte spielen kann!

*Ihr Beiden sollt an dieser Stelle stellvertretend für das gesamte Ensemble das letzte Wort haben. Was zeichnet die Camerata Köln nach 25 Jahren aus?*

Schneider: Wir haben vor allem nach wie vor ganz große Lust am Musikmachen, wir fühlen uns jung. Und ich hoffe, dass sich von dieser Lebendigkeit etwas vermittelt – im Konzert und auch auf unseren CDs.

Kaiser: Ich glaube sogar, dass wir mit den Jahren eher jünger geworden sind – zumindest was die Spontaneität auf der Bühne angeht. Vor 20 Jahren hatte Musikmachen für mich auch etwas von Normerfüllung: Anständig und richtig musste man spielen. Heute geht es um andere Dinge. Wir spielen spontaner, emotionaler und weniger verkopft.

Schneider: Es ist ganz einfach: Früher hat man ums Überleben gespielt, und heute spielt man um sein Leben!

*Der Camerata Köln weiterhin viel Freude und Erfolg, euch beiden vielen Dank!* □

\_\_\_\_\_ Diskographie \_\_\_\_\_ **CAMERATA KÖLN** \_\_\_\_\_ Diskographie \_\_\_\_\_

**Johann Christian Bach**

Flötenquartette op. 19  
cpo 999 579-2

**Johann Christian Cannabich**

Flötenquintette op. 7, 3-6  
cpo 999 544-2

**Johann Friedrich Fasch**

Quadro und Triosonaten  
deutsche harmonia mundi/EMI GD 77015

**Georg Friedrich Händel**

Sämtliche Bläsersonaten Vol. I,  
Sonaten für Traversflöte und Oboe  
deutsche harmonia mundi/BMG GD 77152

**Georg Friedrich Händel**

Sämtliche Bläsersonaten Vol. II,  
Sonaten für Blockflöte  
deutsche harmonia mundi / BMG GD 77104

**Georg Friedrich Händel**

Sämtliche Bläsersonaten für Blockflöte,  
Traversflöte und Oboe  
deutsche harmonia mundi / EMI 7 47598 2

**Joseph Haydn**

The London Trios neu  
Flötentrios H4, Nr. 1-4  
Trio H15, Nr. 15-1  
cpo 630 51 29

**Ignaz Holzbauer**

Kammermusik  
cpo 999 580-2

**Franz Xaver Richter**

Flötensonaten op. 2  
cpo 999 440-2

**Giuseppe & Giovanni Battista Sammartini**

Concerti  
deutsche harmonia mundi/BMG 05472 77323 2

**Giuseppe & Giovanni Battista Sammartini**

Sonaten  
deutsche harmonia mundi/BMG 05472 77283 2

**Alessandro Scarlatti**

7 Concerti con Flauto  
cpo 999 619-2

**Georg Philipp Telemann**

Bläserkonzerte Vol. 1  
deutsche harmonia mundi/BMG RD 77201

**Georg Philipp Telemann**

Bläserkonzerte Vol. 2  
deutsche harmonia mundi/BMG 05472 77367 2

**Georg Philipp Telemann**

Blockflötensonaten aus: *Der Getreue Musik-*  
*Meister* und *Essercizii Musici*  
deutsche harmonia mundi/EMI 7 47653 2

**Georg Philipp Telemann**

*Der Getreue Musik-Meister*  
Erste vollständige Einspielung auf CD (5 CDs)  
deutsche harmonia mundi/BMG RD 77239

**Georg Philipp Telemann**

*Essercizii musici*  
Gesamtaufnahme 4 CDs  
deutsche harmonia mundi / BMG 05472773612

**Georg Philipp Telemann**

*Kleine Cammer-Music*  
cpo 999 497-2

**Georg Philipp Telemann**

Orchestersuiten  
deutsche harmonia mundi/BMG 05472773242

**Georg Philipp Telemann**

Triosonaten für Blockflöte, Oboe und B.c.  
deutsche harmonia mundi / EMI 7 47573 2

**Georg Philipp Telemann**

Concerts & Suites 1734 / 3 CDs  
cpo 999 690-2

**Georg Philipp Telemann**

Triosonaten 1718 neu  
cpo 717 31 47

**Carl Stamitz**

Chamber Works neu  
cpo 999 737 - 2

**Antonio Vivaldi**

Concerti da camera  
deutsche harmonia mundi RD77033

**Antonio Vivaldi**

Die Konzerte für Blockflöte und Flautino  
deutsche harmonia mundi / BMG GD 77016

**Antonio Vivaldi**

Flötenkonzerte op. 10  
deutsche harmonia mundi / BMG RD 77156

**Antonio Vivaldi**

Kammermusik mit Bläsern  
deutsche harmonia mundi / BMG GD 77018

**Vivaldi/Marcello/Quantz/J. Chr. Bach/Fasch**

*Florilegium Musicale*  
deutsche harmonia mundi / BMG 05472 77438

**William Williams**

Trio Sonaten neu  
cpo 999 813-2

*In Vorbereitung***Georg Philipp Telemann**

5 Kantaten aus *Fortsetzung des Harmonischen*  
*Gottesdiensts*

**Sebastian Bodinus**

Quartette aus den *Musikalischen Divertissements*  
1726

**Wilhelm Friedemann Bach**

Die komplette Kammermusik mit Basso continuo

## Mutmaßungen über Lullys erstmaligen Einsatz spätbarocker Blockflöten des Hotteterre-Typus

Musikinstrumente müssen verändert werden, um sich verändertem Geschmack und neuen Aufführungsbedingungen anzupassen, aber nur wenige Instrumente wurden Ziel einer so plötzlichen und umfassenden Überarbeitung wie Oboen und Blockflöten in Frankreich in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Offenbar geschah dies, um die Ansprüche Lullys zu befriedigen.<sup>1</sup> Die Blockflöte des frühen 17. Jahrhunderts, die in diesem Artikel als „alte Bauweise“ bezeichnet wird, war aus einem einzigen Stück Holz gefertigt und hatte eine überwiegend zylindrische Bohrung. Abgesehen von einigen Verbesserungen am Profil der Bohrung – vor allem am Schalltrichter – glich sie noch der Blockflöte, die hundert Jahre zuvor verwendet wurde. Um 1670 kam urplötzlich ein ganz neuer Blockflötentypus auf, der einen vollständig anderen Klang und ein ganz anderes Aussehen hatte. Dies war die heute bekannte spätbarocke Blockflöte. Sie bestand aus drei Teilen und war mit schützenden Wülsten an den Zapfen versehen. Der Kopf hatte eine zylindrische Bohrung, jedoch verjüngten sich Mittel- und Fußstück konisch. Der Windkanal war gebogen, wurde breiter und zum Labium enger und traf auf eine ebenfalls gebogene Labiumkante.

Ungefähr zur gleichen Zeit wurden die Doppelrohrblattinstrumente einer ebenso gründlichen Überarbeitung unterzogen. Das Ergebnis waren die neuen Oboen und Fagotte. Diese Entwicklung wurde von Bruce Haynes beschrieben, sowohl in seinem neuesten Buch *The eloquent oboe* als auch in seinem Beitrag zum Artikel „Oboe“ im *New Grove*.<sup>2</sup> Etwa 50 Jahre spä-

ter wurde dieses Ereignis vom Flötisten Michel de la Barre beschrieben, der angibt, Lully habe – vermutlich nachdem er 1662 die einflussreiche Position des *Maitre de la musique de la famille royale* angetreten hatte – „den völligen Untergang der alten Instrumente betrieben, wobei Dank der Philidors und Hotteterres die Oboen verschont blieben. Diese verschwendeten so viel Holz, dass sie am Ende Erfolg hatten und das Instrument für den Konzertgebrauch tauglich war.“<sup>3</sup> La Barre beschreibt, dass *violons* (d.h. Violinen, Violen und Violoncelli) und *flutes douces* (die neu gestalteten Blockflöten) den Platz der alten Instrumente einnahmen; die neue Traversflöte kam erst später, möglicherweise um 1700. La Barres Darstellung nennt den beinahe autokratisch herrschenden Lully als Initiator der Umgestaltung der Blasinstrumente in der Mitte des 17. Jahrhunderts. Mitglieder sowohl der Familie Hotteterre als auch der Familie Philidor waren als Blasinstrumentenspieler in den königlichen Ensembles angestellt, und sie waren gleichzeitig Instrumentenbauer. Haynes, der „Die Entwicklung der neuen Oboe 1664–1670“ beschreibt, führt an, dass Lully ab dem Jahr 1664 keine Oboen mehr in seinen Bühnenwerken ein-

setzte und das Instrument erst wieder 1670 in *Le Bourgeois Gentilhomme* verwendete.<sup>4</sup> *Flutes*, d.h. Blockflöten, wurden weiterhin in verschiedenen der groß angelegten *ballets* und *comédie-ballets* besetzt, die Lully während dieser Zeit schrieb. Auch wurden sie häufiger eingesetzt als in früheren Werken, oft sogar solistisch ohne die Unterstützung weiterer Instrumente. Haynes vermutet, dass Lully den Oboisten bewusst eine



**Anthony Rowland-Jones** ist *Honorary Fellow of Music* an der Anglia Universität, Cambridge und außerdem musikalischer Berater der britischen Society of Recorder Players. Neben seiner Tätigkeit in der Universitätsverwaltung hat er immer Blockflöte gespielt

und gelehrt. Er hat außerdem sechs Bücher und viele Artikel verfasst. Zu den Büchern gehört *Recorder Technique* (Oxford 1959, überarbeitete Ausgabe 1986) und *Playing Recorder Sonatas* (Oxford 1992). Er war außerdem mit John Thomson zusammen Herausgeber des Buches *The Cambridge Companion to the Recorder* (1995). Seine wissenschaftlichen Interessen richten sich momentan auf die Ikonographie der Blockflöte und ihre frühe Geschichte.

Gnadenfrist gewährt haben könnte, in der sie an der Gestaltung und an der Spieltechnik des neuen Instruments arbeiten konnten.<sup>5</sup> Er nennt 15 erfahrene Oboisten, die von Lully mit dieser Aufgabe betraut wurden,<sup>6</sup> darunter zwei Mitglieder der Familie Hotteterre (Jean und Nicolas) sowie Jean Philidor, der bereits als Instrumentenbauer etabliert und daher vermutlich sehr eng in den Erneuerungsprozess eingebunden war.

Es mag Zufall sein, jedoch scheint es auch eine Zeitspanne gegeben zu haben, in der Lully keine Blockflöten in seinen Balletten einsetzte – zumindest ist deren Verwendung nicht dokumentiert. Dies war zwischen 1659 und 1663. Und bei ihrem Wiedererscheinen im Januar 1663 bedachte er die Blockflöten mit einem besonders eindrucksvollen *Ritournelle de flustes a 4. Parties*.



Abb. 1: Detail der linken Seite des Titelblatts von Simonneau (?) zu Marin Marais' *Pièces en Trio* (Paris 1692). Am Kopfstück der unteren Blockflöte zeigt sich das Ausmaß der Wölbung des Schnabels. Das gesamte Titelblatt ist auf S. 138 als Abbildung 13 abgedruckt in Laurence Pottiers Artikel *The Iconography of the Recorder in France in the Second Half of the Seventeenth Century* (S. 126-144 in *The Recorder in the Seventeenth Century*, STIMU, Utrecht).

Die Änderungen, die Lully bei der Tonqualität von Blasinstrumenten verlangte, waren grundsätzlich bei Oboe und Blockflöte die gleichen. Sie stehen im Zusammenhang mit der Verwendung der Violine, die im 16. Jahrhundert als Instrument vorwiegend für Tanzmusik nur wenig geschätzt wurde, zum beherrschenden Instrument des entstehenden Orchesters. Dies geschah aufgrund der Entwicklungen und Verbesserungen, die von den Cremoneser Geigenbauern, wie z.B. der Familie Amati, an Violine, Viola und Violoncello vorgenommen wurden. 1656 wurde Lully die Leitung der königlichen *petite bande* übertragen, die aus 16 (später aus 21) Streichern bestand. Fünfstimmig spielten sie die meiste Musik, die er für seine frühen Ballette komponierte. Lully fand, dass die Spieler, die er übernommen hatte, etwas unorganisiert waren, sich exzessiven Verzierungen hingaben und aufs Geratewohl improvisierten, aber er brachte ihnen schon bald bei, höchst diszipliniert zu spielen. 1664 erhielt er die Kontrolle über alle königlichen Streicher und schuf dank seiner strengen Leitung ein Ensemble, das in ganz Europa für seine Eleganz und Vornehmheit berühmt wurde. Lully übernahm auch ein gut besetztes Ensemble von Rohrblattinstrumenten, das die laute Musik für höfische Zeremonien ebenso wie für militärische Zwecke zu besorgen hatte.<sup>7</sup> Von allen Spielern, insbesondere jedoch von einer inneren Gruppe, den *hautbois et musettes de Pitou*, wurde die Beherrschung mehrerer Blasinstrumente verlangt, darunter auch der Blockflöte. Die Bezeichnung „hautbois“ galt daher für den Spieler, unabhängig von dem tatsächlich verwendeten Instrument. Der Klang eines Ensembles von schalmeienartigen Oboen konnte wohl kaum als „elegant und vornehm“ bezeichnet werden, und auch die Blockflöten jener Zeit, die von den Renaissanceblockflöten abstammten, wären zu kräftig und zu bestimmend gewesen, um sich mit dem reformierten Streicherensemble gut zu mischen. Zudem waren die hohen Töne oft grob und es gab Stimmungs- und Intonationsprobleme. Lully wollte die Blockflöten nicht allesamt ausrangieren, denn ihr Klang symbolisierte mehr als jedes andere Instrument die pastoralen Ideale, das sorgenfreie und verliebte Leben von Schäfern und Schäferinnen, von denen seine frühen Ballette überwiegend erzählten. Er benötigte jedoch Instrumente,

die ausdrucksvolle Qualitäten und Feinheit mit den Violinen teilen konnten, ohne dass ein Anflug von Härte den sanften Gegensatz gestört hätte. Nachdem er bereits gut etabliert war, scheint es nur natürlich, dass er die Mitglieder seines Ensembles, die bereits Fertigkeiten im Blockflötenbau hatten, zum Experimentieren aufforderte (oder es ihnen befahl), um die verlangte Klangqualität zu erreichen. Dabei wandte er sich wohl vor allem an die Familie Hotteterre. Bis das Ziel erreicht war, musste er vermutlich den Gebrauch von Blockflöten alter Bauweise tolerieren.

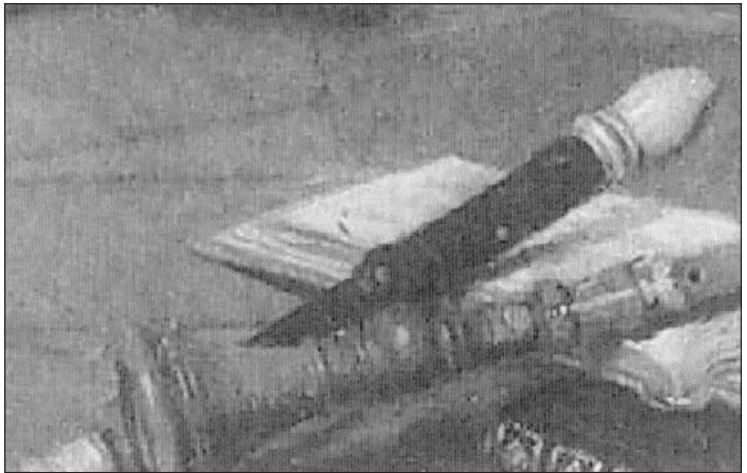


Abb. 2: Detail der unteren rechten Ecke von *Ste Cécile jouant de la harpe* (1691) von Pierre Mignard (1610–1695). Beachten Sie das Profil am Mundstück. Das gesamte Bild ist bei Pottier auf S. 134 als Abb. 8 wiedergegeben. Pottier vermerkt auf S. 135 die Ähnlichkeit mit Instrumenten von Pierre Bressan. Legêne bezeichnet dieses Bild als erste Abbildung einer spätbarocken Blockflöte in einem französischen Gemälde.

Nicholas Landers Datenbank der erhaltenen Blockflöten<sup>8</sup> zeigt, dass alle vorhandenen Blockflöten französischer Herkunft aus den Jahren 1640–1690 in der einen oder anderen der drei Hotteterre-Werkstätten hergestellt wurden. Insgesamt handelt es sich um 17 Blockflöten, von denen einige möglicherweise nach 1690 gebaut worden sind. Erschwert wird die Datierung aufgrund des Brauchs, dass der älteste Sohn, der eine Werkstatt geerbt hatte, weiterhin den Namen des Vaters verwendete. Deshalb existieren verschiedene Serien mit „N“ (Nicolas) und „L“ (Louis) Hotteterre über einige Generationen hinweg.<sup>9</sup> Loys de Haulteterre, Holzdrechsler aus La Couture-Boussey in der Normandie, war berühmt für seine Buchsbaumplantagen, deren Holz von vielen Blasinstrumentenbauern verwendet wurde. Der älteste von drei Söhnen, die alle Instrumentenbauer waren, hieß Jean. Er stempelte keine Initiale auf seine Instrumente, lediglich den Namen „HOTTEETERRE“ und einen Anker als Zeichen seiner Werkstatt. Die Werkstatt von Nicolas verwendete einen sechsstrahligen Stern und Louis’ Werkstatt eine *fleur-de-lys* (stilisierte Lilienblüte).<sup>10</sup> Die Zeichen geben weder Hinweis darauf, welcher Mitarbeiter einer Werkstatt das jeweilige erhaltene Instrument gebaut hat, noch wann es gefertigt wurde.

Eine Betrachtung des Designs ist kaum hilfreicher. Frühe Prototypen des neuen Designs existieren nicht – man betrachtete sie wohl als „verschwendetes Holz“, und auch keine einzige Blockflöte der Hotteterres in alter Bauweise hat überlebt. Die drei Werkstätten waren in Paris nicht weit voneinander entfernt und vielleicht tauschten sie Ideen aus oder arbeiteten sogar zusammen. Tatsächlich unterscheidet sich das Design der Instrumente kaum, und sie widersetzen sich jedem Versuch, sie in eine chronologische Reihenfolge zu bringen oder sie gar zu datieren. Eine Besonderheit einiger Hotteterre-Blockflöten ist jedoch ein deutlich gebogener Schnabel, wobei ikonographische Untersuchungen zeigen, dass diese Schnabelform sich häufiger bei frühen Instrumenten findet.<sup>11</sup> *Abbildung 1* zeigt dieses Charakteristikum sehr deutlich. Weniger deutlich, jedoch immer noch feststellbar ist es auf *Abbildung 2*, die einen Ausschnitt aus dem frühesten Gemälde zeigt, auf dem eine Hotteterre-Blockflöte vollständig dargestellt ist.<sup>12</sup> Leider gibt es trotz der Tatsache, dass die Hotteterres eine beträchtliche Anzahl an Blockflöten hergestellt haben, nur sehr wenige erhaltene Instrumente.<sup>13</sup> Viele gingen vermutlich während der Französischen Revolution verloren, als veraltete und nutzlose Symbole des *ancien régime* zer-

stört wurden. Die meisten erhaltenen Instrumente befinden sich in Museen. Ihr Holz kann jedoch erst datiert werden, wenn die Radiokarbonmethode ohne Berührung durchgeführt werden kann. Unter diesen Umständen sind vielleicht auch kühne Vermutungen zu rechtfertigen.

Jean Hotteterre, Gründer des ältesten Zweigs der Instrumentenbauerfamilie, war vermutlich der erste, der sich eine Werkstatt in Paris einrichtete. Er ließ sich dort 1636 nieder, erhielt aber seine Beziehungen nach La Couture aufrecht.<sup>14</sup> Er war offenbar als Spieler des Flageolet bekannt; er verbesserte die Musette und Anthony Baines<sup>15</sup> vermutet, dass er seine Kenntnisse vom Bohrungsprofil der Melodiepfeifen<sup>16</sup> von Dudelsack und Musette auf seine Neugestaltung der Blockflöte angewendet hat. Borjons 1672 erschienenes *Traité de la musette* nennt Jean einzigartig im Blockflötenbau und im Bau von anderen Instrumenten. „Er machte sogar ganze Familien all dieser Instrumente. Seine Söhne sind ihm dabei in der Ausübung dieser Kunst keineswegs unterlegen.“ Jean Hotteterres ältester Sohn, der ebenfalls Jean hieß, wurde 1654 von seinem Vater als gleichberechtigter Partner in die Werkstatt aufgenommen. Sein jüngerer Sohn Martin, der um 1635 in Paris geboren wurde, war bereits 1657 Musiker am Hofe und wurde 1659 in die *hautboys et musettes de Poitou* genannte ausgewählte Gruppe von Blasinstrumentenspielern aufgenommen. Er wurde ebenfalls ein berühmter Blasinstrumentenbauer. Um 1660 befand sich auch Nicolas, Neffe des älteren Jean, in Paris. „Er verdiente seinen Lebensunterhalt mit dem Bau von Musikinstrumenten und dem Unterricht eben jener Instrumente“, denn er bat seinen ebenfalls Nicolas genannten Vater, noch in diesem Jahr zu ihm zu kommen, und dieser brachte wahrscheinlich noch zwei andere Söhne mit. Beide Werkstätten, besonders die von Jean, aber auch jene von Nicolas, scheinen bereits um 1660 ein blühendes Unternehmen aufgebaut zu haben. Mitglieder der Familie waren wohlhabend genug, um neue Grundstücke zu kaufen, und ihr Freundeskreis umfasste Goldschmiede und Weinhändler.<sup>17</sup> Beide Werkstätten stellten eine Vielzahl von Holzblasinstrumenten her, darunter auch Blockflöten. Jeans Werkstatt war besonders berühmt für seine Musetten, die damals ein sehr beliebtes Instrument der Adligen

waren, und für seine Blockflöten. Wenn jemand den Ursprung der neu gestalteten spätbarocken französischen Blockflöte angeben sollte, müsste er die Werkstatt Jean Hotteterres nennen, jener Werkstatt mit dem Anker als Brandstempel.

Es ist bezeichnend, dass die erste Erwähnung einer Beteiligung der Familie Hotteterre an einem der frühen Ballette Lullys in einem *livret* (Libretto) zu finden ist, das von Ballard anlässlich der Aufführung von *L'amour malade* am 17. Januar 1657 im Louvre zur Verteilung an das Publikum veröffentlicht wurde. Der *Dernière Entrée*<sup>18</sup> ist ein *Concert champêtre de l'Espoux, une Nopce de Village* an welchem zehn „hautboys“ beteiligt waren, darunter „Les Sieurs Obterre le père, Obterre fils aîné et Obterre le cadet“, d.h. Jean Vater, Jean Sohn und Martin. Henry Prunières, der Herausgeber von Lullys *ballets, comédie-ballets* und einiger später Werke macht in seinem Vorwort den Vorschlag, dass die „hautboys“ sowohl den schalmeiartigen Typus der frühen Oboe als auch Blockflöten spielten. Das dörfliche Hochzeitsballet (das gleich zwei Aspekte der üblichen Symbolik der Blockflöte abdeckt) ist recht lang. Es besteht aus 13 Abschnitten, die weitgehend fünfstimmig komponiert sind – Lullys Standard für Streicherensembles. Es enthält aber vier *Ritournelles*, darunter zwei am Ende des Balletts, die nur vierstimmig sind. Dies deutet auf die Besetzung mit einem Bläserensemble hin, aber es ist unwahrscheinlich, dass Blockflöten verwendet wurden, denn sie wären im Lärm der schalmeiartigen Oboen untergegangen.

Am 14. Februar 1658 wurden jedoch eindeutig Blockflöten verlangt, und zwar in einem *Concert Rustique* das von zwölf Schäfern auf der Bühne während des *Deuxième Entrée*<sup>19</sup> des dritten Teils des *Ballet Royal d'Alcidane et de Polexandre* zu spielen war. Um ihre Freude über die Nachricht von der Ankunft des Helden Polexandre auszudrücken, gesellen sich die Schäfer zum *Concert Rustique* (Oboe auf der Bühne, vielleicht unterstützt von einem Streicherensemble), „dem ein Blockflötenchor und diverse andere Instrumente antworten.“<sup>20</sup> Da all diese Musik fünfstimmig ist, stelle ich mir vor, dass Lully hier den Klang der Blockflöten alter Bauart durch den Klang von Violinen milderte, die sich allerdings nicht

auf der Bühne befanden. Die Blockflöten spielten nicht alleine. Unter den zwölf Schägern waren „Hobterre pere, et les deux Hobterre freres“.21 Bruce Haynes ist der Ansicht, dass von den Hotteterres und verschiedenen anderen Mitgliedern der *hautbois et musettes de Pitou* regelmäÙig das Spiel auf der Blockflöte verlangt wurde.22

Das Jahr 1659 hält zwei unlösbare Probleme für diejenigen bereit, die versuchen, die Rolle der Blockflöte in den für Ludwig XIV. geschriebenen königlichen Balletten zu erhellen. Es wird berichtet, dass Blockflöten in Robert Camberts *Pastorale d'Issy* verwendet wurden, die in diesem Jahr für die königliche Familie aufgeführt wurde.23 Die Musik dazu ist verloren und es gibt leider keine Möglichkeit mehr herauszufinden, ob die Blockflöten alleine spielten oder von anderen Instrumenten unterstützt wurden wie im *Choeur de Flustes* in Lullys *Ballet Royal d'Alcidane* im Jahr zuvor. Der Klang der von den Blockflöten gespielten Musik war jedoch im Gegensatz zum sonst gewohnten Klangbild ungewöhnlich genug, um einen Kommentar zu provozieren, und dies, obwohl die Verbindung von Blockflöten mit pastoralen Szenen die Regel war. Was rief diesen Kommentar hervor?

In einem Artikel, der hauptsächlich über ihre Vorbereitungen zur Herausgabe des Balletts *Les nocces de village* (1663) im Rahmen der bevorstehenden neuen Gesamtausgabe von Lullys Werken berichtet, macht Rebecca Harris-Warwick24 eine kurze Anmerkung zum *Ballet de la raillerie*, das am 19. Februar 1659 im Louvre aufgeführt wurde. Sie schreibt: „Die Partitur des *Ballet de la raillerie* zeigt, dass die im *livret* genannten zwei Violinen, zwei Blockflöten und zwei Sänger kein sechsstimmiges Ensemble bilden, sondern einander in Paaren als Echo folgen.“ Sie fügt hinzu, dass dies äußerst ungewöhnlich sei, da das Gruppieren von Musikern im *livret* eines Balletts üblicherweise bedeutet, dass Bläserensembles als Klangblock dienen, d.h. sie spielten als Consort gleicher Instrumente. Die genannten Paare würden den Kontrast zwischen Klarheit und Feinheit noch hervorheben, wie sie von Sängern (französischen Sängern wurde beigebracht, nicht laut zu singen, da dies die natürliche Aussprache der Worte verhindern-

te), dem verfeinerten Klang der veränderten Barockviolinen und der Tonqualität der Blockflöten hervorgebracht werden. Waren dies aber noch Blockflöten alter Bauweise oder hatten die Hotteterres bereits einen Prototyp ihrer neuen Bauart entwickelt? Falls es noch die alte Bauweise war, klangen sie für Lullys Zwecke vermutlich zu kräftig und zu bestimmend. In diesem Fall fragt es sich, warum er sie hier besetzte, und zudem noch erstmals alleine? Oder wurde er sich bei dieser Gelegenheit klar, wie sehr er Blockflöten mit einem weicheren, samtigeren Klang benötigte und wie notwendig er die Instrumentenbauer zur Umgestaltung der Blockflöte bewegen musste? Die erhaltenen Instrumente der Hotteterres zeigen genau, was er verlangte. Eva Legène, die sich auf eine Blockflöte in St. Petersburg beruft, schreibt: „Dies ist eine der schönsten französischen Blockflöten, die ich je gespielt habe – weich, sanft und überaus *tendre* beim Spiel von französischen Verzierungen.“25 Ich habe die gleiche Erfahrung eines vollen, samtigen und sinnlichen Klanges beim Ausprobieren einer Blockflöte von Pierre Bressan26 im Grosvenor Museum in Chester gemacht. Französische *flûtes douces* hatten ein volles und sonores unteres Register und ein dünneres, aber sanft klingendes oberes Register. Lullys Musik für Blockflöte verlangt gewöhnlich keine hohen Töne.

Nach dem Februar 1659 scheint anhand der Quellen kein ausdrücklicher Gebrauch von Blockflöten mehr nachweisbar zu sein. Erst mit dem spektakulären Auftritt im *Ballet des arts* am 8. Januar 1663 im Pariser Palais Royal tauchen sie wieder auf.27 Dieses Werk enthält ein *Ritournelle de flustes a 4. Parties* für Alt (in f'), Tenor (in c'), Bassett (*Petite Basse de Flûtes* in f) und Subbass (*Grande Basse de Flûtes* in F). Mersenne berichtet 163628, dass es solche Consorts von Blockflöten, die den Renaissance-Blockflöten sehr ähnlich waren, natürlich schon im frühen 17. Jahrhundert gegeben hat. Es gibt allerdings kaum Beweise für ihre Verwendung nach dieser Epoche, und es ist sehr unwahrscheinlich, dass Lully solch archaische Instrumente in derart hervorgehobener Stelle eingesetzt hätte, zumal der König – genau wie er selbst – stets nach dem Neuesten verlangte. Andererseits wissen wir, dass die Hotteterres komplette Consorts anfer-

tigten und von den 18 erhaltenen Hotteterre-Blockflöten immerhin drei Bassetblockflöten sind. In der vermutlich guten Akustik (des Palais Royal, *der Übers.*) muss der Effekt erstaunlich gewesen sein – genau wie von Lully beabsichtigt. Es ist gewiss sehr verlockend, diesen Moment als den ersten Auftritt der neu gestalteten Barockblockflöten der Hotteterres zu betrachten.

In dem oben genannten Artikel von Frau Harris-Warrick werden die Anfangsseiten des *livret* von *Les nocces de village* abgebildet.<sup>29</sup> Das Stück wurde am 3. Oktober 1663 in einem großen Saal des Schlosses von Vincennes gegeben. Zu Beginn dieser *Mascarade villageois* stellt sich der als Bauer verkleidete Gott Hymen vor und wird dabei von einer *harmonie rustique* begleitet, die von acht „villagers“ gespielt wird, darunter „les quatre Hopteres“ (also Jean Vater, Jean Sohn, Martin und Nicolas). Harris-Warrick argumentiert, dass während des gesamten possenhaften und lauten Stückes die ländlichen Szenen auf Oboen (alten Stils) begleitet worden seien, da es in dem offenen Raum, der mit dem Publikum geteilt wurde, keine Gelegenheit zu einem Instrumentenwechsel gegeben hätte, ohne die Handlung zu unterbrechen. Die in dieser Aufführung namentlich genannten „Oboisten“ waren jedenfalls die gleichen, die Haynes mit der Blockflöte in Verbindung bringt (s. Fußnote 22), und die Worte der zwei Verse in Hymens Rezitativ wären in einer Begleitung von acht Oboen untergegangen. Einem rein instrumentalen dreistimmigen Ritornell folgt eine Prozessionshymne. Das Hochzeitspaar wird, begleitet von „les violons & les hautbois“, von der Seite des Raums zum fünfstimmigen *Première Entrée*-Tanz auf die Spielfläche geführt. Möglicherweise konnten die Oboen zu diesem Zeitpunkt die Instrumente wechseln; oder vielleicht spielten die acht Blockflöten weiterhin mit den 18 Streichern zusammen. Blockflöten wären die ideale Besetzung gewesen, um die pastorale *paisible bocage* ebenso wie die Heirat zu symbolisieren.<sup>30</sup> Falls, wie es scheint, die neuen Hotteterre-Blockflöten bereits fertig waren (und von ihren Schöpfern gespielt wurden), hätte Lully sicher keine Bedenken gehabt, sie alleine das sanfte Eröffnungs-Rezitativ begleiten und das folgende Ritornell spielen zu lassen. Sicherlich wären dann die lauten Oben für das letzte *entrée* dieser *mascarade*

passend gewesen, das im *livret* als ausuferndes und allgemeines Durcheinander beschrieben wird.

Lully und Molière arbeiteten zusammen an der Aufführung von *Le mariage forcé*,<sup>31</sup> die am 29. Januar 1664 im Louvre stattfand. Im siebten *entrée* des Balletts, *Un Charivari Grotesque*<sup>32</sup>, spielten auch „les trois Oopteres frères“ (vermutlich Jean, Martin und Nicolas). Fünfstimmig erklingen hier ein Rondeau und eine Air, und obwohl es keinen Hinweis auf die verwendeten Instrumente gibt, werden sie von Prunières „Oboen und Blockflöten“<sup>33</sup> zugeschrieben. Die Namen der an dieser Stelle spielenden Musiker und das Thema des gesamten Balletts – eine weitere Hochzeit – verleihen dieser Vermutung einige Glaubwürdigkeit.

Lullys und Molières zweite Zusammenarbeit war überaus spektakulär. Das *divertissement* dehnte sich über drei Tage aus und begann am 7. Mai 1664. Es wurde von Ludwig XIV. zu Ehren seiner Mutter, Anne von Österreich, und seiner Königin Marie-Thérèse gegeben. Es begann mit



Dulciane  
Renaissance-Consort  
und Barockblockflöten  
in allen üblichen Stimmungen

Reparaturen in gewohnter Qualität

www.

MARTIN  
PRAETORIUS

.de

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel

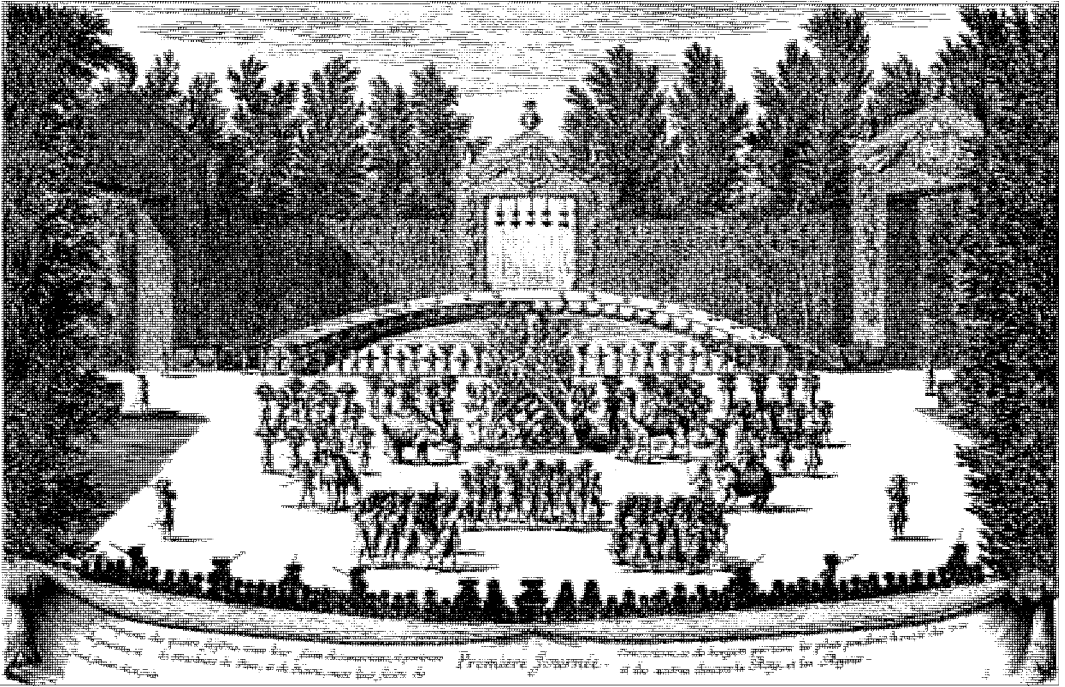


Abb. 3: Stich von Israel Silvestre (1670) vom Ende des ersten Tages des *grand divertissement, Les Plaisirs de l'Île enchantée*, das am 7. Mai 1664 in den Gärten von Versailles aufgeführt wurde. Die 14köpfige Gruppe von Musikern im Zentrum spielt Blockflöten und Musetten.

einem getanzten Turnier (*course de bague*), gefolgt vom *comédie-ballet Les Plaisirs de l'Île enchantée*<sup>34</sup> an drei aufeinander folgenden Abenden an verschiedenen Orten der Gärten von Versailles. 600 Gäste waren geladen. Der erste Teil wurde in einem Bereich des Gartens aufgeführt, der von hohen Hecken umgeben war (s. Abb. 3) und von viertausend Kerzen und Fackeln beleuchtet wurde. Lully war nun die vollständige Herrschaft über die Hofmusiker übertragen worden, von denen 34 – elegant gekleidet – auf der Bühne waren, um die Overtüre zum Tanz der Jahreszeiten zu spielen. Diese lange Overtüre ist überwiegend fünfstimmig, jedoch mit kurzen drei- und vierstimmigen Abschnitten. Zwei Takte sind sogar nur zweistimmig. Dies legt nahe, dass Lully verschiedene Instrumentengruppen zur Erzeugung klanglicher Kontraste eingesetzt haben könnte, zumal der Stich zeigt, dass die Bühnenmusiker in Gruppen plaziert waren.

Während der ersten und einzigen *entrée* begleiteten 14 Musiker die Götter Pan und Diana „mit

einem angenehmen Wohlklang von Blockflöten und Musetten“ – beides Instrumente, für die Jean Hotteterres Werkstatt berühmt war. Dieser fünfstimmige *Marche* für Pan und sein Gefolge ist für „hautbois“ geschrieben, was sich hier eher auf die Spieler denn auf das Instrument bezieht, welches bereits bestimmt wurde (s. Abb. 3 und 5). Es folgt ein *Ritournelle*, ein „Rondeau pour les Flûtes et les Violons“, die sich dem Tisch des Königs nähern (beladen mit *les Délices*), wiederum fünfstimmig, wie es von den Streichern erwartet wird.

An diesem Tag wehte ein kräftiger Wind. Vermutlich während der Probe (am Nachmittag, während der *course de bague* anderswo stattfand?) wurde es für notwendig erachtet, eine lange Stoffbahn um die Bühne für die Abendvorstellung zu spannen. Es ist schwierig, Blockflöte zu spielen, wenn der Wind in den Ausgang des Windkanals bläst, was vielleicht ein anderer Grund für das Anbringen des Windschutzes war, obwohl dieses Problem bei spätbarocken Blockflöten weniger schwerwiegend ist als bei

*Quatorze concertants de Pan et de Diane précédoient ces deux divinités avec une agréable harmonie de flûtes et de musettes.*

MARCHE de Hautbois pour le Dieu Pan et sa suite.



Abb. 4: Dieser Auszug aus Prunières Ausgabe von Lullys *comédie-ballets*, Bd. II, S. 9, aus *Les Plaisirs de L'Ile enchantée*, wo am Ende des ersten Abends der königlichen Familie eine *magnifique collation* von *délices* offeriert wird, zeigt, wie verwirrend Lullys Quellen sein können. Prunières vermischt hier wichtige Auszüge des *livret*, das für die tatsächliche Aufführung am 7. Mai 1664 gedruckt wurde, mit einer späteren Version der Partitur, die von André Danican Philidor *l'ainé* nach 1684 für die Bibliothek Ludwig XIV. in Versailles zusammengestellt wurde. Das *livret* zeigt deutlich, dass die Musik für Pan und Diana von Blockflöten und Musetten gespielt wird. Dies ist eine äußerst ungewöhnliche Kombination von zwei Instrumenten, die im pastoralen Bereich bereits eine lange symbolbehaftete Tradition hatten und die kurz zuvor, ausgestattet mit einem viel sanfteren Klang, den klassischen arkadischen Status erhalten hatten – ideal für Pan und nicht ganz so geeignet für Diana. Lully verfügte über ausgezeichnete Spieler dieser beiden Instrumente und hatte den außergewöhnlichen Klang sicher als Überraschung geplant. Der Marsch steht im schnellen Dreiertakt mit einem Tanzschritt pro Takt. Die Partitur bezeichnet ihn als *Marche de Hautbois*. Der Bühnenanweisung folgt kein anderes Musikstück, weshalb es sich hier um die Musik für Blockflöten und Musetten handeln muss. Die heiseren Oboen alter Bauart dürften hier nicht gemeint gewesen sein, obwohl sie zu Pans Auftritt ebenfalls passen würden. Ein Teil der Originalmusik ist vermutlich verschollen, zusammen mit allen weiteren Hinweisen auf Diana. *Hautbois* bedeutet hier Mitglieder der königlichen *hautbois et musettes de Pitou*, die alle verschiedene Holzblasinstrumente spielten, was durch Sylvestres Stich bestätigt wird (vgl. Abb. 3).

den Instrumenten alter Bauweise. Die ersteren haben einen viel engeren Windkanalausgang, der zur Kompensation des Widerstands einen höheren Blasdruck verlangt und zugleich die dynamische Flexibilität der Töne vergrößert, ohne dass die Intonation leidet. Blockflöten alter Bauweise haben einen viel weiteren Windkanalausgang, der anfälliger für die Einflüsse des Windes ist, auch wenn gleichmäßig stark ins Instrument geblasen wird: der Klang wird dann zu laut und zu grob.

Am zweiten Abend des *divertissement* wurde das Ballett *La Princesse d'Élide* aufgeführt. Das Publikum ging hinunter zur *grande allée* des Parks von Versailles, wo der Architekt Carlo Vigarani ein überdachtes Theater mit einer unten



## Musiklädle

### Notenversand für Musiker

Der kompetente Partner an Ihrer Seite  
76149 Karlsruhe - Neureut  
Tel. 0721.707291, Fax. 0721.782357  
e-mail: [Notenversand@Schunder.de](mailto: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 ? 4. Auflage jetzt erschienen.  
Über 24.000 Infos auf 380 DIN 4 Seiten. 20 Euro.  
(Beim Notenkauf über 100 Euro kostenlos, solange Vorrat reicht)

gelegenen Bühne errichtet hatte, die nach hinten offen war (Abb. 5). Dies ermöglichte Effekte mit einer Bühnenmaschinerie, die für die französischen *ballets de cours* genauso wichtig waren wie der Tanz und die Musik. Lully verwendete die einfach zu transportierenden Blockflöten für einen spektakulären Effekt am Höhepunkt des zweiten Tages der *L'Île enchantée*. Laut *livret* wuchs auf der Bühne ein Baum, der von unterhalb des Bühnenbodens nach oben gehoben wurde und auf dem „16 Faune saßen, von denen acht Blockflöte und die restlichen Violine spielten und dabei das entzückendste Konzert der Welt zum besten gaben.“ Diese Formulierung hätte Lully sicher nicht verwendet, wenn es sich um Blockflöten alter Bauart gehandelt hätte, die sich kaum mit dem Klang der neuen Violinen vermischt hätten. Vier Schäfer und zwei Schäferinnen – das pastorale Element, das die Blockflöten hier symbolisieren – sangen und tanzten dazu. Das gesamte Ensemble neben der Bühne umfasste 30 Streicher, dazu sechs Continuospieler mit Cembalo und Theorbe.

Die dritte und letzte Nacht fand passenderweise auf einer „verzauberten Insel“ in einem See des Parks von Versailles statt und endete mit der Zerstörung des Palastes der Zauberin Alcina in einem groß angelegten Feuerwerk.

Ein Jahr nach dem Auftritt im *Ballet des arts* und im Theater des Palais Royal in Paris schreibt Lully abermals für Blockflötenconsort, und zwar am 13. Februar 1664 in *Les amours déguisés*<sup>35</sup>, wo die Blockflöten dazu auserwählt sind, „den Charakter der Liebschaften“ zu symbolisieren. Vielleicht kann man eine Parallele ziehen zwischen dieser Szene und einer ähnlichen in einem späteren Ballett, nämlich dem Auftritt Cupidos in *Le Triomphe de l'amour*. Die Partitur dieses *Prélude pour l'Amour* verlangt ein vierstimmiges Bläserensemble mit „Taille ou Flute d'Allemagne, Quinte de Flutes, Petite Basse de Flutes, Grande Basse de Flutes et Basse-Continue“, den selben vier Instrumenten wie im *Ballet des arts*. Dieses Ballett wurde am 21. Januar 1681 in St-Germain-en-Laye aufgeführt, ebenfalls in einem geschlossenen Gebäude. Die Musik steht in B-Dur, einer Tonart, die für Blockflöte gut spielbar ist. Es ist interessant, dass die erste mit Altblockflöte besetzte Stimme alterna-

tiv auch von einer Traversflöte übernommen werden kann.

Vigarani's Theater in der *grande allée* von Versailles wurde wieder am 18. Juli 1668 benutzt (das vorab gedruckte *livret* nennt den 15. Juli, aber die Aufführung musste wegen einer Indisponiertheit der Königin verschoben werden). Anlass war die Produktion von Molières Komödie *George Dandin*<sup>36</sup>, die zwischen den Akten eines Balletts von Lully aufgeführt wurde und die zusammen ein weiteres *grand divertissement royal de Versailles* bildeten. Wie schon so oft zuvor waren die Liebschaften der Schäfer das zugrunde liegende Thema – und wie zu erwarten spielten die Schäfer auf der Bühne Blockflöte. Descousteaux, Philibert und „Jean et Martin Hottère“ waren die vier Blockflötenspieler und Teil eines Ensembles von insgesamt acht Musikern. Ein verheirateter Schäfer hängt seinen Tagträumen nach und wird dabei nur durch den Tanz gestört, den die acht Spieler begleiten. Es folgt eine Air für die Schäfer, „joué alternativement par les Violons et les Flutes“. Der fünfstimmige Anfang ist für Streicher, die Blockflöten folgen dreistimmig (vielleicht wurde die Unterstimme verdoppelt) mit einer langen 32taktigen Passage im Dreiertakt. Das Stück endet mit einer Wiederholung des ersten Teils durch die Streicher. Endlich, nach einer von zwei Schäferinnen gesungenen *chansonnette*, spielen Blockflöten und Streicher gemeinsam die Musik dieses Liedes, diesmal dreistimmig gesetzt.

Dem Beispiel einiger Werke von Luigi Rossi und Francesco Cavalli folgend, schrieb Lully 1670 das erste seiner *sommeils* (Schlummerszenen), besetzt mit Blockflöten. Weitere folgten später in seinen Opern, am berühmtesten wohl in *Atys* (1676).<sup>37</sup> Lully scheint erkannt zu haben, dass der sanfte und beruhigende Klang der neuen Hotteterre-Blockflöte in diesem dramatischen Zusammenhang besonders geeignet war.<sup>38</sup> Dieser erste *sommeil* findet sich in Lullys *Divertissement royal, Les amants magnifiques*,<sup>39</sup> das am 4. Februar 1670 in St-Germain aufgeführt wurde. Während des dritten Intermediums findet einer von drei Schäfern, der gerade die abweisende Haltung seiner geliebten Schäferin beklagt hat, seine Caliste schlafend im Gras liegend. Hierzu erklingt ein langsames dreistimmiges

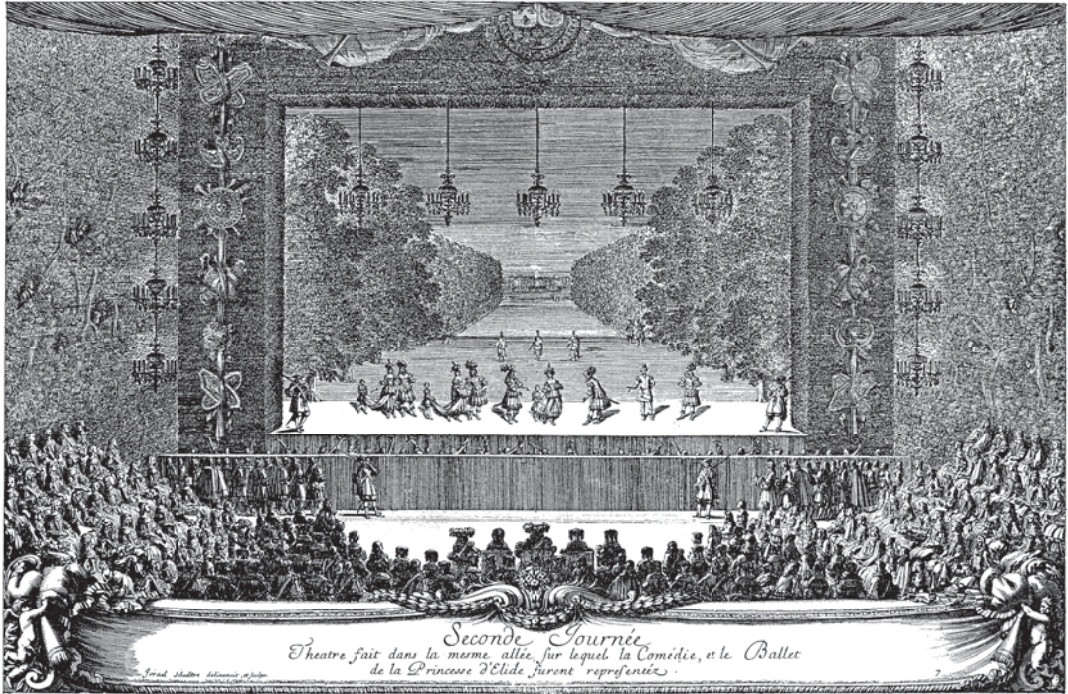


Abb. 5: Stich von Israel Silvestre (1670) vom zweiten Tage des *grand divertissement*, dem 8. Mai 1664 im teilweise offenen Theater, das von Carlo Vigarani für die *grande allée* in Versailles konstruiert wurde. Die Fassade des Palastes ist im Hintergrund zu sehen.

*Ritournelle pour les flutes* mit Terzparallelen im 3/2-Takt. Diese Taktart wird auch im folgenden Trio *Dormez, dormez, beaux yeux* aufgegriffen. Im weiteren Verlauf dieses Intermediums spielen die Blockflöten ein bewegtes dreistimmiges Ritornell, das den Schlusschor einleitet. Der *sommeil*-Teil der Blockflöten dauert kaum 12 Takte, jedoch konnten nur die neuen barocken *flûtes douces* des Hotteterre-Typus dieser Musik gerecht werden.

#### Anmerkungen

Dieser Artikel entstand aufgrund eines Abschnitts in Kap. XX mit dem Titel „Der ikonographische Hintergrund der Blockflöte im 17. Jahrhundert“ in *From Renaissance to Baroque* (hrsg. von P. Holman und J. Wainwright), das voraussichtlich im Laufe des Jahres 2005 bei Ashgate, Aldershot erscheinen wird. Dieses Buch basiert auf Beiträgen zu einer Konferenz, die im Juli 1999 in York unter der Schirmherrschaft der britischen National Early Music Association und in Zusammenarbeit mit der Musikabteilung der Universität York und dem York Early Music Festival stattfand. Das Blockflötenkapitel verbindet Darstellungen von Professor Eva Legêne und mir. Ich bedanke mich bei den Herausgebern für die Genehmigung, Ma-

terial dieses Kapitels als Ausgangspunkt für diesen Artikel zu verwenden.

Die Quellen von Lullys frühen *ballets* und *comédies-ballets* sind schwer zugänglich, weshalb ich abgesehen von Faksimiles einiger *livrets* keine Originale eingesehen habe, da die Veröffentlichungen anderer Wissenschaftler mir genügend Material für meine Mutmaßungen liefern konnten. Ich möchte meinem anerkennenden Vertrauen in diese Publikationen Ausdruck geben, insbesondere der zwar unvollständigen, jedoch überaus wissenschaftlichen Ausgabe *J. B. Lully: Les oeuvres complètes* (Paris 1930-1939) von Henry Prunières. Angaben in den Fußnoten zu Prunières sind abgekürzt mit „P.“ oder „b I“ oder „b II“ (*ballets* Band I oder II), oder „c-b I“, „c-b II“ oder „c-b III“ (*comédies-ballets* Band I, II oder III). Besonderer Dank gilt Dr. Michael Lander für die Hilfe bezüglich der originalen Hotteterre-Blockflöten sowie für seine Kommentare zum ersten Entwurf dieses Artikels.

Die Nummerierung von Lullys Werken in diesen Fußnoten (z. B. LWV 21) bezieht sich auf das von H. Schneider herausgegebene *Chronologisch-thematische Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully* (Tutzing, 1981) und die Auflistung am Ende des Artikels „Lully“ von Jérôme de la Groce in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, hrsg. von Stanley Sadie (Macmillan, London, 2001), Bd. 15, S. 292-308. Bezugnahme

auf den *New Grove* wird in diesen Fußnoten mit „NG“ abgekürzt, gefolgt von der Nummer des verwendeten Bandes.

<sup>1</sup> Andere Blasinstrumente der späten Renaissance wie der Zink oder die Familie der Krummhörner wurden am Ende des 17. Jahrhunderts nicht mehr verwendet. Die Gründe für das Überleben der Blockflöte, die zu ihrer Neugestaltung führten, insbesondere die starke symbolische Verknüpfung (Schäferidylle etc.), werden in Kap. XII in *From Renaissance to Baroque* besprochen.

<sup>2</sup> Bruce Haynes, *The eloquent oboe: a history of the hautboy, 1640-1760* (OUP, Oxford, 2001), erschienen in der Oxford Early Music Series; sowie NG 18, „Oboe“ II/2 – History to 1800.

<sup>3</sup> Zitiert nach Eva Legêne in ihrem Artikel „The Early Baroque Recorder“ in *The Recorder in the Seventeenth Century* (hrsg. von David Lasocki, STIMU, Utrecht, 1995, Veranstaltungsbericht des Internationalen Blockflötensymposiums 1993 in Utrecht), S. 105-124. Das Zitat befindet sich auf S. 106. Legènes Aufzeichnung bezieht sich auf Marcelle Benoît, *Musiques du Cour: Chapelle, Chambre, Ecurie, 1661-1733* (Editions A. & J. Picard, Paris, 1971), S. 455

<sup>4</sup> Haynes, *The eloquent oboe*, a.a.O., S. 56-59

<sup>5</sup> ebenda, S. 57

<sup>6</sup> ebenda, S. 58-59

<sup>7</sup> ebenda, S. 49-56; sowie NG 18, S. 261; er schlägt vor, dass das von Lully übernommene Instrument „eine Frühform der Oboe war. Ein solches Instrument wurde erstmals im Jahr 1663 in der französischen Militärmusik verwendet. Um 1660 ... finden sich Instrumente, die Merkmale sowohl der Schalmei als auch der Oboe aufweisen, auf Wandbehängen, die von den königlichen Gobelinen Werkstätten hergestellt wurden“. Diese Wandbehänge zeigen ebenfalls Blockflöten der alten Bauweise.

<sup>8</sup> öffentlich zugänglich auf N. S. Landers Recorder Home Page: Original Recorders, Makers & Collections (letztmals besucht am 14. Juni 2004); <http://www.iinet.net.au/~nickl/original.html>

<sup>9</sup> Vgl. Jane M. Bowers, „The Hotteterre family of woodwind instrument makers“ in *Concerning the Flute*, hrsg. von Rien de Reede (Broekmans & Van Poppel, Amsterdam, 1984); sowie Tula Giannini, „Jacques Hotteterre le Romain and his father Martin“, in *Early Music* XXI/3 (August 1993), S. 377-395 (im Folgenden als „EM“ bezeichnet); sowie ihren Artikel „Hotteterre“ in NG 11

<sup>10</sup> bezügl. der Werkstattzeichen s. Giannini, EM, S. 381-382

<sup>11</sup> Die meisten Abbildungen von originalen Blockflöten zeigen die Instrumente von vorn, weshalb die Wölbung des Schnabels nur schwer zu erkennen ist.

<sup>12</sup> Legêne (vgl. Fußnote 3), S. 106; sowie im gleichen Band Laurence Pottiers Artikel „French Recorder Iconography“, S. 134-135

<sup>13</sup> Dies zeigt sich anhand eines Bestandsverzeichnisses einer Werkstatt, das von Giannini in EM, S. 390, wiedergegeben wird.

<sup>14</sup> bezügl. Jean Hotteterre I vgl. Bowers (Fußnote 9), S. 34-35. Ihr Artikel enthält ausgezeichnete Informationen zu jedem einzelnen der Instrumentenbauer der Familie Hotteterre. Lediglich Jean II fehlt – eine Lücke, die durch

Gianninis Forschungen gefüllt werden konnte. Ich stehe in der Schuld dieser beiden Wissenschaftler für die genauen Angaben und Hinweise auf zeitgenössische Quellen, die in diesen Artikel eingeflossen sind.

<sup>15</sup> Anthony Baines, *Woodwind Instruments and their History* (Faber, London, 1957, 3. Aufl. 1967), S. 275-277

<sup>16</sup> Die Musette war ein kleiner Dudelsack, dessen Balg mit dem Unterarm bedient wurde und die sich von einem bäuerlichen Dudelsack in ein luxuriöses höfisches Instrument verwandelt hat. Die Hotteterres, die als berühmte Instrumentenbauer die Musette außerordentlich verbessert haben, müssen beträchtlichen Gewinn aus dem Aufstieg dieses Instruments gezogen haben.

<sup>17</sup> Dieses faszinierende Informationsbruchstück ist im Hochzeitsvertrag von Martin Hotteterre enthalten und wird zitiert von Giannini, EM, S. 385.

<sup>18</sup> P. b I, S. 98-110; sowie Prunières Einführung S. XXII. *L'amour malade* ist LWV 8.

<sup>19</sup> P. b II, S. 99-105. *Alcidane* ist LWV 9.

<sup>20</sup> P. b II, S. 28 im Faksimile des *livret*

<sup>21</sup> P. b II, S. 29 im Faksimile des *livret*

<sup>22</sup> Haynes, *The eloquent oboe*, a.a.O., S. 53

<sup>23</sup> David Lasocki Artikel „Recorder“ in NG 21, S. 48

<sup>24</sup> Rebecca Harris-Warrick, „From score into sound: questions of scoring in Lully's ballets“ in EM XXI/3 (August 1993), S. 354-362. Der Hinweis auf das *Ballet de la raillerie* (LWV 11) befindet sich auf S. 357.

<sup>25</sup> Eva Legêne in ihrem Artikel „The Early Baroque Recorder“ (s. Fußnote 3), S. 121, Nr. 7

<sup>26</sup> Bressan und Rippert, deren Blockflöten sich ähneln, haben möglicherweise in einer der Hotteterre-Werkstätten in Paris gelernt. Der einzige Hinweis, der diese Vermutung unterstützt, ist lediglich die Tatsache, dass beide Instrumente im Stil der Hotteterres bauten (vgl. Artikel „Bressan“ in NG).

<sup>27</sup> Eine Beschreibung dieser und weiterer Blockflötenepisoden findet sich in Jürgen Eppelsheim, *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys* (Hans Schneider, Tutzing, 1961; Bd. 7 der Münchner Veröffentlichungen zur Musikgeschichte), S. 80-93. *Das ballet des arts* ist LWV 18.

<sup>28</sup> *Harmonie Universelle* (Paris, 1636), *Traité des instruments, Livre cinquième des instruments à vent*.

<sup>29</sup> R. Harris-Warrick (s. Fußnote 24), S. 354. *Les nocces de village* ist LWV 19.

<sup>30</sup> Bezügl. der Symbolik der Blockflöte bei Hochzeiten vgl. meine Artikel „The Recorder and Marriage“ in *The Recorder Magazine* 19/1 (Frühjahr 1999), S. 3-7 und dessen revidierte Fassung in *Zeitschrift SAJM* 28/4 (2000), S. 2-14; sowie „The Recorder and Marriage, Part II“ in *The Recorder Magazine* 22/3 (Herbst 2002), S. 92-97

<sup>31</sup> *Le mariage forcé* ist LWV 20

<sup>32</sup> P. c-b I. *Un Charivari Grotesque* ist auf S. 45-47

<sup>33</sup> P. c-b I, Einführung S. XXI

<sup>34</sup> LWV 22. P. c-b II. Die beschreibenden Details sind Prunières Einführung entnommen. Die *Ouverture* ist auf S. 3-7, der *Marche* auf S. 9-11 und das *Ritournelle* auf S. 11-13. Der Auszug aus dem *livret*, der die Episode mit dem von der Bühnenmaschinerie angehobenen Baum beschreibt, ist auf S. 63, die dazugehörige Musik auf S. 64-65.

<sup>35</sup> Der Hinweis auf *Les amours déguisés* (LWV 21) findet sich im Artikel „Lully“, NG 15. Die Partitur des vier-

# 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

stimmigen Bläsesatzes aus *Le triomphe de l'amour* (LWV 59) ist dort auf S. 299 als Abb. 6 reproduziert.

<sup>36</sup> LWV 38. P. c-b II, S. 153-225. Der Hinweis auf Vigarani's Theater findet sich in Prunières Einführung S. XIII. *Ouverture* und *Air*, an denen Blockflöten beteiligt waren, sind auf S. 155-159.

<sup>37</sup> LWV 53

<sup>38</sup> Und in anderen Zusammenhängen ebenfalls – Hotterre besetzt Blockflöten bei 39 Gelegenheiten in einem weiten Umfeld von verschiedenen für die Blockflöte typischen Symbolismen. Siehe auch die vorletzten Seiten meines Kap. XX in *From Renaissance to Baroque* (Ashgate, in Vorbereitung)

<sup>39</sup> LWV 42. Der *sommeil* wird erwähnt im Artikel „Lully“ in NG, S. 299. P. c-b II, das dritte Intermedium ist auf S. 173-204.

**Schlussbemerkung:** Wie im Titel vermerkt, beziehen sich die Ausführungen auf die Verwendung eines bestimmten Blockflötentypus durch einen einzigen Komponisten. Hierbei wird nicht in Frage gestellt, dass anders gestaltete dreiteilige Barockblockflöten möglicherweise gleichzeitig oder sogar früher von anderen Instrumenten-

bauern an anderen Orten entwickelt wurden, vielleicht in Nürnberg oder in den Niederlanden, die beide innovative Zentren des Holzblasinstrumentenbaus waren (vgl. auch *The Recorder in the Seventeenth Century* – Fußnote 3 oben, die Artikel von Martin Kirnbauer, S. 91-103 sowie von Jan Bouterse, S. 77-90). Holländische Instrumentenbauer experimentierten mit verschiedenen Profilen der Innenbohrung, und Blockflöten des Hotterre-Typus konnten dort kaum an Boden gewinnen, obwohl sie bereits um 1673 England erobert hatten und schon nach Deutschland vorgedrungen waren. Der Holländer Richard Haka (1640–1705) arbeitete ebenso wie der Maler Evert Collier sowohl in England als auch in Holland und baute einerseits Holländische Blockflöten der Übergangszeit, andererseits auch spätbarocke Instrumente des Hotterre-Typus (siehe J. Bouterse, *Dutch woodwind instruments and their makers 1660–1760*; dieser Artikel erscheint 2004 in „Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis“) □

*Übersetzung aus dem Englischen: Franz Müller-Busch*



## **Weihnachtssterne** (€ 8.-) **mit Playback Doppel CD** (€ 15.-)

46 alte und neue Weihnachtslieder, 2- bis 4-stimmig

ideal für Anfänger

**Blockflöten, Querflöten, Panflöten,  
Klarinetten, Oboen, Geigen etc.**

Im Fachhandel oder bequem per Post:

Für Deutschland: Notenversand E. Laugwitz, Untere Markthalde 14, 72461 Albstadt, Fon: 07432 / 17 14 83, Fax: 07432 / 98 48 94

Für Österreich: Notenversand Ch. Summer, Reutelstr. 8, 6845 Hohenems, Fon + Fax: 05576 799 72

Für die Schweiz (nicht im Fachhandel): Verlag Claire Schmid, 8315 Lindau, Fon + Fax: 052 345 21 96



Küng

Hartmut Gerhold

### **Theobald Böhm's alto flute in G – the stages of its development and emancipation in the flute family**

The ingenious inventor, Theobald Böhm, developed the modern alto flute in the 1850s. It was several decades before the alto flute gradually was assimilated into the orchestra. Since the 1950s, the alto flute has won increasing importance as a solo and chamber music instrument. There now exists an international repertoire of about 1000 compositions for it. In a historic context, two remarkable developments in playing and making flutes preceded. 1. Between 1680 and 1830 – albeit with some differences between England, France and Germany – the range of the *flûte ordinaire* was extended in the lower register from d<sup>1</sup> to c<sup>1</sup>/ b<sup>0</sup>, as we are familiar with from the Böhm flutes played internationally today. 2. The *flûte d'amour* dating from the 18th and early 19th centuries, tuned a third lower, is without doubt the most important predecessor of the modern alto flute.

Anthony Rowland-Jones

### **Lully's first use of "Hotteterre-style" late baroque recorders – Some conjectures**

Following upon recent researches on the early history of the oboe by Bruce Haynes (2001), on the Hotteterre family by Jane Bowers (1984), and Tula Giannini (1993, 2001 and continuing), and on surviving recorders by Nicholas Lander (2004), and in the absence of any other firmer evidence, this article conjectures that the remodelling of the early Baroque, or 'transitional' recorder, into the completely redesigned late Baroque recorder, in order to produce sounds more compatible with Lully's refined violin band, may have taken place rather earlier than other writers have suggested. The author suggests that the fully developed Hotteterre-style late Baroque recorders were very likely to have been used by Lully by 1670, and that they could first have appeared in 1663, or perhaps even in 1659. He bases these suppositions upon the evidence of Lully's use of recorders, combined with references to members of the Hotteterre family, in the *livrets* published when certain ballets were first performed, and on the context of their use on these occasions, including the orchestration shown in the Philidor scores (ed. Henry Prunières, 1930–1939) which were compiled somewhat later.

Dörte Nienstedt

## Das Atelier Neue Musik an der Hochschule für Künste Bremen – überRaschendes für Blockflöten!



Bei der Probe „überRascht“ von H.-J. Hespos

Foto: privat

An der Bremer Hochschule für Künste – da tut sich was!

Kurz nach der Berufung von Younghi Pagh-Paan zur Professorin für Komposition wurde 1994 das *Atelier Neue Musik* ins Leben gerufen. Seitdem hat sich der Bereich der Neuen Musik zu einem prägenden Element der Hochschule herausgebildet, und die Aktivitäten des Ateliers erreichen inzwischen eine breite Öffentlichkeit.

Die Konzertreihe *ProPosition* präsentiert Arbeitsergebnisse junger Komponisten der Hochschule, die alle zwei Jahre mit einer CD dokumentiert werden. Das von Joachim Heintz betreute *Studio für Elektronische Musik* zeigt sich in einer eigenen Reihe, es bestehen Komponistenworkshops und Gastvorlesungen sowie Kooperationen mit auswärtigen Instituten und Ensembles für Neue Musik. Unter der Leitung

von Christian Hommel und Harrie Starreveld bereist das ateliereigene Ensemble im kommenden Wintersemester die Musikhochschulen Hannover, Hamburg und Lübeck und gibt dort Konzerte. Im nächsten Jahr feiert das *Atelier Neue Musik* dann mit weiteren Aktivitäten und einem Festival sein mehr als zehnjähriges Bestehen.

Seit dem Sommer 2003 hat sich das Spektrum noch um eine spezielle Farbe erweitert: Mit der Lehrveranstaltung *Spieltechnik und Interpretation Neuer Blockflötenmusik* haben wir einen Kurs ins Leben gerufen, der sich als Ergänzung zum wöchentlichen Hauptfachunterricht an Blockflötisten aller Studienrichtungen wendet. Hier gibt es die Möglichkeit, neue Solomusik oder kammermusikalisch besetzte Werke mit Blockflöten kennenzulernen, zu erarbeiten und Interpretationen zu vertiefen.

Im vergangenen Juni machte das Motto *über-Rasch* ganz offensichtlich neugierig! Bei einem Workshop-Konzert war der Konzertsaal der Hochschule bunt gefüllt mit einer großen und gemischten Zuhörerschaft. Souverän und mit selbstbewusster Spielfreude gingen die Studenten der unterschiedlichen Blockflötenklassen so bekannte Stücke wie *Hymn* von Ryohei Hirose, *East-green-spring* von Maki Ishii oder Isang Yuns *Chinesische Bilder* an.

Auch nahezu Unbekanntes war zu hören. Rumänische Akzente setzte das Block- und Querflötenduo *Krendel* von Violeta Dinescu und das für Consortflöten komponierte Trio *Renaissance* von Myriam Marbe. Beide Stücke haben spannende Klangfarben und Klangmischungen, und sie sind besonders reizvoll durch die geschickte Verbindung von festgelegter Komposition und improvisatorischen Freiräumen. Beide Werke sind bis jetzt nur im Manuskript verfügbar.

Armin Köbler und Tina Hügelschäffer

## Tage für Alte Musik Würzburg

Die Tage für Alte Musik an der Würzburger Musikhochschule blicken auf eine lange Tradition zurück. Auch in diesem Jahr wurde vom 30.1.-1.2.04 wieder einiges auf die Beine gestellt, und insbesondere die historischen Holzblasinstrumente kamen hierbei zu Wort. Den Auftakt machte Prof. Bernhard Böhm mit einem Gesprächskonzert *Von den Anfängen bis heute – Über 1000 Jahre Musik auf historischen Holzblasinstrumenten*. Von der Knochenflöte über Dudelsack, Traversflöte, Rauschpfeife bis hin zu experimentellen Spieltechniken auf der Blockflöte wurde dem Zuhörer, launig moderiert und hervorragend gespielt, ein musikgeschichtlicher Überblick über die Jahrhunderte präsentiert. Im Anschluss daran bestand die Möglichkeit, einige der vorher gehörten Instrumente bei der umfangreichen Instrumentenausstellung von Volker Kernbach (Celle) aus der Nähe zu betrachten.

Den Abschluss des ersten Tages bildete das Orchesterkonzert des Barockorchesters der HfM

Kontrastreich und verblüffend – so kennt man Hans-Joachim Hesperos, und genau so „über-Raschte“ auch seine namensgebende schrille „offScene“ für hohe Lippenpfeifen. Mit allerlei Tröten und hohen Flöten ausgerüstet ließen die Studenten das Stück gleich mehrmals im Programm und jedesmal aus einem anderen Versteck des Konzertsaales ertönen.

Arvo Pärt und seine Komposition *arbos* für 8 Blockflöten und 3 Triangelspieler führten dann noch ein großes Ensemble auf gemeinsame Wege.

Die Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Blockflötenliteratur, sie kann mühevoll und zeitintensiv sein. Doch aus der von Studenten manchmal ungeliebten Pflichtübung ist in Bremen eine spannende Bereicherung geworden.

Frische Horizonte machen eben Lust auf weitere Reisen und immer neue Entdeckungen!

Würzburg unter Leitung von Prof. Gottfried von der Goltz, mit Werken von Zelenka, Bach und Janitsch.

Der Aktionstag *Die Blockflöte und die historischen Holzblasinstrumente* wurde am Samstag von Johannes Kurz (*Il curioso*) mit einem einführnden Referat eröffnet. Auch interessierte Laien konnten Krummhörner, Rauschpfeifen, Schalmeien, Pommern und Renaissance-Traversflöten unter Anleitung von Bernhard Böhm und Mitgliedern des Ensembles *Il curioso* sozusagen im Selbstversuch testen. Bei einem furiosen Finale gaben dann alle Workshop-Teilnehmer in Monumentalbesetzung *Pavane – Die Schlacht* von Tilmann Susato zum besten.

Die klanglichen Möglichkeiten und die Besetzungsvielfalt des Instrumentariums von Mittelalter bis Frühbarock waren am Abend im Konzert des Ensembles *Il curioso* unter der Leitung von Prof. Bernhard Böhm zu erleben. Die Aus-

wahl der Werke reichte von Arrangements mittelalterlicher Stücke (Wolfram von Eschenbachs *Titurell 1215*) über Tanzmusik und Madrigalsätze (Juan del Encina, 1468-1529) bis hin zu Michael Praetorius' *Volten*. Die verschiedenen Affekte wurden durch die Flexibilität im Wechsel der Besetzungen verschiedenster Instrumentenfamilien dargestellt.

Am Sonntagmittag brachten Studierende der Klasse Prof. von der Goltz Violinsonaten mit obligatem Cembalo (Glen Wilson) von Johann Sebastian Bach in einer Matinee zu Gehör.

Den Abschluss der alle zwei Jahre stattfindenden Veranstaltung bildete das Ensemble *Nacht-*

*musique* unter Leitung von Eric Hoepflich mit Bläsermusik von Mozart und Zeitgenossen auf authentischen Instrumenten. Die Musiker zeigten ihr Können in wechselnden Besetzungen vom Duo bis zum Oktett an Ludwig van Beethovens *Sextett in Es* op. 71, Franz Krommers *Partita in Es* sowie einer Mozart-Serenade in c-Moll.

Bleibt nur zu hoffen, dass für die Hochschule derartig aufwendige Festivals in Zeiten allgemeiner Haushaltskürzungen und Sparmaßnahmen weiterhin realisierbar sind. Ein für die Region und die Hochschule so wertvolles und einzigartiges Ereignis sollte nicht den leeren Kassen zum Opfer fallen.

Radelint Blühdorn

## Workshop Blockflöte bei den 19. Arolser Barock-Festspielen im Juni 2004

Im Rahmen der 19. Arolser Barock-Festspiele besuchten zwei meiner Schülerinnen einen Blockflötenworkshop bei den Dozenten Dorothee Oberlinger und Karsten Erik Ose. Das unterschiedliche Alter der Kursteilnehmer (10 bis über 60 Jahre) nahmen die Dozenten ganz offen mit dem Ziel an, „jeden an seinem Spielstand abzuholen“ (Zitat Oberlinger). Ausgeschrieben war dieser Kurs für Kammermusik, Blockflötenensemble und – wie in unserem Fall – die solistische Teilnahme. Bei beiden Dozenten erwartete die Schülerinnen ein umfangreiches Unterrichtsprogramm in modernen Spieltechniken, in solistischer sowie Ensemble-Arbeit.

Karsten Erik Ose arbeitete in seinen Einheiten laut- und bildmalerisch. Er unterlegte musikalische Phrasen mit Worten, Sätzen oder Texten, so dass für die Schülerinnen musikalisch nachvollziehbare Bilder und Geschichten entstanden. Ose bezog sogar die wunderschönen Räumlichkeiten des barocken Schreiberschen Hauses ein und eröffnete den Kursteilnehmern dadurch stilistische Parallelen zwischen Architektur und Musik.

Dorothee Oberlingers detaillierte Arbeit an den vorbereiteten Werken war klangerorientiert und ausgerichtet auf spieltechnische Präzision. Auch wenn deshalb manchmal die Zeit fehlte, ein Werk ganz zu erarbeiten, zeigte diese Vorgehensweise Erfolg. Auch bei Literatur des 21. Jahrhunderts gaben Oberlingers Ideen zu technischer Umsetzung auf der Blockflöte und bildhafte Inhalte immer neue Motivation, verschiedene Möglichkeiten der Interpretation auszuprobieren. Das spritzige Wechselspiel zwischen Dozentin und Schülern vermittelte Klangvorstellung und zeigte motivierende Spielfreude. Daneben nahm sie durch ihr offenes Auftreten den Teilnehmern das Lampenfieber.

Ein gemeinsames Konzert aller Kursteilnehmer, glänzend moderiert von den Dozenten und durchzogen von einem amüsanten roten Faden, mit dem Karsten Erik Ose die ursprünglich zusammenhanglos, frei gewählten Stücke miteinander verband, rundete den Workshop ab. Ein zufriedenes Publikum entließ die mit neuen Ideen und Klangvorstellungen angereicherten Kursteilnehmer mit großem Beifall in die häusliche Nacharbeit.

Hans-Dietrich Klaus

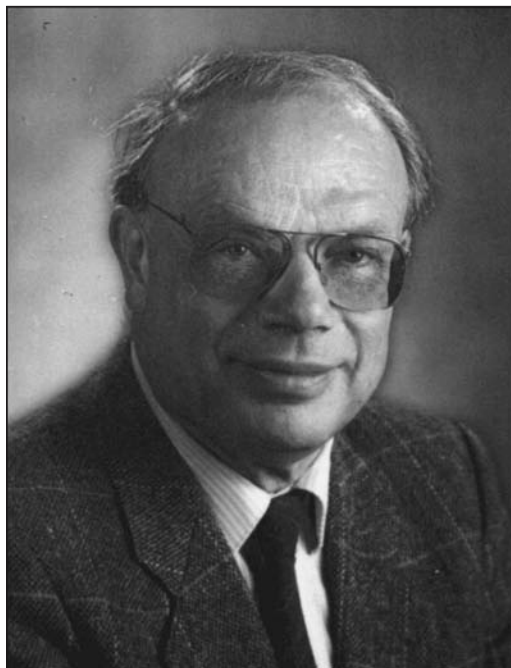
**Jost Michaels (25.2.1922 – 21.6.2004) – Ein Nachruf**

„Jost Michaels – das ist eigentlich gar kein Klarinetist, das ist ein Musiker“. Dieses wörtliche Zitat aus dem Munde eines Fachkollegen, wohl nicht nur positiv gemeint, beschreibt in kürzestmöglicher Form die Sonderstellung, die Jost Michaels im deutschen und internationalen Musikleben viele Jahre innehatte.

Sein Ideal, die musikalische Universalität, hat er auf besondere Art und mit besonderem Niveau verkörpert: Solist, Kammermusiker, als Klarinetist ebenso wie als Pianist, Dirigent, international gefragter Juror, Musikforscher und Herausgeber, Verfasser musikwissenschaftlicher Beiträge von Bedeutung, und, insbesondere auch: durch bereichernde neue Ideen, verbunden mit überlegenem Musikverständnis in jeder Hinsicht, aber vor allem auch beispielhaftem pädagogischem Verantwortungsbewusstsein gesuchter und erfolgreicher Lehrer. Die Zahl der beruflichen Existenzen in Orchestern, die ihm zu danken sind, liegt deutlich über 50, mehrere der heute tätigen Lehrer und Professoren an deutschen und ausländischen Musikhochschulen sind aus seiner Klasse hervorgegangen.

Die öffentliche Anerkennung der Qualitäten und Verdienste des Verstorbenen war vielfältig, zahlreiche Ehrenmitgliedschaften, berufen in die Bayerische Akademie der Künste, Träger des Bundesverdienstkreuzes am Bande ... der kritisch-analytische Rat von Jost Michaels war seinerzeit auch in den Musikorganisationen hochgeschätzt, seine Texte über Musikausbildung fürs Orchester, über Orchesterstrukturen und Zukunft, sein Vergleich von Probespiel und Wettbewerb könnten heute noch manche unverständliche „musikpolitische“ Entscheidung oder staatlich verordnete Ausbildungsregulierung widerlegen.

Wenige Lebensstationen und persönliche Daten helfen vielleicht, der Person etwas näher zu kommen: Als Sohn eines Hamburger Amtsrichters und Senators jüdischer Abstammung und der auch von Größen der musikalischen Zeitgeschichte wie z. B. Furtwängler hochangesehenen



Komponistin und Pianistin Ilse Fromm-Michaels, war Musik von Anfang an wesentlicher Teil des Lebens. Er lernte Klavier, Violine und im Alter von 12 Jahren das von ihm erstrebte Instrument Klarinette. Der Klarinettenunterricht vom Lehrer Richard Gräfe, in Hamburg die Instanz für das Blasinstrument, zeigte bald erfolgreich Wirkung: Jost Michaels wurde, ohne Musikstudium, nach kurzem Ausflug in die Jurisprudenz 1942 Soloklarinetist der Göttinger Sinfoniker. Leidvolle, bedrohliche Ereignisse durch die Nationalsozialisten und der Tod des Vaters folgten, bis nach Kriegsende bereits 1945 ein Wechsel an die Soloposition im Sinfonieorchester des NDR stattfand. Schon vier Jahre später reizte der Ruf an die soeben neugegründete Nordwestdeutsche Musikakademie in Detmold. Es war vor allem die Möglichkeit, eine Hochschule mitzugestalten, etwas aufzubauen, Musik als gesellschaftsbildende und gemeinschaftsfördernde Idee zu verwirklichen, die den 27-jährigen veranlasste, nach zwei Pendeljahren mit Doppelfunktion in Hamburg und Detmold ganz in die heilgebliebene Kleinstadt zu übersiedeln.

So hat die Detmolder Hochschule Jost Michaels viel zu verdanken, manche seiner Innovationen von damals sind heute vielerorts Ausbildungsnorm: Bläserübungen als Möglichkeit, das wesentliche Orchesterrepertoire praxisnah zu üben, Partitur- und Literaturkunde, schließlich intensivste variantenreiche Kammermusikarbeit. Es ist sicher nicht zu viel gesagt, wenn man dem Wirken von Michaels eine allgemeine Aufwertung der Kammermusik mit Blasinstrumenten zuschreibt, jedenfalls hat die Detmolder Bläserausbildung weltweit vom Werbeeffect der zahlreichen Konzertreisen studentischer Ensembles unter seiner Leitung profitiert.

Nach 35 Jahren Lehrtätigkeit mit enorm variantenreichen, nie zu Lasten des Unterrichts bevorzugten künstlerischen Aktivitäten, hauptsächlich mit der Klarinette – ein „Ausgrabungsboom“ wurde durch Nachahmung seiner Idee, auch in Musikepochen, deren Repertoire eta-

bliert und bekannt schien, nach vergessenen Werken zu forschen und damit eine große Bereicherung an verfügbaren Werken zu schaffen, ausgelöst – begannen gesundheitliche Beeinträchtigungen.

Pianistisch intensivierte Tätigkeiten bis zu extrem schwierigen Aufgaben (zahlreiche Aufnahmen belegen dies) und vermehrte Konzerte als Dirigent füllten noch jahrelang die Zeit des „Ruhestandes“ – die Musik war und blieb Lebensinhalt, und bis in die letzten, durch Krankheit schwer belasteten Jahre blieb die Sorge um die Zukunft der Musik permanentes Beschäftigungs- und Gesprächsthema.

So wäre, um zum Schluss zu kommen, dem Eingangszitat lediglich ein *nicht nur ein Klarinettist* hinzuzufügen.

Wir haben ihm viel zu verdanken!

Walter van Hauwe

## Frans Brüggén, 70 Jahre

Ich kann mich noch gut erinnern. Es muss Ende des Jahres 1965 gewesen sein. Ich war 17, ein nervöses und hyperaktives Nervenbündel und stolperte die dunklen, schmalen Treppen eines hin-fälligen Gebäudes im Konservatorium Den Haag hinauf. Ich befand mich in einem kleinen dunklen Raum, in dem die Tapete vergilbt war und zum Teil von der Wand hing. Da saß also mein Idol. Das Haar durcheinander und freundlich, sprach er gleich intensiv auf mich ein: Was ich hier wollte, wer ich sei, ich stünde nicht auf der Liste, aber setz Dich doch mal, vermutlich ein Fehler der Verwaltung; ja spiel doch mal was. Er unterrichtete gerade einen langen Kerl, der auch, wie sich später herausstellte, Oboe spielen konnte. Ku Ebbing hieß er (bis vor kurzem Solo-Oboist in Frans' Orchester des 18. Jahrhunderts). Dieser wurde schnell mein Blockflötenkumpel, wir haben ohne Ende Duette gespielt und sehr viel gelacht. Und Frauen ... (Ku ist noch immer mit meiner ersten Freundin von damals verheiratet)!

Jedenfalls, stand ich da auf einmal vor meinem großen Helden Frans Brüggén. Jahrelang hatte ich ihn im Konzertsaal bewundert und nun stand ich auf einmal einen Meter vor ihm. Er war sogar noch länger als ich dachte. Und diese fantastischen Hände mit den magischen Fingern. Kurz und gut: ich war jung und hungrig und er bereits weltberühmt mit der dazugehörenden Gelassenheit und selbstverständlichen, entspannten Haltung.

Von Anfang an ging es gut. Er war streng, nie zufrieden, unberechenbar. Manchmal dauerte der Unterricht nur 5 Minuten, wenn man ihn nicht zu inspirieren wusste (da er viel unterwegs war, lagen oft große Pausen zwischen den Unterrichtsstunden, manchmal Wochen, manchmal Monate), aber es kam auch vor, dass er dir stundenlang hintereinander Unterricht gab. Jede Unterrichtsstunde war jedoch ein Höhepunkt in meiner zerbrechlichen und noch so unsicheren Jugend.

*Hat dir das Unterrichten Spaß gemacht?*, fragte ich ihn 39 Jahre später während eines kurzen Interviews in seiner kleinen, aber wunderschönen Altbauwohnung im Herzen Amsterdams (wieder musste ich eine kleine schmale Treppe hinauf zu seinem [sehr] kleinen Studio). Und wieder diese Hände, genauso faszinierend wie damals, als er noch Blockflöte spielte. Meine Frage lautete also, ob ihm das Unterrichten Spaß gemacht hätte. Gleich hinterher stellte ich noch die Frage: *Vermisst du die Blockflöte manchmal?*

„Zunächst deine erste Frage: Ja, mir hat das Unterrichten eine ganze Weile sehr viel Spaß gemacht, und ich fand es auch selbstverständlich. Aber nach ungefähr 20 Jahren hat es mir gereicht, zumal auch inzwischen andere ehemalige Studenten damit angefangen hatten. 1972 habe ich meine Klasse in Den Haag an Kees Boeke weitergegeben und die in Amsterdam an Dich.

Das Unterrichten habe ich eigentlich nie mehr vermisst, das war einfach ein abgeschlossenes Kapitel für mich. Und ob ich die Blockflöte vermisse? Wenn ich jemals von etwas süchtig war und noch immer bin, dann ist es dieses ehrfürchtige, intensive Glücksgefühl, dass beim Spielen eines Blasinstruments entsteht. Dieses Urgefühl ist etwas, das ich auch bis auf den heutigen Tag beim Dirigieren meines Orchesters erfahre. Ich sage oft zu den Bläsern und auch zu den Streichern: denkt nicht so viel an den Ansatz oder Probleme der linken Hand, sondern blast einfach und streicht.

Ob ich die Blockflöte vermisse? Nee, denn im übertragenen Sinne spiele ich noch immer, kann auch nicht ohne, nur brauche ich dafür keine Blockflöte mehr.

*Walter van Hauwe: Wenn ich mit Leuten spreche, die dich noch haben spielen hören, reden sie immer über deine ein wenig gebückte Haltung, sitzend, mit übergeschlagenen Beinen. Ich selbst erinnere mich vor allem an deine mit Luft gefüllten, prallen Wangen, die Luft, die hin- und hergeschoben wurde, wie du sagst, der pure Genuss beim Blasen.*

Frans Brüngen: Das kommt auch, weil du selber Blockflötist bist und auf andere Dinge achtest als

die Laien im Publikum, die sehen nur das äußere Erscheinungsbild.

*Wie dachtest du damals über Spieler wie Hans Martin Linde, David Munrow, Ferdinand Conrad, Kees Otten?‘*

Ich habe ihre Pionierarbeit sehr bewundert.

*Betrachtest du dich selber auch als Pionier?*

Ja, in dem Sinne, dass ich etwas als einziger getan habe, nämlich Solo zu spielen, das hatte bisher in diesem Ausmaß noch niemand gemacht. Mit allem Respekt für das, was andere beigetragen haben, muss man doch feststellen, dass ich das Solistentum auf der Blockflöte salonfähig gemacht habe.

*Du hast auch jahrelang Traversflöte gespielt. Wie wichtig war dieses doch sehr andere Instrument für dich?*

Nicht so sehr wichtig. Die dynamischen Möglichkeiten, die dazu kamen, waren für mich doch nicht wirklich befriedigend. Außerdem war ich nicht so ein guter Spieler.

*Nach 1972 wurden nur noch wenige moderne Stücke für dich geschrieben; wie kam das?*

Das Interesse an der Blockflöte im allgemeinen schwand, und Jahre später entwickelte sich das Bedürfnis und die Lust, ein (Protest)orchester zu gründen. Mit der Gründung meines eigenen Orchesters, des *Orchesters des 18. Jahrhunderts*, konnte ich ein früheres Versprechen an mich selbst einlösen: Musik im allgemeinen und die sogenannte historische im besonderen auf eine ehrlichere und verantwortungsvollere Weise zu interpretieren.

*Wie wichtig ist dieses eigene Orchester für Dich?*

Sehr wichtig! Aber ich denke auch: Warum muss ein Orchester ewig bestehen? Wenn etwas vorbei ist, ist es vorbei, und muss nicht unbedingt fortbestehen. Andererseits: mit den gesammelten Kenntnissen eines erfahrenen Orchesters oder Ensembles darf man auch nicht zu sorglos umgehen.

*Spielt die Blockflöte noch eine Rolle für dich als Dirigent, wenn es z. B. um das Lösen von Problemen interpretatorischer oder dynamischer Art geht?*

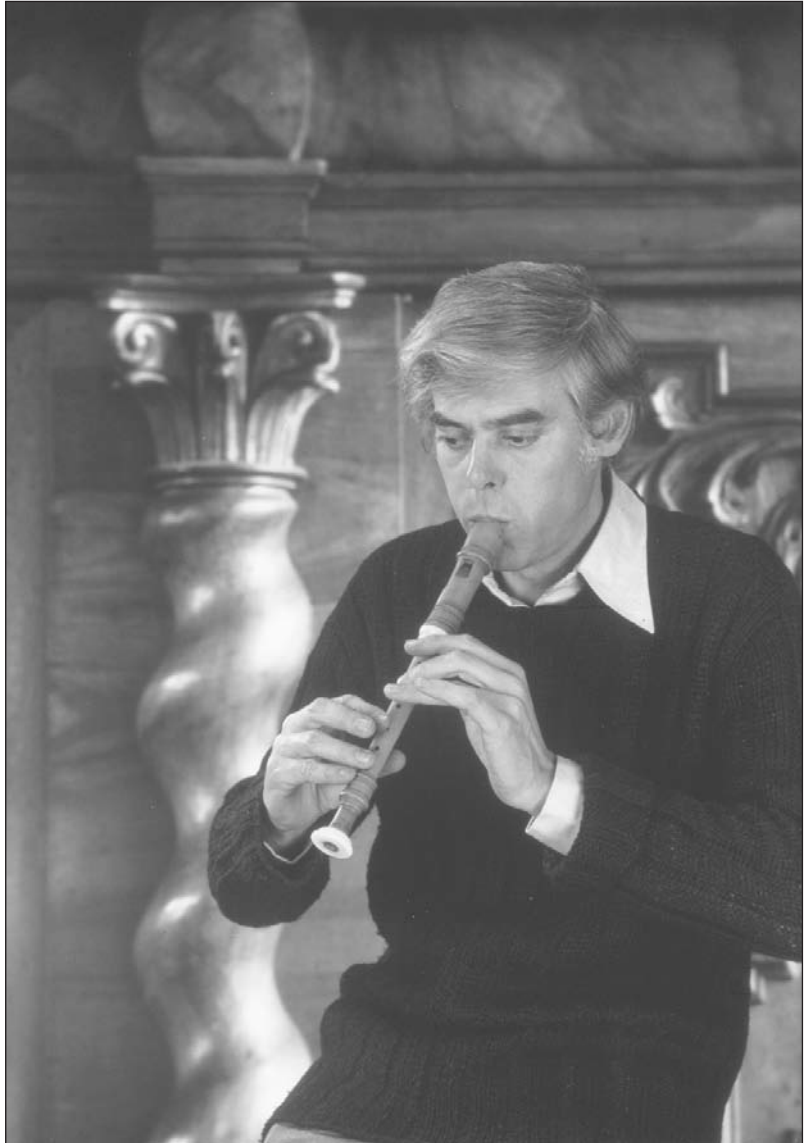
Ja, hinsichtlich der Phrasierung, beim Entdecken der großen Linien, aber das gilt natürlich für jeden Bläser und für jeden Musiker. Wichtiger und spezifischer ist das suggestive Element, das So-Tun-als-ob: forte braucht nicht immer in reinen Dezibel messbar zu sein, sondern kann auch durch Timing, scharfe Artikulation, etc. vermittelt werden. Die Blockflöte ist in dieser Hinsicht vielleicht die Lehrschule, in der man das nötige Gespür entwickelt und ein feines Ohr erwirbt. Suggestion ist manchmal wichtiger als die Wirklichkeit, übrigens nicht nur für Blockflötisten.

*Gibt es noch andere Ausdrucksmittel, bei denen du von der Blockflöte abguckst?*

Ganz besonders wenn es um Leichtigkeit der Bogenführung und Artikulation geht. Man muss sich im klaren sein, dass historische Instrumente auf diesem Gebiet viel mehr zu bieten haben. Während bei modernen Instrumenten das Verhältnis reiner Klang und Rauschen 80 zu 20 ist, liegt es bei historischen Instrumenten eher bei 60 zu 40.

*Denkst Du noch manchmal in den Kategorien der bei der Blockflöte typischen „aufgelegten Einschränkung“?*

Ja, obwohl das bei einem Orchester natürlich nicht in dem Sinne nötig ist. Hier steht einem ja eine erfahrbare und große Dynamik zur Verfü-



gung, und Simulieren ist viel weniger nötig. Man kann es mit einem Countertenor vergleichen, der jahrein, jahraus als Counter gesungen hat



**Wir kommen zu Ihnen**

Unsere Blockflöten sind überall zuhause.  
Einfach Auswahlsendung anfordern.

early music im Bach-Haus · Tel. 0 23 36 /99 0 290 · Fax 0 23 36 /9 142 B  
Mail: early-music@t-online.de

und auf einmal entdeckt, dass er außerdem noch eine Baritonstimme hat: das ist dann ganz was anderes, und Welten tun sich plötzlich auf ...

*Wie betrachtest du den heutigen breit-orientierten, modern-klassischen Instrumentalisten, der sich neben und oft nach seiner sehr gründlichen, klassischen Ausbildung ebenfalls ein sogenanntes historisches Bewusstsein zu eigen machen will?*

Das finde ich in Ordnung, so lange es darum geht, die Musik besser klingen zu lassen, nicht nur um „korrekt“ mit der Musik umzugehen. Jeder klassisch-modern geschulte Instrumentalist, der historische Musik auf eine verantwortliche Weise interpretieren will, sollte bei Monteverdi anfangen, weil er sonst die rhetorischen Floskeln etc. nie erkennen und begreifen kann.

*Wie exklusiv ist denn die gute alte authentische historische Aufführungspraxis inzwischen noch? Bach wieder auf dem Klavier; Nobuko Imai auf Darmsaiten mit historischem Bogen, Gustav Leonhard spielt in 442 Hz?*

Als erstes: Leonhard spielt nicht in 442er Stimmung. Weiterhin: prima, solange man das macht, um der Musik mehr Ehre und Glanz zu verleihen, und nicht, um bestimmten Verpflichtungen nachzukommen. So wie ich vorhin schon sagte: Fang erstmal mit Monteverdi an.

*Was hältst du von einem Studium zum „Barockbläser“ (Oboe, Traversflöte, Fagott, Blockflöte; in dieser Reihenfolge)?*

Dafür spricht womöglich einiges. Neben einer Ausbildung auf einem modernen Instrument wäre so et was sehr sinnvoll und auch praktisch, aber es sollte nicht wieder ein Ziel an sich werden. Ein oder zwei Instrumente als Nebenfach können sicherlich keinen Schaden anrichten.

*Was bedeutet der Begriff ‚historisch‘ für Dich? Einfach ‚alt‘? Oder muss man den Begriff in einen größeren Zusammenhang stellen, als eine Art ‚Zwischenperiode‘, die noch gekennzeichnet ist von der Periode davor und aber gleichzeitig eine neue Periode einläutet.*

Möglicherweise ist dies die beste Definition: man spricht von ‚historisch‘ wenn keine mündliche Überlieferung mehr vorhanden ist. Wenn diese noch besteht, ist der Gebrauch von einem historisch verantwortbaren Instrumentarium deutlich weniger wichtig.

*Wann endet das Historische und wann beginnt die Moderne?*

Es gibt so viele Umbrüche in der Musikgeschichte. Monteverdi, Carl Philipp Emanuel Bach, zum Teil Joseph Haydn, eigentlich ist er mehr ein Wendepunkt: zur einen Hälfte hängt er an Mozart und zur anderen schmiegt er sich an Beethoven. Darum ist ein Programm mit Mozart und Haydn im Prinzip schlecht, wobei sich dagegen Haydn mit Beethoven viel besser kombinieren lässt. Mozart steht weit über allem und würde Haydn in den Schatten stellen, obwohl das nicht gerechtfertigt ist. Aber dies nebenbei. Brahms ist auch so ein Umbruch und danach vor allem die elektronische Musik. Alle anderen Veränderungen sind lediglich abgeleitet von diesen großen Umwälzungen. Im allgemeinen gilt: je kürzer ein Ereignis zurückliegt oder selbst noch stattfindet, desto verschwommener ist die Sicht.

*Zum Abschluss: Was würdest du nie dirigieren wollen?*

Berlioz!

*Und was würdest du dir gerne noch vornehmen?*

Um ehrlich zu sein, ich habe alles, was mir wichtig war, getan. Vielleicht alles noch einmal, dann wieder anders, besser ...

Danke, Frans. □

*Übersetzung aus dem Holländischen: Julia Whybrow*

## Thomas Mann gratuliert zum Siebzigsten

Nein – Frans Brüggen, der in diesen Tagen siebzig wird, ist natürlich nicht der Adressat dieses Geburtstagsbriefes, kann es nicht sein, wo sein Verfasser nun seit bald fünfzig Jahren tot ist. Und ob selbst ein gefeierter Blockflötist, hätte es ihn damals gegeben, Post von Thomas Mann bekommen hätte, darf bezweifelt werden – zu sehr kreiste das musikalische Interesse des Schriftstellers und Schallplattennarrs um Wagner und die klassisch-romantische Sinfonik.

Sein Brief gilt seinem Freunde, dem Dirigenten Bruno Walter, zu dessen 70. Geburtstag am 15.9.1946, geschrieben während der Arbeit am „Musikerroman“ (und mehr) *Doktor Faustus*. In Pacific Palisades, ihrem kalifornischen Exil, lebten die Manns damals, und die Tagebücher aus dieser Zeit sind voll von Erinnerungen an die Teestunden mit anderen, aus dem alten Europa Verschlagenen wie Arnold Schönberg, Otto Klemperer, Theodor W. Adorno u.v.a.

Lieber Freund,

es ist ärgerlich. Soeben sind wir, nach einer strengen Prüfungszeit von vierunddreißig Jahren, übereingekommen, fortan Du zu einander zu sagen, und nun muß ich Dir einen Geburtstagsbrief schreiben, in dem die schöne Neuerung gar nicht zur Geltung kommt, da man ja in diesem verdammten übercivilisierten Englisch sogar seinen Hund mit „you“ anredet. Sei es darum! Die kameradschaftlichen Gefühle, die ich Dir entgegenbringe, die festliche Herzlichkeit, mit der ich Dich auf der kürzlich auch von mir schon, nicht ohne verwundertes Kopfschütteln, beschrittenen Lebenshöhe, der Höhe der „Siebzig“ begrüße, sie werden hoffentlich auch in der zwischen uns abgeschafften pluralischen Anredeform ihren Ausdruck finden – für uns und für alle, die irgendwie teilnehmen an unserem Dasein,

Wenn ein Mann wie Mann einem Freunde zum Siebzigsten gratuliert (und dabei selbst nur ein Jahr älter ist), dann geht es nicht so sehr um vergangene gemeinsame Zeiten, um die sonst üblichen Anspielungen auf das nun zusammen erreichte „biblische Alter“ oder um gute Wünsche für die Zukunft, sondern dann weisen die Gedanken über Adressat und Anlass weit hinaus. Im folgenden Brief sind es Literatur und Musik, schriftstellerische und dirigentische Tätigkeit, die miteinander in Beziehung gesetzt werden.

Also vielleicht doch auch ein Brief für Frans Brüggen, den Dirigenten, dessen Aufnahmen von Beethoven, Schubert und Mendelssohn Thomas Mann hätten interessieren können? (Der Brief wurde 1946 in englischer und deutscher Fassung veröffentlicht. Das deutsche Manuskript erhielt der Jubilar.) **Ulrich Thieme**

irgendwann einmal davon berührt, beeindruckt wurden: Wenn man sie alle zusammenzählt, die von uns wissen, denen wir, jeder auf seine Art, etwas vorgespielt, etwas vorgelebt haben, so ist es nachgerade ja ein ganz ansehnlicher Ausschnitt der erdbewohnenden Menschheit.

Die größere Quote, versteht sich, kommt auf Dich. Das liegt, gesetzt, daß Du Deine Sache nicht einfach besser gemacht hast, als ich die meine, an der scheinbar allgemeineren Zugänglichkeit Deiner Kunst, der Musik, an ihrer scheinbaren Gutmütigkeit im Annehmen von „Genießen“, an ihrer gesellschaftlichen Festlichkeit und daran, daß auch bei ihren hohen Manifestationen an emotionellen, sinnlichen, sentimentalen, „erhebenden“ Nebenwirkungen

gen so viel für die Menge abfällt. Die Musik „läßt die Kindlein zu sich kommen“, aber sehr nahe, unter uns gesagt, läßt sie sie nicht an sich heran. Sie ist im Grunde so exklusiv, so kühl und unnahbar wie irgend eine Kunst, wie das Geistige selbst, streng in der Anmut noch, formell noch im Scherz und von Schwermut durchtränkt wie alles Höhere auf dieser Erde. (...)

Alles, was ich sagen will, ist, daß es bestimmt kein Spaß ist, von der Musik erwählt, zum Musiker geboren zu sein. Aber eine herrliche Berufung und Auszeichnung ist es eben doch, glücklicher wahrscheinlich und mit froherem Staunen begrüßt von aller Welt, als jede andere spezifische und eminente Begabung. (...)

Das Talent, was für ein unergründliches und erheiterndes Geheimnis! Nicht ohne tiefes Amusement kann ich in Deinem Buch das Bild des Zehnjährigen betrachten, wie er, ein schon öffentlich Auftretender, fein gekleidet, mit Fallkragen und weißer Schleife, ein Bein übers andere geschlagen, auf einem Tischchen sitzt, sehr gerade, den Kopf hoch, intelligent, stolz, seines Sonderloses bewußt, mit einer Miene kecker und fester Weltbereitschaft. Das ist kein Lausbub, kein Durchschnittsjunge. Das ist ein von Begabung Gezeichneter und auf sie Verpflichteter, mit dem es bestimmt hoch hinausgehen wird (...)

fleiß - muß die Begabung, eine Besessenheit von Begabung, dazu ermahnt werden? Er ist ja eines mit ihr, sie treibt dazu, er ist das Mittel ihrer Erfüllung. (...) Und so kommt es später, daß Strawinsky, dessen „Concerto“ Du, gewiß ein bißchen gegen Deine klassisch-romantischen Überzeugun-

gen, in Paris mit ihm gespielt hattest, in seinen Memoiren schreibt: „Walter machte mir dank seiner ungewöhnlichen Geschicklichkeit meine Aufgabe besonders angenehm. Bei ihm werde ich niemals furcht vor denjenigen Stellen haben, deren Rhythmus Gefahren für das Zusammenspiel bietet, und die für so viele Dirigenten ein Stein des Anstoßes sind.“

„Im Anfang war der Rhythmus“, hat Hans von Bülow gesagt. Ein Dirigentenwort, gewiß, aber ich vermute, es gilt für alle Kunst, und für die Dichtung, mit der ich nicht nur die Lyrik meine, gilt es gewiß. (...)

Zum Musiker geboren, hätte ich komponiert ungefähr wie César Franck und dirigiert – wie Du. (...) Es liegt eine Menge Sympathie darin mit Deiner Art der Führung, dem Maß und Geschmack Deiner Gestik, Deines mischenden Eingehens auf die Musik, eine Menge Bewunderung Deiner Souveränität und Meisterschaft, um die ich Dich beneide, indem ich behaupte, daß ich sie haben würde ... Ach ja, das, was man nicht kann, das ist die Kunst. (...)

Ich kann Dir die Wiedergeburt zum Schriftsteller, den durch und durch prekären Lebenslauf eines solchen als Freund nicht empfehlen. (...) Mit fünfzehn war ich nichts, als ein schlechter Schüler. (Die zehn folgenden Jahre aber waren im Ganzen) Jahre scheuer Verborgenheit, des melancholischen Alleinseins mit einem vagen und unbelegbaren Selbstbewußtsein gewesen.

Nein, Du hattest es besser, nicht leichter, das sage ich nicht, aber besser. Wieviel erkennbarer, einleuchtender, manifester, glänzender, willkommener ist von vornher-

ein das musikalische Talent, als das dichterische! Wieviel besser ist die Gesellschaft darauf eingerichtet, es zu empfangen und auszubilden! Man kann es prüfen und nachher schaut der phänomenale Prüfling drein wie Du auf dem Kinderbild. Staatliche Institute, Conservatorien, Singakademien, Opernhäuser stehen bereit, warten mit offenen Armen. „Was willst Du werden?“ – „Musiker.“ Und jedes Gesicht wird heller. „Was willst Du werden?“ – „Dichter.“ Aber das sagt man gar nicht.

Was ich hoch an Dir schätze, alter Freund, ist, daß Du, bei der weltbeliebtesten Begabung, die der Himmel zu spenden hat, Dir nie an ihr genügen liefst, daß die hohe Unbestimmtheit des Reichs der Töne, in dem Du herrschtest, Dir nicht alles war, sondern daß Dich von früh an auch nach den Ehren und Freuden des artikulierten Geistes,

des Gedankens, des Wortes, nach menschlicher Ganzheit, nach Bildung – scheuen wir doch nicht das altmodische Wort – verlangte. Das ist unter Musikern nicht gerade eine Selbstverständlichkeit (...)

für heute, mein Lieber, laß mich die Gefühle, die an Deinem hohen Tage mich, wie eine ganze empfängliche Welt, bewegen, in den Zuruf zusammenfassen, den im römischen Augusteo, als Du nach einigem Widerstreben, auf lärmendes Verlangen, *Siegfrieds Rheinfahrt* da capo zu spielen begannst, ein Enthusiast von der Galerie heruntersandte:

„Bravo, Bruno!“

Thomas Mann

Thomas Mann: Briefe, Bd. 2: 1937/1947, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/M. 1979, S. 501/506; ders.: Tagebücher 1946/1948, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/M. 1989, S. 27ff. □

## WÜRTTEMBERGISCHES LANDESMUSEUM STUTTGART

Altes Schloss, Schillerplatz 6, 70173 Stuttgart · 0711 / 279-3400  
info@landesmuseum-stuttgart.de · Di bis So 10:00 - 17:00 Uhr



**Ausstellung der Geißenklösterle-Flöte:** Vor 35000 Jahren „erfinden“ Eiszeitjäger die Musik. Die **Schwanenflügelknochen-Flöte** aus dem Geißenklösterle ist das älteste Musikinstrument der Menschheit. Die Ausstellung zeigt diesen Schlüsselfund, altsteinzeitliche und ethnographische Flöten sowie Kunst und Schmuck aus der Zeit des Aurignacien vor 35000 Jahren. 4. November 2004 bis 30 Januar 2005

Aus dem sehr umfangreichen Beiprogramm:

### Führungen

*Ein Rundgang durch die Ausstellung „Schwanenflügelknochen-Flöte“* – mit Dr. Tim Kerig; So 7.11.2004, 11:00 Uhr  
*Flöten und andere Blasinstrumente* – mit Dr. Angelika Sieglin; So 28.11.2004, 11:00 Uhr (Ort: Fruchtkasten)

### Kunstpausen

*Das Aurignacien und die älteste Flöte der Welt* – mit Dr. Erwin Keefer; Do 25.11.2004, 12:30 Uhr

### Konzert

*Erster Klang und letzter Atem* – Studenten der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart spielen Flötenstücke von Komponisten des 20. Jahrhunderts (Takemitsu, Holliger, Fukushima, Ruoff u.a.) zum Teil als Uraufführungen. – Friedrich Seeberger

spielt auf einer rekonstruierten Knochenflöte. Leitung: Prof. Dr. J. Kremer und A. Langkafel; So 14.11.2004  
Eintritt € 10,- / ermäßigt € 8,- (Museumseintritt inkl.)

### Workshops

*Den hohlen Bambus klingen lassen* – mit Florian Stifel M.A., Linden-Museum Stuttgart  
So 14.11.2004 und So 09.01.2005, 14:00-16:00 Uhr  
Flöten aus Knochen, Holz oder Walfischzähnen sind seit langer Zeit in aller Welt in Gebrauch. Als Vorbild zum Selberbauen dienen uns Bambusflöten, wie sie noch heute in der Südsee verwendet werden.  
Teilnehmer: Kinder ab 8 Jahren; Gebühr: € 2,-  
Anmeldung erforderlich unter 0711 / 279-3400

### Peter van Munster: Repertoire Catalogue. Piccolo, Alto Flute, Bass Flute

Including ca. 900 works for Flute Choir or Flute Orchestra, Rom 2004, Riverberi Sonori, Ed.-Nr. RS 1052, 320 S., € 40,00

Flautomanen, Flautophile und Flautologen aller Länder, jeden Standes und Alters dürfen sich freuen:

Die Trias der drei bedeutenden Flötenmusik-Kataloge holländischer Autoren – Frans Vester, *Flute Repertoire Catalogue*. 10000 Titles (1967) und *Flute Music of the 18th Century* (1985); Frans Vester/Rien de Reede, *Catalogus van de Nederlandse Fluitliteratuur* (1988) – hat sich zum Quadrinom erweitert: durch ein Flöten-Literaturverzeichnis, dessen Gegenstand manch einen vielleicht überrascht, das von vielen jedoch längst als Desiderat empfunden wurde. Peter van Munster hat seinen Forscher- und Sammlerfleiß nicht einer weiteren historischen Epoche, nicht einem anderen Flöten-Kulturkreis (z. B. England/Amerika, Frankreich oder Deutschland)

oder einer speziellen Gattung von Flötenmusik gewidmet, sondern den – von der Verwendung und Verbreitung her wichtigsten – „Nebeninstrumenten“ der (Böhm-)Flötenfamilie: dem Piccolo, der Alt- und Bassflöte (unter Einbeziehung der Kontrabassflöte). Dabei lässt der Autor sich, wie der „Einleitung“ zu entnehmen ist, von der Überlegung und Beobachtung leiten, dass die genannten Flöteninstrumente, bedingt durch die Emanzipation der Klangfarbe im Musikdenken und in der Kompositionstechnik und – daraus resultierend – durch ihre immer häufigere Verwendung auch als Soloinstrumente und in der Kammermusik, inzwischen zu einer „eigenen Identität“ gefunden haben. Sie seien daher nicht mehr nur als „Abkömmlinge der ‚normalen‘ Flöte“ zu betrachten. Das vorliegende Literaturverzeichnis bestätigt diese eindrucksvoll. Bekanntlich steht am Beginn der Entwicklung die Etablierung von Piccolo und Altflöte im Sinfonie- und Opernorchester – wobei letztere erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts, also weit mehr als 100 Jahre nach dem Piccolo und etwa 40 Jahre nach ihrer Erfindung durch Theobald Böhm in den 1850er Jahren, allmählich den Weg ins moderne Orchester fand. Entsprechend zeitversetzt entsteht nach und nach eine eigene spezifische Solo-, Kammermusik- und Unterrichtsliteratur für die verschiedenen Flöten. Für die Bassflöte, die im Orchester bis heute kaum eine Rolle spielt, setzt diese Phase erst deutlich nach 1950 ein. Der unterschiedlich langen bisherigen Verwendung von Piccolo, Alt- und Bassflöte in der Kunstmusik entspricht der unterschiedliche Umfang der für das jeweilige Instrument heute vorhandenen Literatur.

In van Munsters *Catalogue* nimmt die Literatur für und mit Piccolo 121 Seiten ein. Dabei sind die zahlreichen Konzert- und Solopiecen für 1 oder 2 Piccoli aus dem 19. und frühen 20. Jahrhundert, dem Geschmack und der Musikpraxis der Zeit entsprechend, überwiegend dem unterhaltenden Genre zuzuordnen (und wurden seinerzeit, zumindest im deutschsprachigen Raum, keineswegs immer auf Böhm-Instrumenten gespielt). Vivaldis „Flautino“-Konzerte sind – einziger Tribut an das 18. Jahrhundert – als „Arrangement“ unter die Konzerte für Piccolo und Orchester aufgenommen. Der Altflöte sind 76 Seiten gewidmet und der Bassflöte 25, zwei davon der Kontrabassflöte. Neben dem Solospiel

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

und der Kammermusik in gemischten Besetzungen ist das nur aus Flöten bestehende Großensemble eine weitere wichtige Einsatzmöglichkeit für Piccolo, Alt- und Bassflöte. Dem Ensemblespiel im Flötenchor oder -orchester sind deshalb weitere 76 Seiten eingeräumt: einer Übersicht von Sammlungen und Studienmaterial folgen 19 Seiten mit Originalkompositionen und 27 Seiten Arrangements. Eine Unterscheidung zwischen den Begriffen „Flötenchor“ und „Flötenorchester“ nimmt van Munster nicht vor. Das erschien wegen der häufig fließenden Übergänge zwischen beiden Formationen im Hinblick auf Besetzung und musikalischen Charakter des speziellen Repertoires hier auch wenig sinnvoll. Aufgeführt sind in diesem Abschnitt mindestens dreistimmige Kompositionen, die alle nur denkbaren Besetzungsvarianten und die stilistische Bandbreite der Literatur für große Flötenensembles widerspiegeln. In der Einleitung weist van Munster vorsorglich darauf hin, dass vor allem in diesem Katalogteil wegen der Fülle des Materials und teilweise schwieriger Quellenlage ein vollständiger Überblick über die vorhandene Literatur nicht zu erreichen gewesen sei. Überhaupt ist es wichtig, „Vorwort“, „Einleitung“ und die Hinweise „Zum Gebrauch“ des Buches zu lesen. Erläutert werden darin nicht nur die Vorgeschichte dieses Katalogs (eine auf Rien de Reedes Anregung zurückgehende Literaturliste für Piccolo), sondern auch die Systematik der Anlage des Verzeichnisses und die Schwierigkeiten bei der Auswahl und Einordnung des Materials. Durch Computer und Internet haben sich die Informationsmöglichkeiten in den letzten Jahren vervielfacht, parallel dazu wuchs aber in vielen Bereichen auch die Unübersichtlichkeit. Verlagswerbung für und der Handel mit Musikalien erfolgt heute häufig über das Internet, und nicht wenige zeitgenössische Komponisten haben Verlag und Vertrieb ihrer Werke selbst in die Hand genommen. Folgerichtig enthält der Anhang denn auch die elektronischen Anschriften von Verlagen und Komponisten. Der Autor ist sich der Verglebarkeit des Bemühens bewusst, Vollständigkeit bei seinem Katalogprojekt zu erreichen. Auch habe er die Mehrzahl der aufgelisteten Kompositionen nicht selbst einsehen können, und manche Lücken und unrichtige Zuordnungen seien zu einem Teil auf unvollständige Ver-

**Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik**

---


**INSTRUMENTE**

In unserem Ausstellungsraum finden sie eine enorme Anzahl von Instrumenten aus Mittelalter, Renaissance und Barock von Herstellern aus aller Welt.

---

**INSTRUMENTENBAUSÄTZE**

Über 40 Instrumente sind als Bausatz erhältlich, zum Bruchteil des Preises eines fertigen Instrumentes! Die Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.



---

**BLOCKFLÖTEN**

Unsere Kunden sind immer wieder begeistert von der großen Auswahl an Blockflöten und von unserem ausgezeichneten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedensten Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gelten weltweit.

---

**NOTEN**

Sie erhalten bei uns Noten und Bücher fast aller führenden Musikverlage.

---

**CDS**

Unser umfangreiches Sortiment beinhaltet über 300 CDs mit Blockflötenmusik, dazu viele andere Einspielungen der Musik des Mittelalters, der Renaissance und des Barock.


---

**VERSANDSERVICE**

Rufen Sie uns an, schreiben Sie, faxen Sie oder senden Sie ein E-mail. Wir liefern Ihnen die Ware ins Haus. Wir akzeptieren alle gängigen Kreditkarten und bieten einen weltweiten Postversand an.

**Fordern Sie unseren Farbkatalog**  
(€7,00) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?



---

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BDI 3EA.  
 Website: <http://www.e-m-s.com> Email: [sales@earlyms.demon.co.uk](mailto:sales@earlyms.demon.co.uk)  
 Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516

lags- und unklare Besetzungsangaben zurückzuführen. Tatsächlich ist der *Repertoire Catalogue* eine wahre Fundgrube, die vielfach zu überraschenden Einblicken und Erkenntnissen verhelfen kann. Zugleich gibt er einen ausgezeichneten Überblick über die Rolle der Flöteninstrumente in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik. Auf der anderen Seite stößt man auf Lücken und Fehleinordnungen, die angesichts der ansonsten unverkennbar aufgewendeten Mühe und Sorgfalt und der im Vorwort erwähnten zahlreichen ungenannten (und wenigen genannten) „Beiträger“ denn doch verwundern. So fehlen beispielsweise bei den Orchesterstudien die jeweils mehrbändigen Sammlungen von Tillmetz, Barge, Bartuzat, List oder Prill, die immer auch wichtige Piccolostellen enthalten und Generationen von Flötisten zur Probespiel- und Berufsvorbereitung dienen. Ebenso vermisst man die beiden Bände *Moderne Orchester-Studien* von Karlheinz Zöller, die neben Piccolo- auch bedeutende Altflötenpartien wiedergeben. Unter der mit 46 bemerkenswert großen Zahl von Bläserquintetten mit

alternierend eingesetztem Piccolo in der Flötenstimme sucht man (ausgerechnet!) Schönbergs op. 26 und Wolfgang Fortners *Fünf Bagatellen*, bei denen dem Piccolo jeweils ein ganzer Satz zugewiesen ist, vergebens. Bei gemischt besetzten Ensembles mit Gesang fanden u. a. so wichtige und bekannte Werke wie Ravels *Chansons Madécasses*, ein frühes Beispiel für die Verwendung des Piccolo in anspruchsvoller Kammermusik, oder Henzes *El Cimarrón*, ein Werk, in dem alle vier Flöten durch einen Spieler zum Einsatz kommen, keine Aufnahme in den Katalog. Gleiches gilt in der besonders interessanten Rubrik der Konzerte mit Orchester für die *musica notturna* für Altflöte und Streicher (1962) von Mario Zafred, die *Nuovi Canti* (1973) für Flöte (mit Bassflöte) und Kammerorchester von Rudolf Kelterborn und für Leonard Bernsteins *Halil* (1981) für Flöte (mit Piccolo und Altflöte), Schlagzeug, Harfe und Streicher. Nachzutragen bei den entsprechenden Besetzungen wären auch: von Stockhausen *Flautina* in der „klassischen“ Cage- oder Petrassi-Besetzung (Flöte mit Piccolo und Altflöte), *ALA* (für Piccolo [mit Flöte] und Cembalo) von Petrassi, *Le Tombeau de Mireille* (für Piccolo und Tambourin [oder andere Instrumente] von Tomasi, *Vier Walzer* (für Flöte [mit Piccolo], Klarinette und Klavier) von Schostakowitsch, *Passionato* (für Flöte [mit Piccolo- und Altflöte] und gemischtem Chor) von Kelemen oder Ensemblestücke mit Altflöte von Chou Wen-Chung (*Yü Ko*, 9 Spieler), Isang Yun (*Quintett*, Flöte [mit Altflöte] und Streichquartett) oder von M. Feldmann (*Two Pieces*, 6 Spieler), um nur einige namhafte Komponisten zu nennen. Auch unvollständige Besetzungsan-

gaben oder eine fehlerhafte Einordnung können in einem Nachschlagewerk zu Irritationen führen. Als Beispiele seien genannt: *Ein Hauch von Unzeit I* von Klaus Huber ist nicht für Bassflöte sondern für große Flöte solo komponiert und gehört folglich überhaupt nicht in diesen Katalog. *Sul G* von J. Fritsch (für Flöte und Klavier) verwendet neben Piccolo, großer und Altflöte auch die Bassflöte. Und *Hi Kyo* von Fukushima ist fälschlich unter der Rubrik „Alto flute and orchestra ...“ zu finden, müsste aber unter „Alto flute with doublings and orchestra ...“ genannt sein, da der Satz *Hi Kyo II* alternativ auch auf der großen Flöte gespielt werden kann und in der dreisätzigen Fassung, mit *Mei* als Mittelsatz, die große Flöte obligatorisch ist.

Van Munster hat seinen *Catalogue* ausdrücklich nicht unter wissenschaftlichem Anspruch, sondern für den Gebrauch in der Praxis konzipiert. Unter diesem Aspekt war es klug, für die bibliographischen Angaben zu den einzelnen Kompositionen die in den drei „holländischen“ Vorläufer-Katalogen bewährte Aufteilung auf drei vertikale Spalten zu übernehmen: links Komponist und Titel, in der Mitte die Besetzung in gängigen Abkürzungen und rechts der Verlag und sonstige Angaben zur Quelle. Plausibel erscheint auf den ersten Blick auch die systematische Grob- und Feinsortierung im Katalog: für jedes der drei Instrumente ist ein eigenes Kapitel vorgesehen mit sinnvollen und gut nachvollziehbaren Unterteilungen nach Besetzung und Zahl der Spieler. 24 solcher Unterabschnitte sind es beim Piccolo, bei der Altflöte 19 und immer noch 11 bei der Bassflöte. Die Komponistennamen sind dabei jeweils in alphabetischer Reihenfolge aufgeführt. Als etwas problematisch im Gebrauch erweist sich bei dieser Gliederung allerdings die Einordnung der Kompositionen ausschließlich nach „hierarchischen“ Gesichtspunkten in Bezug auf die verwendeten Flöten. Dies bedeutet z. B., dass *Souffle* (Flöte solo mit Piccolo und Altflöte) von Goffredo Petrassi sich nur im Abschnitt „piccolo with doublings“ findet und nicht auch bei „alto flute with doublings“. Entsprechend erscheint B. A. Zimmermanns *Tempus loquendi ...* (Flöte solo mit Alt- und Bassflöte) ausschließlich unter „alto flute with doublings“ und nicht auch in der entsprechenden Bassflöten-Rubrik. Und Isang Yuns *Quartett* für 4 Flöten (mit 2 Piccolo-, 2 Alt- und

## Guido Hulsens

Blockflötenbauer

Raffi - Ganassi - Denner -  
Stanesby

Barockbass - Renaissance  
Konsort

Beaubourg

F-16330 Coulonges

00 33 545 94 09 51

[www.guido-hulsens.com](http://www.guido-hulsens.com)

[hulsens@aol.com](mailto:hulsens@aol.com)

2 Bassflöten) ist lediglich unter „4 flutes including piccolo(s)“ eingruppiert. Diese sparsame Strenge im Katalogsystem mag ausreichen, um ein bekanntes Stück zu finden. Für alle anderen Fragestellungen wären mindestens kurze Querverweise hilfreich und notwendig. Um den ganzen im *Catalogue* versammelten Reichtum an besonderer Flötenliteratur jedoch vollständig erschließen zu können, ist zusätzlich ein alphabetisches Gesamtregister unverzichtbar, das diese 1. Auflage aber leider nicht enthält.

Zur weiteren Information über die Entwicklung der Flöteninstrumente und der für sie komponierten Musik verweist die Einleitung den Leser auf die „selected bibliography“ im Anhang. Hier finden sich Hinweise auf zahlreiche wichtige und interessante Publikationen in den unterschiedlichsten Medien. Fragen nach den Auswahlkriterien werfen aber die unerwartet auftretenden Lücken auf. So ist zwar das *Handbook of Literature* von Pellerite erwähnt, nicht jedoch die – noch ergiebigeren – Kataloge von Vester, Vester/de Reede und Pierreuse oder die beiden *Führer durch die Flötenliteratur* von Emil Prill, denen auch noch einige Ergänzungen für den *Catalogue* im Hinblick auf Vortrags- und Unterrichtsliteratur für Piccolo zu entnehmen wären. Für eine vertiefte Beschäftigung mit den Sonderformen der Flöte sind ausführliche Hinweise auf Instrumenten-, Instrumentations- und Kompositionslehren, in denen diese Instrumente behandelt werden, ebenso unerlässlich wie auf einschlägige Spezial-Monographien. Hier könnte man sich in der nächsten Auflage eine durch Autorennamen, wie Böhm, Berlioz/Strauss, Erpf, Kunitz, Welch, Schwedler, Wetzger, Baines, Bate, Scheck, Ventzke oder Powell, noch erweiterte Literaturliste vorstellen.

In Format und Aufmachung ähnelt der *Repertoire Catalogue* (vielleicht nicht ganz zufällig) den drei anderen „holländischen“ Flöten-Literaturverzeichnissen. Ein „belastbar“ wirkender Paperback-Einband und eine klare, großzügige Druckgestaltung auf gutem Papier sind gute Voraussetzungen für einen intensiven Gebrauch. Allerdings scheint sich die ursprüngliche Disposition des Seitenumfangs verändert zu haben: im gesamten Anhangteil stimmen die Seitenzahlen nicht mit dem Inhaltsverzeichnis überein, und auf S. 300 hat offenbar der Computer in der

## Saison 2004/05

im Ibach-Haus

### „recorders unlimited“

Die Blockflötenreihe in Deutschland

18. 9. 2004

**Flautando Köln + percussion**

6. 11. 2004

**Hugo Reyne et La Simphonie du Marais**

22. 1. 2005

**Piers Adams & Red Priest**

12. 3. 2005

**Dan Laurin solo**

16. 4. 2005

**Amsterdam Loeki Stardust Quartet**

Brüggen, Driever, Koschitzki, van Steenhoven



### Konzerterlebnisse vom Feinsten

jedes Mal garniert mit appetitanregenden Zutaten:

*Blockflötenkurse:*

**Bart Spanhove, Karel van Steenhoven,**

**Ursula Schmidt-Laukamp,**

**Susanne Hochscheid, Nadja Schubert**

*Einführungen und Vorträge:*

**Manfredo Zimmermann, Karsten Erik Ose,**

**Bart Spanhove, Gerhard Braun / Johannes Fischer**

*Instrumentenvorführungen:*

**Stephan Blezinger, Tim Cranmore**

*Reparaturen vor Ort:*

**Moeck, Mollenhauer, Ralf Ehlert**

*ein Vorkonzert*

**mit Preisträgern des ERTA-Wettbewerbs 2004**

*und noch einiges mehr*



### 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**

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

Kopfzeile ohne Rücksicht auf den Sinn „appendices“ durch „piccolo“ ersetzt. Für die Platzierung der Seitenzahlen am Innenrand neben dem Falz mag es gestalterische Gründe geben. Besonders praktisch bei der häufigen Benutzung eines Nachschlagewerkes ist sie nicht.

Im Vorwort nennt Peter van Munster, in Anlehnung an Quantz, sein Katalog-Projekt einen „Versuch“ in der eigentlichen Bedeutung des Wortes. Als Ergebnis liegt eine für Musiker, Forscher und Programm-Macher künftig unverzichtbare Materialsammlung vor. Es ist das große Verdienst des Autors, als erster diesen bisher nicht systematisch erschlossenen umfangreichen Fundus an Literatur für die wichtigsten Sonderformen der Flöte zusammengetragen und in eine Ordnung gebracht zu haben. Damit der *Repertoire Catalogue* seine Funktion dauerhaft und in jeder Hinsicht auf dem gleichen Anspruchsniveau erfüllen kann wie seine drei älteren „Brüder“, wäre ihm recht bald eine in der Einleitung bereits ins Auge gefasste überarbeitete Auflage zu wünschen. Vielleicht könnten Autor und Verlag die Zeit bis dahin durch einen Nachtrag mit den wichtigsten Ergänzungen überbrücken?

Hartmut Gerhold

Stefan Beck  musikhandwerk

Seit 1977 Nachbau historischer Holzblasinstrumente  
 Traversflöten nach Quantz-Eichentopf-Scherer-Rippert u.a.  
 MILLA®-Krummhörner mit verschiedenen Resonatoren  
 Holsteiner Ufer 40 D 10557 Berlin Tel.: 030-3919809  
 @: musikhandwerk@web.de www.musikhandwerk.de

## Robin Chadwick: Hornflakes und andere musikalische Leckereien

(Cartoons), Hardcover, 160 Seiten, Köln 2004, Verlag Dohr, ISBN 3-936655-11-1, € 16,80

Das Wesentliche über Robin Chadwicks Orchestermusiker-Cartoons lässt sich leicht in einem Wort zusammenfassen: Urkomisch!

Seien es die altbekannten kleineren Probleme des Orchestermusikers, zum Beispiel mit dem Pultnachbarn, mit dem Frack, mit kalten Kirchen oder mit Knoblauch vor dem Konzert, oder seien es fröhliche Wortverdrehereien aus dem musikalischen (Carmina banana, Schweinensee) oder kulinarischen Bereich (Cellicatessen, eingelegte Oboginen) – der Autor beweist ein untrügliches Gespür für die Komik alltäglicher Begebenheiten aus der Welt der Musik oder zeichnet einfach nur, was jeder weiß und sich nur keiner zu sagen traut.

Wirklich lachen über die Musiker mit der hinreißenden Mimik kann jedoch vor allem der, der über ein gewisses Maß an Insider-Wissen verfügt und mit den gängigen Klischees vertraut ist.

Ob *Hornflakes* wirklich gleich zum Klassiker avanciert, wie es der Verlag verspricht, muss sich erst noch erweisen, zu wünschen wäre es. Sicher ist auf jeden Fall nur: Hier ist für jedes Stimmzimmer etwas dabei!

Alban Peters

## NEUEINGÄNGE

**Hartmann, Frank: Qigong für Musiker.** Die ganzheitliche Methode für entspanntes und gesundes Musizieren, Studienbuch Musik, Mainz 2004, Schott Musik International, ISBN 3-7957-8728-9, 14,7 x 21 cm, 123 S., brosch., € 14,95

**Morbach, Bernhard: Die Musikwelt des Mittelalters,** neu erlebt in Texten, Klängen und Bildern, mit über 50 Werken auf Audio/Daten-CD, Kassel 2004, Bärenreiter-Verlag, ISBN 3-7618-1529-8, 17 x 24 cm, 225 S. mit zahlr. Abb., € 24,95

**Tewinkel, Christiane: Bin ich normal, wenn ich mich im Konzert langweile?** Eine musikalische Betriebsanleitung mit Zeichnungen von Rattelschneck, 272 S. Inh., 13,5 x 18,5 cm, Köln 2004, DuMont Verlag, ISBN 3-8321-7860-0, € 17,90

## Irmgard Beutler / Sylvia C. Rosin: **Blockflöten-Spiel, Schule für die Sopran-Blockflöte**

Heft 1; Illustrationen von Marlies Walkowiak; 84 Seiten, 16 Seiten Klavierbegleitung als Einleger, Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; 1. Auflage 2004, € 12,50; Bestellnummer EB 8760

Irmgard Beutler und Sylvia C. Rosin sind Mitglieder des Blockflötentrios *Ensemble Dreiklang Berlin*. In den letzten Jahren sind sie durch CD-Veröffentlichungen und Bearbeitungen bekannter Melodien für verschiedene Verlage bekannt geworden und zählen zu den markanten Punkten in der deutschen Blockflötenlandschaft.

In diesem Jahr erschien nun der erste Band ihrer auf zwei Bände angelegten Schule für Sopranblockflöte bei Breitkopf & Härtel.

Auf gut 60 Seiten spielbarem Inhalt wird für den Anfängerunterricht auf der Sopranblockflöte der Tonraum von  $d^1$  bis  $e^2$  (e-Moll-Tonleiter) inklusive  $fis^1$  erschlossen. Auf die Einführung von  $f^1$  und  $c^1$  wird bewusst erst einmal verzichtet.

Die Konzeption der *Blockflöten-Spiel*-Schule ist konventionell, überzeugt allerdings durch die hohe Qualität der traditionellen Bausteine und durch eine Liebe zum Detail, die Praxisnähe zur Unterrichtssituation zeigt und erfahrene Lehrer mit einem freundlichen Kopfnicken reagieren lässt, weil jemand mitgedacht hat. *Blockflöten-Spiel* hat alle Zutaten einer guten Flötenschule: flotte Melodien, klares Layout, nette Zeichnungen, gute Fotos, klare pädagogische Formulierungen und gute Tipps. Neue Informationen werden durch gelbe Markierungen hervorgehoben und können auch komplizierte Inhalte vermitteln wie z. B. auf Seite 11: „Die Position der Zunge findest du, wenn du das Wort *jede* flüsterst. Bei der Silbe *je* berühren die Zungenränder die Backenzähne. Nun lässt du die Zunge in dieser Position und flüsterst mit der Zungenspitze *de* oder *dü*.“

Auf sieben Seiten Vorwort/Kommentar sind nützliche Informationen an die drei beteiligten Parteien in der Unterrichtssituation, Schüler – Eltern – Lehrer, zusammengefasst. Statt sich nur an den Schüler zu wenden, werden hier die Eltern angesprochen, denn die meisten Eltern sind sich nicht bewusst, dass der Musikunterricht ihres Kindes – zumindest in der Anfangszeit – auch zu einer neuen Freizeitaktivität für

sie selber werden wird. Die aktive Mitarbeit der Eltern erstreckt sich nicht nur auf das gemeinsame regelmäßige Üben oder das Einrichten einer *Musikecke* im Kinderzimmer, sondern schließt auch den Besuch von Blockflötenkonzerten und das gemeinsame Hören von klassischer Musik ein, damit neben der neuen inneren Musikerfahrung beim Selberspielen auch die Öffnung nach außen zum Miteinanderspielen und Zuhören vollzogen wird.

Die Lieder sind eine gelungene Mischung aus bekannten und neuen Melodien. Ein kleines, aber für mich nicht unwesentliches Detail: bei den ausländischen Liedern wird neben der Übersetzung auch immer der Originaltext abgedruckt.

In der beigelegten losen Klavierstimme finden sich 20 Liedbegleitungen, die ebenso einfach wie eingängig sind. Auch ein Punkt, in dem Praxisbezogenheit spürbar ist: es handelt sich zum größten Teil um das Geben rhythmischer Impulse, die dem Schüler helfen, in einem gleichmäßigen Tempo zu spielen.

Die Anforderungen an das Rhythmusgefühl des Schülers sind bewusst gering gehalten, und das Lerntempo dieser Schule ist eher langsam, ohne jedoch langatmig zu wirken. Sie beginnt mit dem Spiel ohne Noten, wobei es ja jedem Lehrer überlassen bleibt, die ersten Griffe einzuführen, ohne die Töne beim Namen zu nennen. Auch die Geschichten um die Blockflöte wie *im Flötenmuseum, Flötenmusik im alten Ägypten*, oder *Flötenmusik der Indianer* sind kindgerecht geschrieben. Ein kurz gehaltener Lehrerkommentar rundet das ganze ab.

Als Alternative zum vorhandenen Schulmaterial zu empfehlen. **Ines Müller-Busch**



### Barbara Ertl: Jede Menge Flötentöne!

Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff, mit Illustrationen von Wolfgang Steinmeyer, Band 1, Mancing 2003, Musikverlag Holzschuh VHR 3611, ISMN M-2013-0033-7, ISBN 3-920470-17-6, € 17,80

Noch eine Blockflötenschule, gibt es denn nicht schon genug? Betrachtet man das Marktsegment, für das diese Schule gedacht ist, dann reduziert sich das Konkurrenzangebot allerdings sehr drastisch. Dieses Heft wendet sich an Anfänger auf der Altblockflöte, die vorher Sopranblockflöte gespielt haben und nun Partner- oder Gruppenunterricht bei einer gut ausgebildeten Lehrerin (oder einem Lehrer) nehmen.

Anders als in vielen älteren Schulen wird vorausgesetzt, dass der Lehrer spieltechnische und musikalische Aspekte in einer für die Schüler angemessenen Form ohne Hilfe des Schulwerks vermitteln will und kann. In diesem Bereich liegen nämlich oft die Vorbehalte, die professionelle Lehrer einem bestimmten Schulwerk gegenüber haben: Sie würden z. B. gerne die Bereiche Atmung und Haltung anders erklären als der Verfasser der Schule, aber die Schüler lesen dann

das Gedruckte und geraten in Konflikt mit dem, was die Lehrerin oder der Lehrer sagt.

Trotzdem geht dieses Schulwerk über eine Materialsammlung weit hinaus. Die ein- und zweistimmigen Lieder und Instrumentalstücke, Rhythmusmodelle, Anregungen zur Improvisation und vieles andere verraten, dass die Autorin eine methodisch und musikalisch erfahrene Lehrerin ist. Kurz und gut gibt sie für den Lehrer einen Einblick in ihre Leitgedanken. Besonders überzeugen z. B. ihre Ideen zum sinngemäßen Notenbild und ihre Stücke mit „eingebauter Übe-Automatik“. „Die gleichen Griffverbindungen, melodischen Motive oder rhythmischen Muster erscheinen mehrmals in einem Stück, um bereits beim einmaligen Durchspielen einen Übungseffekt zu erzielen.“

Der neuen Schule ist eine große Verbreitung zu wünschen. Auf den 2. Band darf man gespannt sein.

Peter Thalheimer

### Workshop Bassblockflöte

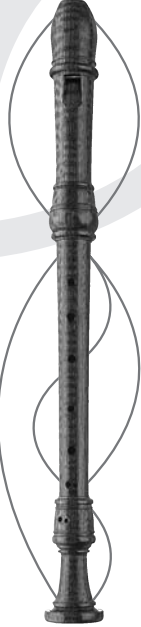
Band 1 (UE 31970), Band 2 (UE 31971), Band 3 (UE 31972), von Irmhild Beutler, Martin Ripper and Sylvia C. Rosin, Universal Edition, Wien

Diese drei Bände enthalten die umfassendste Lehrmethode seit Jahren. Wie in den meisten Bass-Schulen werden musikalische Grundkenntnisse (Rhythmus, Notation usw.) vorausgesetzt. Die Informationen, die dort gegeben werden, gelten auch für Nicht-Bass-Spieler. Zu jedem Band gehören 1. ein Arbeitsbuch, 2. ein Notenheft mit Ensemblesmusik (2-5-stimmig), 3. ein kompletter Stimmensatz (nicht nur die Bass-Stimme), 4. eine CD, die die Übungen aus den ersten beiden Arbeitsbüchern und jedes Musikstück (erst komplett, dann ohne die Stimme, in verschiedenen Tempi) vorspielt.

Ich habe diese Schulen im Einzelunterricht benutzt und in Tageskursen mit 12 Schülern. Es macht Spaß, damit zu lernen. Eines der beliebtesten Stücke ist Sylvia Rosins Arrangement des Volkslieds *Scarborough Fair*. *Un poquito canto* fanden die Schüler zuerst einschüchternd, aber nach ein, zwei Proben fanden sie, dass sie es sogar mit Verzierungen spielen konnten, wenn nicht gar mit Stil. Zum Schluss wollten alle Teilnehmer ihre eigenen Hefte haben, denn das Un-

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



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

terrichtsmaterial ist so umfassend, dass man auf vielfältige Weise damit umgehen kann. Das Repertoire umfasst viele Stile: Renaissance, Barock, Romantik, 20. Jahrhundert, Volksmusik und Zeitgenössisches. All dies wird vom *Ensemble Dreiklang Berlin* mit Energie und Phantasie vorgetragen.

Band 1 enthält ein Arbeitsbuch, das mit einer historischen Einführung über die Bassblockflöte beginnt, dann zeigt, wie man das Instrument hält, wie die Hände darauf liegen und welches Repertoire es gibt. Es folgen Übungen, die fast die ganze untere Oktave einführen: *g, a, b, c, d, e, f* und *g*. Dies sind ausgezeichnete Geläufigkeits- und Artikulationsübungen mit Technikhinweisen, die für Spieler aller Blockflötengrößen interessant sind. Alle Übungen finden sich auch auf der CD, so dass man praktisch direkt mit einem Lehrer arbeiten kann.

Man wird aufgefordert, die Übungen selbst durch Veränderung des Rhythmus', der Artikulation oder der Dynamik zu erweitern. Die beiliegende Partitur mit Stimmen für das Ensemblespiel enthält die Stücke *Ungaresca*, *Petruschka*, *Les Bouffons*, *The Washerwomen's Bransle* und *Scarborough Fair*. Zu jedem Stück gibt es Hintergrundinformationen. Eingespielt sind die Stücke mit und ohne Bass-Stimme, so dass man entweder mit den wunderbar enthusiastischen Spielern auf der CD zusammen musizieren kann oder das ganze Stück mit allen Stimmen im eigenen Ensemble erarbeiten kann. Der Schwierigkeitsgrad der Bass-Stimme ist aufsteigend. Im ersten Stück spielt man nur die beiden Töne *f* und *c*, wenn man das letzte Stück, *Scarborough Fair*, erreicht hat, spielt man alle Töne, die im Band 1 eingeführt werden.

In Band 2 wird die Daumentchnik behandelt, es werden die Töne *f, a, cis, es, fis*, hohes *as, b, c, d* und *es* eingeführt, und es wird in aller Ausführlichkeit auf Atemkontrolle und Intonation auf der Blockflöte eingegangen. Eine bessere Abhandlung über die Intonation habe ich noch nirgends gefunden. Alle Blockflötenspieler sollten dieses Kapitel lesen und die Beispiele auf der CD kennenlernen. Wie in Buch 1 enthält die CD wieder alle Übungen und Demonstrationen der behandelten Themen. Die Ensemblestücke (wieder als Partitur mit allen Stimmen) sind vier Trios, *Dindiridin*, *Greensleeves*, *Un poquito can-*

Neu erschienen -  
kostenlos anfordern!

## Der Blockflöten- Katalog 2004

Noten - Instrumente - Zubehör

## Notenschlüssel

Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen  
RUF 0 70 71- 2 60 81 FAX 2 63 95

*to*, ein Menuett von Mattheson und das Quartett *Pari intervallo* des finnischen Komponisten Arvo Pärt (von diesem Stück gibt es eine hohe und eine tiefe Version). Auch hier gibt es wieder informatives Hintergrundwissen, z. B. über die Form, die Aufführungsmöglichkeiten und die erforderlichen Bass-Noten. Natürlich sind die Intervalle, die in den Intonationsübungen geprobt werden, in all diesen Stücken präsent.

Der 3. Band geht spezifischer auf die Bassblockflöte ein. Das Arbeitsbuch behandelt besondere Spieltechniken für Bassblockflöten, die Töne *fis, gis*, das hohe *cis*, das höchste *fis, g* und *as*, deren Griffweisen auf dem Bass nicht ganz leicht sind. Es gibt seitenweise Übungen, die in allen Tonarten ausgeführt werden sollen. Dazu gibt es Übungen zur Chromatik und zu Arpeggien. Auf der CD zu diesem Band werden die Übungen nicht vorgespielt, der Schwerpunkt liegt auf den drei Ensemblestücken: einer Auswahl aus Mendelssohns *Elias* für drei Bässe (oder AAB bzw. ATB), eine jazzige Interpretation von *Joshua Fought the Battle of Jericho* für AAB und ein Andante aus einem Telemann-Duett für zwei

Bässe. Jedes dieser Stücke ist mehrmals eingespielt, so dass man es auf unterschiedlichste Arten spielen kann. *Joshua* gibt es z. B. sechsmal: schnell, langsam, unter Auslassung jeweils einer anderen Stimme und mit Schlagzeug. Wenn nur zwei von drei Stimmen gespielt werden, ist die Gelegenheit günstig, nicht nur die fehlende, sondern auch die anderen Stimmen unisono mitzuspielen, denn der Schüler kann die einzelnen Spieler viel besser hören. Was ich auch sehr zu würdigen weiß, ist, dass die Übungen genau zu den Stücken passen. Die Übungen 1-8 beziehen sich z. B. direkt auf das Engel-Terzett, wenn der Spieler die drei Zeilen ab der 3. Übung probt.

Um in den vollen Genuss dieses ausgezeichneten Lehrmaterials zu kommen, kann ich nur empfehlen, alle drei Bände zu kaufen. Sollte der Leser noch nicht Bassblockflöte spielen, wird er damit anfangen wollen, sobald er sie gesehen hat.

Elaine Henzler

**MUSIKHAUS FINGER-HAASE**

Komplettes  
**MOECK-Blockflöten-Sortiment**

Blockflötennoten  
Individuelle Beratung durch

*Jelga M. Finger-Haase*

Musikpädagogin

Tel.: 051 44/2232  
Fax: 051 44/5720  
Langerbeinstr. 7 · 29 336 Nienhagen




**Versand sofort an jeden Ort**

### **Giovanni Pedaggio: Diminutionen über *Con qué la lavaré* (Anonymous) und *Mille regretz* (Josquin des Prez)**

für Blockflötenquartett (SATB, AATB), hrsg. vom Flanders Recorder Quartet, Wilhelmshaven 2004, Heinrichshofers Verlag N 2594, € 11,50

Wer ist Giovanni Pedaggio?

Kein Lexikon verrät etwas über die Lebensdaten und Herkunft Pedaggios, aber eine heiße Spur gibt es dann doch, wenn man den Namen aus dem Italienischen in die deutsche Sprache übersetzt und ...! Damit wäre dann auch das Geheimnis um die gleichberechtigten, einmaligen

und sehr kunstvollen Diminutionen in dem vierstimmigen Satz von *Con qué la lavaré* gelüftet.

Wie in vielen Lehrbüchern beschrieben, ist die Diminutionskunst die hohe Kunst des Instrumentalisten des 16. Jahrhunderts und stellt die Emanzipation der Instrumentalisten gegenüber den Sängern dar.

Als Vorlage für Pedaggios Diminutionen diente zum einen das Vokalwerk *Con qué la lavaré* eines unbekanntenen Komponisten aus dem *Cancionero de Uppsala* für vier Gesangsstimmen und *Mille regretz* von Josquin des Prez.

Den Diminutionen vorangestellt ist in dieser Ausgabe für Blockflötenquartett jeweils die vokale Urfassung. Während Pedaggios Diminutionen in *Con qué la lavaré* durch alle Stimmen des Werkes gehen, erscheinen sie in *Mille regretz* ausschließlich in der Diskantstimme.

Wertsteigernd wäre für diese qualitativ hochwertige Ausgabe eine Textübersetzung der Madrigale.

Heida Vissing

### **William Williams: Sonata in imitation of Birds / Robert Orme: The imitation of several Birds**

(Jacobi/Tetampel), für 2 Altblockflöten und Basso continuo, Bremen 2004, edition baroque, eb 1230, € 13,90

### **Diego Ortiz: 8 Reçercadas**

(Bley/Tetampel), für Blockflöte (Sopran o. Tenor) und Tasteninstrumente, Bremen 2004, edition baroque, eb 1120, € 13,90

### **Arcangelo Corelli: Concerto VIII for a Consort**

„Weihnachtskonzert“ (Jacobi/Tetampel), für 2 Altblockflöten und Basso continuo, Bremen 2004, edition baroque, eb 1205, € 11,50

Blockflötisten sind immer auf der Suche nach guter „neuer“ Literatur. Diesem Bedürfnis scheint sich der Verlag *edition baroque* widmen zu wollen. Dabei fällt mir bei den drei vorliegenden Ausgaben auf, dass erfreulicherweise nicht die fragwürdige Praxis der Terztransposition von Querflötenwerken bemüht wird, sondern dass Stücke in appetitlicher Form präsentiert werden, die bislang entweder gar nicht, in unzulänglichen Ausgaben oder nur in Faksimileeditionen zugänglich waren.

Von William Williams' Triosonate *In Imitation of Birds* ist immer noch die unsägliche Schott-Ausgabe von Thurston Dart im Umlauf, die nicht nur eine äußerst fragwürdige Editionspraxis (Continuoaussetzung!) erkennen lässt, sondern schlicht eine teilweise obligat geführte Bass-Stimme verschweigt (wodurch Fugeneinsätze fehlen). Um so dankbarer wird man bei diesem originellen und gehaltvollen Stück jetzt zu dieser Neuausgabe greifen, zumal sie als Zugabe eine weitere Sonate mit Vogelstimmen-Imitationen von Robert Orme enthält, die zwar kompositorisch „dünner“ ist, aber dennoch eine reizvolle Ergänzung darstellt.

Der Londoner Verleger Walsh & Hare veröffentlichte 1725 ein Arrangement der berühmten *Concerti Grossi* Corellis mit Blockflöten (hierbei verwies er auf alle in England üblichen Instrumententypen wie Sixth-, Forth-, und Voice-flute). Obwohl es Walshs Idee war, die Stücke mit Blockflöten und Streichern aufzuführen, ist eine Darstellung als Kammermusik in Trioform nicht auszuschließen, wird ja von Corelli auch explizit genannt. Erstaunlich, wie die Qualität der Musik Corellis auch in diesem Arrangement in jeder Note erkennbar bleibt und letztlich keinen Schaden nimmt.

Das *Weihnachtskonzert* ist nach wie vor ein phantastisches und durchaus hintergründiges Stück Musik fernab von allem Weihnachtskitsch und kann auch als Triosonate mit 2 Blockflöten seinen Gehalt voll entfalten.

Eine dritte Ausgabe enthält die *Recercadas* von Ortiz aus seiner Gambenschule von 1553 in einem Arrangement für Blockflöte und Tastenin-

strument. Auch dieses Heft erschließt Blockflötisten wichtige und gute Literatur.

Alle drei Editionen sind verantwortungsvoll und sorgfältig erstellt, auf gutem Papier gedruckt und stellen wirkliche Bereicherungen für den Notenschrank eines jeden Blockflötisten dar. Ich bin gespannt auf weitere Ausgaben des jungen Verlags.  
**Michael Schneider**

### Ignazio Sieber: Sechs Sonaten

für Altblockflöte und Basso continuo, hrsg. von Thomas Kügler, Continuo-Aussetzung von Wolfgang Kostujak, Winterthur 2003, Amadeus-Verlag BP 935, keine Preisangabe

Diese Sonaten eines „Monsieur Sieber“ sind von den Herausgebern des 20. Jahrhunderts übersehen worden. Sie erschienen 2003 erstmals in einer Neuausgabe. Die Grundlage dafür bildet der Erstdruck von 1716/1717, der als Anhang zu sechs Sonaten von Johann Ernst Galliard bei Jeanne Roger in Amsterdam veröffentlicht worden ist.

Der Herausgeber belegt überzeugend, dass es sich bei dem Komponisten um jenen Ignazio Si(e)ber (vor 1700 – ca. 1757) handelt, der gleichzeitig mit Vivaldi am Ospedale della Pietà in Venedig gewirkt hat, Vivaldi als *Maestro di Violino*, Sieber als *Maestro di oboe* sowie als *Maestro di flauto traverso*.

Die Nähe zu Vivaldi scheint auch Siebers Stil geprägt zu haben. Thomas Kügler weist sogar Übereinstimmungen mit Werken Vivaldis und Veracinis nach. Originelle und eigenständige Ideen sind vor allem in den langsamen Sätzen zu

## H. C. FEHR BLOCKFLÖTEN

ALLEINVERTRIEB FÜR DEUTSCHLAND



IHR SPEZIALIST FÜR  
QUERFLÖTEN UND BLOCKFLÖTEN

FLUTE VILLAGE INH. FRIEDEMANN KOGE

SCHULSTRASSE 12 D-35216 BIEDENKOPF  
TELEFON 0 64 61-69 62 FAX- 9 22 99  
MUSIKHAUS.DA.CAPO@T-ONLINE.DE

finden. *Angesichts der Fülle adaptierter Violin- und Traversflötenmusik zu Beginn des 18. Jahrhunderts stellt die abwechslungsreiche Sammlung Siebers mit ihren teilweise hohen spieltechnischen Anforderungen sicherlich eine Bereicherung für das heute überschaubare originale Blockflöten-Repertoire dieser Zeit dar* (Vorwort).

Die Generalbassaussetzung ist meist problemlos, scheint aber an manchen Stellen zur Begleitung von Blockflötenspielern gedacht, die mit „leeren Stellen“ oder einer Überleitungskadenz nichts anzufangen wissen (z. B. Sonate III, 3. Satz, T. 19-20). Man könnte sich sicher darüber streiten, ob in einem solchen Fall der Generalbassspieler einspringen soll, indem er die Aufmerksamkeit durch Laufwerk auf sich zieht und dafür die Wiedergabe des harmonischen Gerüsts vernachlässigt.

Die Neuausgabe enthält außer einem instruktiven Vorwort einen sorgfältigen Kritischen Bericht. Die Sonaten sind für Lehrer und Spieler eine interessante Erweiterung des Repertoires.

Peter Thalheimer

### Marco Uccellini: Sonaten Opus 5

für Violine oder Blockflöte und B.c., hrsg. von Winfried Michel, Münster 2003, Mieroprint Musikverlag, EM 2078, € 15,00

Mir liegt der 4. Band der Sonaten op. 5 von Marco Uccellini vor (welch musikalischer Name das doch ist!). Auf dem Umschlagbild kann man den Blick schweifen lassen von Assisi auf die umbrische Landschaft im Chiaroscuro, ein stimmungsvoller Einsteiger. Uccellini, beheimatet im für nördliche Ohren amüsant klingenden Orte Forlimpopoli war Komponist, Geiger und überdies Geistlicher.

Möge mir der Compositore verzeihen: aber ich beginne nicht mit seiner Musik, sondern mit der vorliegenden Ausgabe. Winfried Michel – Herausgeber und Continuo-Aussetzer – überrascht mit einer etwas ungewohnten Editionsweise. Er modernisiert nicht einfach den Urtext, sondern gibt uns ein am Originaldruck orientiertes Notenbild, welches geeignet ist, die Musik besser zu verstehen. „Groß-“ und „Klein-Takte“, öfters auch „weiße“ Notation und unterschiedlich wiedergegebene Hemiolen weiten den Blick.

Große „Legato“-Bögen und zeitübliche Akzidentensetzung kommen hinzu. Zum Generalbass: der Herausgeber hat sich gründlich informiert bei Caccini und bei Uccellini selbst betreffs der Ausarbeitung des Basses. Michel begnügt sich sehr oft mit Notaten und bloßen Anregungen fürs Generalbass-Spiel, so wie das ein guter Spieler machen würde. Dabei wechselt er zwischen Zwei- und Mehrstimmigkeit – das ist eigentlich anregender als die sonst übliche schulgerechte Tonsatz-Art.

Die Sonaten sind einfallsreich, anspruchsvoll und im vorliegenden Band mehr violinistisch als blockflötistisch. Übrigens: *Sonata Dezima terza* offenbart sich als kompositorisches Kunststück. Nur scheinbar notiert als Sonate für ein Soloinstrument mit B.c., kann die Sonate gleichzeitig von vorn und von hinten gelesen werden und wird somit zur Triosonate.

Hans-Martin Linde

### Georg Philipp Telemann: Kantate „Locke nur, Erde, mit schmeichelndem Reize“

für hohe Stimme, Altblockflöte (Violine) und B. c., hrsg. von F. Müller-Busch, Generalbassaussetzung von E. Kuper, Freiburg 2004, Girolamo Musikverlag G 11.010, € 13,80

Mit der Subskription des „Harmonischen Gottesdienstes“ eröffnet G. Ph. Telemann 1725 seine geradezu schwindelerregende Produktivität als Verleger eigener Werke. Die Sammlung von 72 Kantaten für alle Sonn- und Feiertage des lutherischen Kirchenjahres, denen er einige Jahre später noch eine „Fortsetzung des Harmonischen Gottesdienstes“ mit wiederum 72 Kantaten folgen lässt, ist nur erklärlich vor dem Hintergrund des Pietismus, der jedem Gläubigen seine private Gottesverehrung auch außerhalb der Kirche erlaubte. Es handelt sich um geistliche Kammermusik, wohl in erster Linie für die häusliche Andacht.

In den Arien werden in barocker Figurensprache jeweils bestimmte begriffliche Bilder „gemalt“, (in diesem Falle das „Locken“ und die schmeichelnden Reize durch bewegte und silbrig glitzernde Figuren des *Flauto dolce* oder das „Verlassen der irdischen Hütte“ durch fugierte Einsätze), wogegen das Rezitativ die Rolle einer kleinen „Predigt“ einnimmt.

Obwohl die Werke wohl für „Liebhaber“ und nicht für professionelle Musiker geschrieben wurden, stellen sie dennoch recht hohe Anforderungen an Sänger wie Instrumentalisten. Die Blockflötenstimme bewegt sich in sehr hoher Lage (häufig um  $f^3$  und  $g^3$ ) und auch die Sängerin oder der Sänger muss über eine durchaus „ge-läufige Gurgel“ verfügen.

Der Singstimme wird neben dem Generalbass jeweils nur ein obligates Instrument zugeordnet.

Die Kantaten waren bislang nur in der Telemann-Auswahlausgabe als Partitur erhältlich. Für eine praktische Einzeledition mit Partitur und Stimmen ist deshalb durchaus noch Bedarf.

Der Girolamo Verlag hat mit dieser Ausgabe eine Kantate zum 23. Sonntag nach Trinitatis für hohe Stimme (Sopran oder Tenor) mit obligater Blockflöte ediert.

Erfreulich, dass der Partiturausgabe zwei Stimm-auszüge beigegeben sind, die jeweils Blockflöten- und Gesangsstimme enthalten sowie eine bezifferte Bass-Stimme, nach der z. B. ein Lautenist gut spielen kann. **Michael Schneider**

### **Giuseppe Sammartini (1693-1750): Sonaten, Sibley Nr. 17 & 19**

für Blockflöte und Basso continuo, Bremen 2004, edition baroque, eb 1101, € 13,00

In dem jungen Musikverlag *edition baroque* erschienen soeben die *Sonate a Flauto Solo con il Basso Del Sigr. Giuseppe S. Martini*, Sibley Nr. 17 (F-Dur) und Nr. 19 (d-Moll) für Altblockflöte und Basso continuo. Die aus dem Manuskript Rochester der Sibley Music Library stammenden Sonaten wurden von Jörg Jacobi mit der Continuo-Aussetzung versehen und herausgegeben.

Der Oboist, Blockflötist und Komponist Sammartini galt mit seinem Œuvre an gedruckten Werken als einer der führenden Instrumentalkomponisten in England. Das Manuskript, aus dem die beiden Sonaten stammen, wurde um etwa 1760 gebunden.

Die musikalisch anspruchsvollen Sonaten des Manuskriptes sind nicht in der klassischen viersätzigen Sonatenform (langsam – schnell – langsam – schnell) gehalten, sondern spiegeln mit der

dreisätzigen Form (schnell – langsam – schnell) die italienische Form des Konzertes wieder.

Die vorliegenden erstmals veröffentlichten Sonaten erscheinen hier in einer sorgfältig gearbeiteten Ausgabe von Jörg Jacobi. Ein klares Druckbild und eine musikalisch gut unterstützende Continuo-Aussetzung und die Authentizität zum Original zeichnen diese Ausgabe aus.

**Heida Vissing**

### **Axel Ruoff: Traumbilder**

7 Duette für 2 Blockflöten, Münster 2003, Mieroprint Musikverlag EM 1087, € 8,00

Ruoffs *Traumbilder* wenden sich an unterschiedliche Duo-Besetzungen. Gefragt sind jeweils zwei Sopraninos, zwei Alt-, zwei Sopran- und zwei Tenorblockflöten. Die Duos 1, 3, 5 und 7 zeigen ruhige Klangbilder in weitgespannten Bögen (betitelt z. B. *Ein verlassenes Haus* und *Weite Landschaft*). Dazu bilden die Nummern 2, 4 und 6 einen spieltechnisch rhythmisch ausgeprägten Kontrast. Besonders *Vom Zaun gebrochen...* und der *Traumtanz* sind nicht ganz leicht zu lesen. Hat man aber die häufigen Taktwechsel und komplizierten Rhythmen einmal begriffen, dann kann man sich am Witz dieser Miniaturen erfreuen. **Hans-Martin Linde**

### **Fulvio Caldini, Conductus op. 30/G**

für Blockflötentrio (ATB), Karlsruhe 2003, Flautando Edition, FE A – 056, € 8,00

Der italienische Komponist Fulvio Caldini legt mit der Komposition *Conductus* op. 30/G (2003) für drei Blockflöten (ATB) ein ebenso kurzes wie klangvolles Werk vor, in der ihm eigenen minimalistischen Tonsprache, die an den amerikanischen Komponisten Steve Reich erinnert. Aus einem Ton entwickeln sich Linien, die gegeneinander gehen und sich dennoch zu einem Ganzen verbinden.

Das etwa 2 Minuten dauernde Stück der unteren Mittelstufe ist traditionell mit wechselnden Taktarten (2/4, 3/4, 4/4, 5/4) notiert und eignet sich gut für den Einstieg in die Neue Musik. Es ist rhythmisch leicht zu bewältigen und bietet pädagogisch wie künstlerisch betrachtet eine willkommene Erweiterung in der Neuen Musik.

**Heida Vissing**

**Fumiharu Yoshimine: Solo I**

für Bassblockflöte, Münster, Mieroprint Musikverlag, EM 1113, € 8,00

Mit seiner Abbildung der Griffabelle aus Viridung *Musica getuscht und ausgezogen* darf dieses Werk wohl ganz in der Tradition konzertanter *Soli* gesehen werden. Abgesehen von diesem Bild gibt uns der Komponist Fumiharu Yoshimine keinerlei Hinweise oder Erklärungen. Er hat ein Stück verfasst, das konventionell und unter Verwendung von zeitgenössischen Spieltechniken notiert ist.

Die Komposition entwickelt sich von einem ausdrucksstarken Anfang über bewegte – zum Teil minimalistische – und gesangliche Teile, in einen virtuosen und minimalistischen Schluss. Jede Idee, die Yoshimine aufgreift, wird über eine lange Strecke hinweg behandelt und damit die Einsamkeit eines Solos in den Vordergrund gerückt. Einzelne Muster wiederholen sich – jedoch nicht nach einem periodischen Schema.

Ein sehr interessantes Stück, das sich vom programmatisch-rethorischen Komponieren entfernt hat und mit dem schlichten wie umfassenden Titel *Solo* alle Facetten abdeckt, die wir uns unter „Solo“ oder „solistisch“ vorstellen.

Katja Reiser

**Engelbert Aigner: Quartett Nr. 1 Es-Dur (um 1822)**

für drei Querflöten und Altquerflöte, hrsg. von Peter Thalheimer, Köln 2003, P. J. Tonger Musikverlag, T 3104, Partitur und Stimmen, € 23,40

Aus dem von ihm in der Stiftsbibliothek Heiligenkreuz entdeckten Schatz mit Kompositionen für Flötenensemble aus dem frühen 19. Jahrhundert hat Peter Thalheimer den Liebhabern dieser Gattung mit der vorliegenden Edition in der Reihe *Flutes Only* ein reizvolles Werk neu zugänglich gemacht. Die Sammlung gedruckter und handschriftlicher Flötenmusik wurde seinerzeit von dem Wiener Flötendilettanten Alois von Gulielmo zusammengetragen. Sie enthält u. a. eine größere Zahl von Kompositionen für mehrere Flöten, in denen ein *Flauto d'amore* als tiefste Stimme des Ensembles vorgesehen ist, ein Instrument, das sich damals in Wien einer ge-

wissen Beliebtheit und Verbreitung erfreute. Auch in dem *Quartett* von Engelbert Aigner (1798 – 1866) ist die Stimme der 4. Flöte in der handschriftlichen Quelle mit *Flauto d'amore* bezeichnet und transponierend in As notiert. Der Komponist hatte dabei offenbar ein Instrument mit h<sup>0</sup>-Fuß (klingend g<sup>0</sup>) im Sinn, das in der Tiefe also dem Umfang einer modernen Altflöte entspricht.

Das Quartett „bekundet“ in seinen vier Sätzen den Komponisten, obwohl zeitweise als Kaufmann tätig, durchweg als „durchgebildeten Musiker“ (Mendel-Reißmann), der den verfügbaren klanglichen Rahmen von drei vollständigen Oktaven geschickt zu nutzen weiß. Dabei schließen die eher schlichte Harmonik und die konventionelle Satzstruktur der vier Sätze gelegentliche Überraschungen nicht aus. Naturgemäß führt die Stimme der 1. Flöte mit einem gemäßigt konzertanten Anspruch das Ensemble an. Aber auch die Altflöte ist überraschend ausgeprägt in das thematische und motivische Geschehen eingebunden und erfordert einen tragfähigen Ton und gute Beweglichkeit in der tiefen Lage. Professionelle Quartette und gut eingespielte Amateurensembles werden an dem Stück in der sorgfältigen und vorbildlich auf die Praxis ausgerichteten Ausgabe gleichermaßen ihre Freude haben.

Hartmut Gerhold

**Ivan Shekov: Metamorphose**

für drei Querflöten und Altquerflöte in G, Köln 2003, P. J. Tonger Musikverlag T 2977, Part. u. St., € 21,40

Den bisher von ihm schon vorliegenden, im Vortrag dankbaren, pädagogisch ergiebigen Kompositionen für drei oder vier Flöten hat Ivan Shekov mit der 1994 komponierten *Metamorphose für drei Querflöten und Altquerflöte* ein weiteres Quartett hinzugefügt. Seinen besonderen klanglichen Reiz erhält es durch die instrumentengerecht-geschickte Verwendung der Altflöte als harmonisch-rhythmische Fundament. Shekov trägt damit der wachsenden Popularität der Altflöte Rechnung, die in den letzten Jahren zu einer zunehmenden Verbreitung dieses Instruments auch bei Liebhaber- und Musikschulensembles geführt hat. Das Quartett besteht aus zwei Sätzen: einem *Adagio molto rubato* folgt

ein *Vivace*, in dem die lyrisch-expressiven Elemente des ersten Satzes „verwandelt“ und als Material für einen temperamentvollen Tanz im bulgarischen Rhythmus (3+2+3) verwendet werden. Die Orientierung an für bulgarische Volksmusik typischen Frauengesang führt kompositionstechnisch auf weiten Strecken zu einem engen Satz: auch die 1. Flöte geht kaum einmal über das dreigestrichene *d* hinaus. Sekundballungen und modale Wendungen lassen ein bisweilen archaisch anmutendes Klangbild entstehen, das auf Spieler und Hörer gleichermaßen interessant und anregend wirken dürfte. Fingertechnisch von mittlerer Schwierigkeit, erfordert die *Metamorphose* gleichwohl taktfeste und rhythmisch versierte Flautenisten, die hinsichtlich Dynamik und Artikulation schon vielfältig zu differenzieren vermögen. Eine Aufführung durch Blockflötenquartett (ATTB) ist vom Komponisten ebenfalls vorgesehen.

Hartmut Gerhold

### Johann Peter Emilius Hartmann: Sonate B-Dur op. 1

für Querflöte und Klavier, hrsg. von Wolfgang Kossack, Rheinfelden 2003, Edition Kossack 20016, Partitur mit Stimme € 17,00

Mit dieser Neuauflage wird erstmals seit 100 Jahren ein Jugendwerk des dänischen Komponisten J. P. E. Hartmann (1805-1900) neu aufgelegt. In seinem zwischen Klassik und früher Romantik angesiedelten Stil ist das Stück eine echte Bereicherung des zugänglichen Repertoires. Die Sonate entstand im Juni 1825, also etwa ein- und einhalb Jahre nach Schuberts *Introduktion und Variationen* D 802.

Kossacks Neuauflage basiert laut Vorwort auf dem Erstdruck von Hansen, Kopenhagen und Leipzig 1903. Leider erfährt man aber nicht, was auf dem Titelblatt dieses Erstdruckes zu lesen ist: „Nach dem in der kgl. Bibliothek zu Kopenhagen befindlichen Autogramm (sic!), kritisch durchgesehen und zum Vortrag eingerichtet von Paul Hagemann.“ Dieses Autograph befindet sich noch heute in Kopenhagen. Ob es sinnvoll

## ALMUT WERNER • Das kleine Gespenst Huschwusch

Regieheft	ZM 34860	EUR 9,95
Stimmheft Huschwusch	ZM 34861	EUR 2,50
Stimmheft Mira	ZM 34862	EUR 2,00
Stimmheft Gespensterkinder	ZM 34863	EUR 2,50
Stimmheft große Gespenster	ZM 34864	EUR 2,50

### Eine Geschichte für Blockflöte(n)

Geeignet für Kinder ab ca. 6 Jahren, verbindet dieses Heft den Blockflötenunterricht mit spielerischen Elementen, in denen moderne Techniken fantasievoll eingesetzt werden, um Stimmungen auszudrücken. Erzähltext, Musikstücke, Lieder und Geräusche werden zu einer Geschichte verknüpft, die sich hervorragend im Gruppenunterricht einstudieren lässt und als szenische Aufführung (am besten mit den entsprechenden Kostümen) bestimmt der Höhepunkt eines Musikschulabends wird.



[www.zimmermann-frankfurt.de](http://www.zimmermann-frankfurt.de)

ZIMMERMANN • FRANKFURT

More than passion!



gewesen wäre, für die Neuausgabe darauf zurückzugreifen, ist ohne Vergleich nicht zu beurteilen. Erwähnung hätte das Autograph aber jedenfalls verdient. Selbst wenn Hagemann sehr vorsichtig zu Werke gegangen ist, könnte sich manches Detail aus heutiger Sicht als revisionsbedürftig erweisen. – Hagemann war übrigens Schüler von Taffanel. Er ist u.a. bekannt geworden als Widmungsträger der 8 Stücke für Flöte solo von Paul Hindemith sowie weiterer Werke von Joseph Lauber und Willy Schneider.

Vergleicht man die Neuausgabe mit dem Erstdruck, so treten die mutmaßlichen Eingriffe Hagemanns schnell in den Hintergrund: Bei einem flüchtigen Vergleich fanden sich allein in der Partitur des 2. Satzes 16 falsche Noten, 10 fehlende dynamische Angaben und 9 Artikulationsfehler. Ein Notenfehler wurde unkorrigiert aus dem Erstdruck in die Neuausgabe übernommen (T. 76, Klavierstimme, 3. Viertel rechte Hand  $f$  statt  $fi^2$ ).

Natürlich werden erfahrene Interpreten manche dieser Fehler schnell als solche erkennen und verbessern. An anderen Stellen wären dafür aber hellseherische Fähigkeiten oder ein Vergleich mit dem Erstdruck bzw. dem Autograph nötig.

Nun, nachdem das Interesse für dieses schöne Stück geweckt ist, muss die Flötenszene auf eine neuerliche Revision hoffen. **Peter Thalheimer**

### Giuseppe Ferlendis: Drei Trios

für 2 Querflöten und Fagott (Violoncello), Erstausgabe, hrsg. von Nikolaus Delius, Frankfurt 2003, Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/Main, ZM 34400, Partitur mit Stimmen € 14,95

Der seinerzeit berühmte Oboist Giuseppe Ferlendis (1755–1802) aus Bergamo ist heute hauptsächlich bekannt als Widmungsträger eines Oboenkonzertes von Wolfgang Amadeus Mozart – vermutlich hat er das Konzert in C-Dur KV 314

gespielt, das Mozart später nach D-Dur transponiert und für Flöte eingerichtet hat. Von Ferlendis' Kompositionen ist bisher nur wenig neu gedruckt, so z. B. eine Sonate für Englischhorn und Violoncello obbligato (Zerboni 8621).

Nikolaus Delius hat nun aus einer autograph überlieferten Serie von sechs Trios drei ausgewählt und im Erstdruck vorgelegt. Ihr originaler Titel läßt mit *per due Flauti e basso* die Besetzung der Bass-Stimme offen, die Neuausgabe nennt an erster Stelle das Fagott. Delius zitiert dafür eine Empfehlung von Johann Samuel Petri, Leipzig 1872, der für Trios mit zwei Flöten *lieber einen sanft geblasenen Fagott* haben wollte *als ein Violoncello*. Vielleicht kann man sogar von einer Eingliederung in eine kleine italienische Tradition sprechen, wenn man an die Stücke für zwei Querflöten und Fagott von Padre Giovanni Battista Martini (1706–1784) und Francesco Saverio Mercadante (1795–1870) denkt (Neuausgaben bei Pizzicato Edizioni Musicali, Udine, bzw. Edizioni G. Zanibon, Padova). „Pastorale e Rondeau“ von Padre Martini sind allerdings sehr viel einfacher und schlichter, das spätere Trio von Mercadante ist deutlich anspruchsvoller und umfangreicher als Ferlendis' Trios.

Der musikalische und spieltechnische Anspruch dieser Stücke erinnert sehr an Joseph Haydns *Londoner Trios*. Für Trios mit Violoncello, die nicht mehr, aber auch nicht weniger erwarten als gute musikalische Unterhaltung, sind diese kleinen Werke eine echte Alternative zu Haydn. In der Besetzung mit Fagott könnte z. B. Ferlendis' Trio in A-Dur (neben Mercadante) einen wichtigen Platz im Repertoire bekommen.

Dem Herausgeber und dem Verlag ist ein sorgfältig revidierter und gut ausgestatteter Erstdruck gelungen. **Peter Thalheimer**

### François Devienne: 6 Flötentrios op. 19

für 3 Querflöten, revidiert und hrsg. von Wolfgang Kossack, Rheinfelden 1997, Band 1 (Trios 1-3), Edition Kossack 95100, Partitur und Stimmen, € 20,00, Band 2 (Trios 4-6), Edition Kossack 95101, € 20,00

Diese Trios gehören zur Standardliteratur für 3 Querflöten. Bisher waren sie komplett nur in einer von Jean Pierre Rampal bearbeiteten Stim-

men-Ausgabe bei Billaudot lieferbar. Daneben sind zwei einzelne Trios aus op. 19 bei Eulenburg und Simrock verlegt. „Die großartige Qualität dieser Musik verdient daher längst eine Neuauflage, vor allem aufgrund einer bislang fehlenden Partitur.“ Dieser Bemerkung des Herausgebers und Verlegers Kossak im Vorwort ist zuzustimmen.

Leider hat Kossak die von Rampal geänderte Nummerierung der Trios übernommen, „um eine unnötige Verwirrung in der Praxis zu vermeiden.“ Ist denn wirklich damit zu rechnen, dass die neue Ausgabe (Partitur und Stimmen) zusammen mit der alten von Billaudot benützt wird? Die Besitzer der Eulenburg- und Simrock-Editionen wären dagegen für die originale Ordnung dankbar gewesen.

Die Formulierung „revidiert und herausgegeben“ auf dem Titelblatt lässt hoffen, dass Rampals Druckfehler verbessert wurden. Stichproben im 1. Satz des Trios Nr. 6 sorgen jedoch für Ernüchterung: In T. 18 muss die 1. Note in der Flöte III e<sup>1</sup> heißen, in Takt 25 die 1. Note der Flöte II gis<sup>3</sup> – auch wenn vermutlich fis<sup>1</sup> bzw. e<sup>3</sup> in der Quelle steht, falsch ist es trotzdem. Leider gibt es auch neue Fehler, so z. B. in Takt 2, Flöte I – hier ist Rampal korrekt.

Die Interessenten für eine Partitur des Opus 19 von Devienne werden an der Edition Kossak nicht vorbeikommen. Mit den Druckfehlern (und einigen Problemen im Umgang mit dem Notensatzprogramm) sollten sie aber nicht allzu lange leben müssen. Diese Musik verdient längst eine korrigierte zweite Auflage (frei nach dem Zitat aus dem Vorwort). **Peter Thalheimer**

### Jacob Friedrich Kleinknecht: Trios für Querflöten,

hrsg. von Nikolaus Delius, SPES 2003, keine Preisangabe

Von der Bedeutung Jakob Friedrich Kleinknechts für das Flötenrepertoire des 18. Jh. war in dieser Zeitschrift bereits häufiger die Rede.

In den letzten Jahren sind diese Hinweise besonders Nikolaus Delius zu verdanken, der für Neuauflagen (Verlag Zimmermann) und Faksimileeditionen (SPES) der Kleinknechtschen Flötensonaten verantwortlich zeichnete und da-

mit Werke aus der stilistischen Übergangszeit zugänglich machte, die qualitativ komponiert und den Ausdrucksmöglichkeiten der Flöte geradezu auf den Leib geschrieben sind.

Besonders die SPES-Ausgabe, die in drei Teilbänden sowohl die sechs „Haffner“ Sonaten als auch die 5+1 aus der Kopenhagener Giedde-Sammlung enthält, sei nach wie vor dringend jedem Flötisten ans Herz gelegt.

Kleinknecht war zu seiner Zeit vor allem als Komponist von Trios bekannt, wie zahlreiche Drucke und Abschriften aus dem 18. Jh. belegen, vor allem die Messekataloge des Breitkopf-Verlags.

Von seinen ca. 75 nachweislichen Triokompositionen sind ca. 40 in Drucken und nichtautographen Handschriften erhalten geblieben.

In einer neuen Faksimileedition des SPES-Verlags legt nun Nikolaus Delius vier wichtige Quellen mit Triokompositionen vor:

- einen Stimmendruck mit drei Sonaten (Œuvre II) von Haffner Nürnberg (1748),
- einen Pariser Druck von 1767 mit 6 Trios (Œuvre III) von M.me Bérault,
- die Musikhandschriften 238–242 der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe,
- eine Alternativversion eines Trios als Sonate für Flöte und obligates Cembalo (aus der Bayerischen Staatsbibliothek München).

Fünf der Trios finden sich in der Ausgabe in jeweils zwei Versionen: einmal in dem Pariser Bérault-Druck, einmal als Handschrift. Letztere ist die in vieler Hinsicht wertvollere Quelle, da sie minuziöse dynamische und artikulatorische Be-



zeichnungen enthält, die mit Sicherheit auf präzise Intentionen des Komponisten zurückgehen.

Bemerkenswert im Haffner-Druck sind Kadenzvorschläge, die wunderbare Beispiele für die von Quantz beschriebene Praxis der Duett-Kadenz darstellen.

Die Ausgabe in der gewohnt bibliophilen Form mit instruktivem Vorwort ist ein wichtiger Schritt hin zu einer gerechten Rezeption der Kleinknechtschen Kompositionen. Die Werke gehören m. E. zum Standardrepertoire flötistischer Kammermusik aus dem 18. Jh. (aber auch die Ausführung der Trios durch Violinen oder mit Flöte und Violine wird in den Titelblättern immer wieder genannt).

Einziger praktischer Nachteil einer solchen Ausgabe ist natürlich, dass sie keine Partituren enthält. Man muss sie sich bei Bedarf dann selbst erstellen.

Michael Schneider



**Blockflöte kaputt?**

Die besten Flötenbauer Deutschlands reparieren für Sie.

early music im Isach-Haus • Tel. 0 23 36 / 99 02 90 • Fax 0 23 36 / 9 142 B  
Mail: early.musi@t-online.de

### Ivan Jevtić: *Musica per due*

pour Flûte et Violoncelle, Paris 2003, Alphonse Leduc, keine Preisangabe

Der 1947 geborene Komponist ist in Deutschland sicherlich nicht sehr bekannt, er studierte in Belgrad, der Hauptstadt der heutigen Staatengemeinschaft Serbien und Montenegro und diplomierte in Komposition bei Stanojlo Rajicic (1910-1992), hospitierte dann ab 1973 in der Klasse von Olivier Messiaen in Paris und schloss seine Studien in den Jahren 1975 bis 1978 bei Alfred Uhl (1909-1992) in Wien ab. Von 1978 an lebte er in Paris, und seit 1998 ist er Professor in Pôrto Alegre (Universität Pelotas) in Brasilien.

#### Zu verkaufen!

**Altblockflöte MOECK, Modell Steenbergen,** Grenadill, Block neu, Daumenloch Kunststoffsbein, mit Kasten und Pflegeset € 600,00 (NP 1.065), **kostenlos** dazu Ledertasche schwarz, innen weinroter Plüsch (NP 60,00)

Bei Interesse bitte ab 19.00 Uhr anrufen unter  
Tel.: 030 / 3336616 A. Leibinger

Eine kosmopolitische Persönlichkeit also, wie man auch am zweisprachigen Titel sieht. Sein Werkverzeichnis umfasst z. Zt. über 90 Werke. Mit der *Musica per due* sind es jetzt fünf für oder mit Flöte: die *Hepta-Phantasie* für Flöte und Klavier, *Incantations* (1983) für Flöte solo, das Bläserquintett *Sept variations sur une thème d'orien* und ein Concerto für Flöte und Streichorchester, welches bei Billaudot verlegt ist.

Ein schnelles und damit nichtsagendes Etikett für diesen Komponisten wäre am ehesten mit dem Wort Neoklassizismus zu vergeben, darüber hinaus geht er aber ungeachtet der Einflüsse seiner Lehrer und der Zeitströmungen einen entschieden eigenen Weg.

Jevtić hat – überblickt man sein Werkverzeichnis – eine deutliche Affinität zu Blechbläsern und zum Cello, dessen Stimme sehr genau bezeichnet ist. Weiterhin ist anzunehmen, dass er seine Werke im Hinblick auf bestimmte Interpreten geschrieben hat, eine Widmung ist der *Musica per due* allerdings nicht beigegeben. Sie wurde schon 1989 in Belgrad komponiert, die Spieldauer beträgt etwas über 8 Minuten, und der Schwierigkeitsgrad ist mit 7 auf der Leduc-Scala eher zu leicht angegeben.

Das Stück wird beide Spieler als Dialogpartner gleichermaßen stark ansprechen, ein hartes Stück Arbeit, wenn auch nicht ganz so kräftezehrend wie *Assobio a Játo* von Villa-Lobos. Einsatzigkeit, übersichtliche Gliederung, aus der Natur der Instrumente gewählte kompositorische Mittel, wirkungsvoller Kontrast von tonal gefärbten Strukturen und ostinaten Rhythmen, Spieltechniken wie Pizzicati, Flageolets, Glissandi und Flatterzunge in Verbindung mit abwechslungsreicher Artikulation, das alles ergibt ein farbenprächtiges Agieren.

Dem Rezensenten, auch dem Balkan-Kulturkreis entstammend, will es scheinen, als spiegelte sich darin etwas vom Jahrhunderte währenden Kampf der Balkanvölker gegen das osmanische Reich. Entstanden ist ein sehr eindrucksvolles Werk und eine virtuose Bereicherung des Repertoires für Flöte und Violoncello für Könner, und wie der im gleichen Jahr geborene (und hierzulande ebenso unbekannt) Vlastimir Trajkovic ist Ivan Jevtić eine starke musikalische Persönlichkeit, die uns viel zu sagen hat. **Željko Pešek**

## NEUEINGÄNGE

**Gérard Billaudot Editeur, Paris**

**Boutry, R.:** *Asuka*, Rhapsodie pour clarinette en Sib et piano, 2004, Best.-Nr. GB 7346, € 14,10

**Christodoulides, A.:** *Solitude*, pour hautbois seul, 2004, Best.-Nr. GB7554, € 5,55

**Jadin, L. E.:** *Sonate en mi mineur*, op. X N° 2, pour flûte et piano (et basse ad lib.), original pour clavecin ou piano-forte, flûte et basse, hrsg. von Frédéric Chatoux, 2004, Best.-Nr. GB7487, € 14,10

**Jadin, L. E.:** *Sonate en sol majeur*, op. X N° 3, pour flûte et piano (et basse ad lib.), original pour clavecin ou piano-forte, flûte et basse, hrsg. von Frédéric Chatoux, 2004, Best.-Nr. GB7488, € 14,10

**Lacour, G.:** *Deux Si, Deux La*, pour flûte et piano, 2004, GB7544, € 6,91

**Mozart, W. A.:** „Ah, vous dirai-je maman“ KV 265, pour 4 flûtes et harpe ou piano, original pour piano, Transcription: Paul Engel, 2004, Best.-Nr. GB6216, € 19,80

**Rabboni, G.:** *Le carnaval hongrois* op. 65, pour flûte piccolo et piano, Révision de la partie de flûte piccolo: Jean-Louis Beaumadier, 2004, Best.-Nr. GB7640, € 10,94

**Telemann, G. Ph.:** *Suite en la mineur*, pour flûte à bec alto et clavecin (Sanvoisin), original pour flûte à bec alto et orchestre, 2004, GB7448, € 16,25

**Musikverlag Bornmann, Schönaich**

**Comedian Harmonists,** Lieder für Blockflöten-Quartett (AATB), hrsg. von Johannes Bornmann, Band 2, Inhalt: Das ist die Liebe der Matrosen / Eine kleine Frühlingswiese / Ich hab für dich 'nen Blumentopf bestellt, 2004, Best.-Nr. MVB 77, € 15,00

**Comedian Harmonists,** Lieder für Blockflöten-Quartett (AATB), hrsg. von Johannes Bornmann, Band 3, Inhalt: Guter Mond, du gehst so stille / Whispering / Mein lieber Schatz, bist du aus Spanien?, 2004, Best.-Nr. MVB 78, € 15,00

**Comedian Harmonists,** Lieder für Blockflöten-Quartett (AATB), hrsg. von Johannes Bornmann, Band 4, Inhalt: Brahms: Ungarischer Tanz Nr. 5 / Wenn die Sonja russisch tanzt / Ein Freund, ein guter Freund, 2004, Best.-Nr. MVB 79, € 15,00

**Britten, B.:** *Scherzo*, für Blockflöten-Quartett (SATB), hrsg. Johannes Bornmann, 1955, Best.-Nr. MVB 80, € 12,00

**Bosworth Music GmbH, Berlin (auch Auslieferung)**  
Flötenhits for Kids, 10 Super Chart Hits für Sopranblockflöte, mit Playback-CD, 2004, Best.-Nr. BOE 7170

**Breitkopf & Härtel, Wiesbaden**

**Reinecke, C.:** *Konzert für Flöte und Orchester* D-Dur op. 283, hrsg. von Henrik Wiese, 2003, Partitur, Best.-Nr. 5393, € 32,00

**Reinecke, C.:** *Konzert für Flöte und Orchester* D-Dur op. 283, Klavierauszug vom Komponisten, hrsg. von Henrik Wiese, 2003, Best.-Nr. 8735, € 15,00

**Schumann, R.:** *Drei Romanzen* für Oboe (Violine, Klarinette) und Klavier op. 94, hrsg. von Joachim Draheim, 2004, Best.-Nr. 8632, € 7,50

**Ludwig Doblinger, Wien**

**Auf die Plätze, Fagott, los!** Neue Musik für junge Fagottisten, für 1 - 4 Fagotte mit und ohne Klavierbegleitung, hrsg. von Barbara Loewe, 2004, Best.-Nr. 05509, € 14,50

**Haydn, M.:** *Quartetto in D* (Perger 117), für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, hrsg. von Werner Rainer, 2003, Best.-Nr. DM 1329, € 15,50

**Klaschka, M.:** *For Tunes for Four Winds*, 11 leichte Stücke für Trompete(n), Posaune(n), Horn, Tuba oder jede andere Art der Bläser-Besetzung, z. B. Saxophon(e), Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Part. und Stimmen, 2003, Best.-Nr. 75019

**Matiegka, W. Th.:** *Notturmo op. 25*, für Blockflöte (Querflöte, Oboe), Viola und Gitarre, hrsg. von Helmut Schaller und Nikolaj Tarasov, Best.-Nr. GKM 226, € 28,00

**Schmidinger, Helmut (\*1969):** „... und das Rad des Lebens in Brand setzt ...“, Konzert für Oboe und Streicherorchester op. 60, 2003, StP, Best.-Nr. 730, € 24,00

**Wolfgang, G.:** *Moods in Blue*, für Fagott und Klavier, 2002, Best.-Nr. 05562, R 15,90

**Würdinger, E.:** *Noctet in EINEM Satz* für Bläser-Oktett (1998), 2003, Part., Best.-Nr. 06585, € 19,50

**Edition HH Ltd., Launton, Oxon (Auslieferung: Tre Media Musikverlage, Karlsruhe)**

**Gilbert, N.:** *23 Aphorismes*, l'implacable logique de l'unicité, für Flöten-Oktett, Edition HH Ltd., 2004, Best.-Nr. HH 93, € 30

**Hoffmeister, F. A.:** *Trio in G-Dur*, hrsg. von Jennifer Caesar, arr. für Flöte und Klavier von Per Hartmann, Edition HH Ltd., 2004, Best.-Nr. HH 36, € 16,00

**Viotti, G. B.: Quartett in B-Dur** op. 22/1, hrsg. von Jennifer Caesar, Edition HH Ltd., 2004, Best.-Nr. HH67, € 30,00

**Flautando – Edition, Karlsruhe**

**Fortin, V.: Taiwanesische Sonatine** für Altblockflöte (Fl.) und Klavier, 2004, Best.-Nr. FE A-065, € 12,00

**Goldbach-Verlag, St. Ingbert**

**Miehling, K.: Suite in F op. 32** für Bläseroktett (2 Barockoboen, 2 Barockklarinetten, 2 Naturhörner, 2 Barockfagotte), 2004, keine Ed.-Nr., keine Preisangabe

**Musikverlag Holzschuh, Manching**

**A Connemara Ceily. Irische Lieder und Tänze** für Sopranblockflöte und Klavier, bearb. von Ronald J. Autenrieth, Reihe: Recorder World 4, 2004, Best.-Nr. VHR 3704, € 7,50

**Autenrieth, R. J.:** Danze per due, 4 Tanzfughetten für Sopran- und Altblockflöte, Reihe: Recorder World 3, 2004, Best.-Nr. VHR 3703, € 6,50

**Ertl, B.: Jede Menge Flötentöne.** Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff, Band 1, 2004, Best.-Nr. VHR 3611, € 17,80

**Groß, K.: Der große Weihnachtslieder-Baukasten,** Band 1, ein Klavier- und Blockflöten-Kombinierbuch für ein bis zwei Sopranblockflöten und Klavier mit CD, 2003, Best.-Nr. VHR 3620, € 17,50

**Groß, K.: Der große Weihnachtslieder-Baukasten,** Band 2, ein Klavier- und Blockflöten-Kombinierbuch für ein bis zwei Sopranblockflöten und Klavier mit CD, 2003, Best.-Nr. VHR 3621, € 17,50

**Kinderlieder** für Sopranblockflöte und Klavier mit 2. Stimme für Sopran- oder Altblockflöte ad lib., leicht gesetzt von Anne Terzibaschitsch, 2004, Best.-Nr. VHR 3434, € 14,80

**Spirit of Freedom,** 14 Spirituals für Blockflötenquartett (SATB), gesetzt von Ronald J. Autenrieth, Reihe: Recorder World 1, 2004, Best.-Nr. VHR 3701, € 16,00

**Rathgeber, V.: Musikalischer Zeitvertreib.** Vier Stücke für drei Blockflöten (SAT), bearb. von Ronald J. Autenrieth, Originaltonart: A-Dur, Reihe: Recorder World 2, 2004, Best.-Nr. VHR 3702, € 9,50

**Robert Lienau Musikverlag, Frankfurt/M.**

**Falconiero, A.: L'Eroica à 3,** für 2 Sopranblockflöten und B. c., hrsg. von Ursula Schmidt-Lau-

kamp, 2004, Best.-Nr. RL 40760, € 11,95

**Falconiero, A.: Battaglia de Barabaso yerno de Satanas,** für 2 Sopranblockflöten, obligaten Bass und B. c., hrsg. von Ursula Schmidt-Laukamp, 2004, Best.-Nr. RL 40770, € 15,95

**Mieroprint Musikverlag, Münster**

**Jacobsen, S.: Erfindungen,** für 12 Blockflöten, 24 Steine und 1 Triangel, nach Geschichten von Jürg Schubiger, 2004, Best.-Nr. 4003, € 9,50

**Merula, T.: Ciacona,** für 2 Oberstimmen (Blockflöten/Violinen), Violone oder Violoncello und Basso continuo, hrsg. von Joachim Arndt, Continuo-Aussetzung von Claudia Schweitzer, 2004, Best.-Nr. 2084, € 10,00

**Orpheus Music, Armidale/Australien**

**Eccles, L.: Tango Armadillo,** for recorder quartet (S A T B), 2004, Best.-Nr. OMP 121, \$ 16,00

**Eccles, L.: The East is Red and Liuyang River,** two traditional chinese melodies, for recorder quartet (S A T B), 2004, Best.-Nr. 118, \$ 16,00

**Eccles, L.: Three Gregorian Fantasies,** for recorder quintet (SA TT B), 2004, Best.-Nr. 119, \$ 20,00

**Maddox, R. P.: Trio for Recorders,** for two trebles and tenor (A A T), 2004, Best.-Nr. OMP 123, \$ 20,00

**Thorn, B.: Bardi's Dream,** for recorder quintet, (AA TT B), 2004, Best.-Nr. OMP 120, \$ 20,00

**Thorn, B.: Is there enough room?** for 10 recorder players, 2004, Best.-Nr. OMP 122, \$ 31,09

**Schott Musik International, Mainz**

**Ambach, C.: Querflöte spielen – mein schönstes Hobby,** Band 2 plus CD, Die moderne Flötenschule für Jugendliche und Erwachsene, 2003, Best.-Nr. ED 9332, € 22,95

**Ambach, Ch.: Querflöte spielen – mein schönstes Hobby,** Spielbuch 2, für Querflöte und Klavier, 2003, Best.-Nr. ED 9487, € 12,95

**Butz, R. / Magolt, H.: Flötenzirkus,** Band 2, Die Blockflötenschule für Kinder ab fünf Jahren, 2004, Best.-Nr. ED 9692, € 7,95

**Davies, P. M. (\*1934): Mrs. Johnson's Tunes,** for descant and treble recorders and piano, 2003, Best.-Nr. OFB 1047, € 12,95

**Linde, H.-M.: Reminiscences,** für Blockflötenquartett (A T T B), 2003, Best.-Nr. OFB 202, € 16,95

**Mozart, W. A.: Kadenzen** zum Konzert für Flöte, Harfe und Orchester in C-Dur KV 299 von

Nino Rota (1911–1979), 2004, Best.-Nr. ED 9671, € 9,95

Müller-Siemens, D. (\*1957): *Bedlam Dances*, für Flöte (Piccolo, Flöte, Bassflöte) und Schlagzeug, 2004, Best.-Nr. 9736, € 17,95

**Musikverlag Tidhar, 87640 Ebenhofen**

Kinle, M.: *Der kleine Europäer*, Musizieren von Anfang an mit neuem Konzept, Schule für Sopranblockflöte, Band 1, 2004, Best.-Nr. MVT 04/4, € 12,80

**Edition Tre Fontane, Münster**

Merkel, G.: *Fugen* (Fuge a-Moll und Fuge d-Moll) für Blockflötenquartett, 2004, Best.-Nr. ETF 007, € 9,00

Quantz, J. J.: *Sechs Sonaten op. 2 I – III*, für Altblockflöte und B.c. (I + III), für Sopranblockflöte und B.c. (II), 2004, Best.-Nr. ETF 2015, € 15,00

**Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg**

Ahle, J. R.: *Seht Euch Für*, Geistliches Konzert für Sopran, Alt, Tenor, 4 Blockflöten (oder 4 Streichinstrumente) und B. c., Reihe: *Musica Speciosa*, hrsg. von Konrad Ruhland, 2004, Best.-Nr. EW 367, € 16,00

Ahle, J. R.: *Tröstet, tröstet mein Volk*, für Alt, Tenor, 4 Blockflöten und B. c., Reihe: *Puer Natus in Bethlehem*, Weihnachtsmusik hrsg. von Konrad Ruhland, 2003, Best.-Nr. EW 356, € 16,00

Fux, J. J.: *Rondeau à 7*, für Violino piccolo und Fagott concertato, Streicher und B. c., Erstausgabe, Reihe: *Musica Speciosa*, hrsg. von Konrad Ruhland, 2003, Best.-Nr. EW 331, € 16,00

Gárdonyi, Z.: *Sonate (1960)* für Flöte und Klavier, 2004, Best.-Nr. EW 438, € 16,00

Hollander, Ch. / Luetkeman, P.: *Zwei Instrumentalfantasien O Welt, ich muß dich lassen (Innsbruck, ich muß dich lassen)*, für Violinen, Viola da gamba, Blockflöten, Fagotte, Cornetti, Posaunen, Reihe: *Laudate Dominum in Chordis et Organo*, Geistliche Instrumentalmusik, hrsg. von Konrad Ruhland, 2004, Best.-Nr. EW 454, € 15,00

Kalke, E.-T.: *Ragtime, Waltz et cetera*, neun Tänze für zwei Altsaxophone (oder Alt- und Tenorsaxophon), 2003, Best.-Nr. EW 298, € 15,00

Poglietti, A.: *Zwei Sonaten à 4 in D und G*, für 2 Violinen, Violetta, Fagott (Bassgambe) und B. c., Erstausgabe, Reihe: *Musica Speciosa*, hrsg. von Konrad Ruhland, 2004, Best.-Nr. EW 359, € 18,00

**Wise Publications, London (Auslieferung Bosworth Music GmbH, Berlin)**

*Smash Hits, Playalong for Clarinet*, Ten great chart hits in melody line arrangements by Paul Honey, mit CD, 2004, Best.-Nr. AM980463, ISBN 1-84449-572-8

**Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.**

Dressler, R.: *Variationen über ein ungarisches Thema, op. 25*, für Flöte und Gitarre, hrsg. von Frank Michael / Andreas Grün, 2003, Best.-Nr. ZM 34700, € 12,95

Klöffler, J. Fr.: *Quartetto concertante No. 6 „Die fröhlichen Freunde“*, für 4 Flöten, hrsg. von Joachim Kremer, 2004, Best.-Nr. ZM 28360, € 12,95

Krommer, F.: *Flötenkonzert G-Dur, op. 30*, Ausgabe für Flöte und Klavier (Peter-Lukas Graf), 2004, Best.-Nr. ZM 34820, € 16,95

Mendelssohn Bartholdy, F.: *4 Lieder ohne Worte*, für 2 Flöten, Altflöte in G und Bassflöte (Violoncello), bearb. von Gottfried Stein, 2004, Best.-Nr. ZM 34890, € 17,95

Quantz, J. J.: *Trio-Sonate c-Moll, QV 2: Anh. 5*, für Flöte, Oboe und Basso continuo, Urtext (Werner Richter), 2004, Best.-Nr. 34750, € 11,50

Rossini, G.: *Der Barbier von Sevilla*, für Flöte, Violine, Viola und Violoncello, bearb. von Joseph Küffner, hrsg. von Frank Michael, Heft 2, Part. u. St., 2004, Best.-Nr. 33200, € 27,95

Sammartini, G.: *Sechs Sonaten op. I*, für 2 Flöten, Urtext (Nikolaus Delius), Part., 2004, Best.-Nr. ZM 34790, € 14,95

Schubert, F.: *12 Tänze (Ländler, Menuett, Deutsche Tänze)*, für Flöte und Klavier, bearb. und hrsg. von Doris Geller, Part., 2003, Best.-Nr. ZM 34730, € 13,95

Wagner, S.: *Concertstück*, für Flöte und Klavier (arr. von Arndt Jubal Mehring), 2004, Best.-Nr. ZM 34460, € 19,95

Wangenheim H.: *Oboe spielen. Methodische Duette: Eine Einführung für Kinder*, 2004, Best.-Nr. ZM 80296, € 24,95

Werner, A.: *Das kleine Gespenst Huschwusch*. Eine Geschichte für Blockflöte(n), (Regiebuch), 2004, Best.-Nr. ZM 34860, € 9,95, Stimmheft Huschwusch € 2,50, Stimmheft Mira € 2,00, Stimmheft Gespensterkinder € 2,50, Stimmheft große Gespenster € 2,50

## English Recorder Music. The Dolmetsch Legacy

mit Werken von Gordon Jacob, Cyril Scott, Edmund Rubbra, Antony Hopkins, John Gardner, Colin Hand und Franz Reizenstein; Ross Winters (recorder), Andrew Ball (piano), Upminster, Essex 2000, British Music Society, 1 CD, Best.-Nr. BMS425CD

Das Anhören dieser Aufnahme hat bei mir einen sehr erfreulichen Eindruck hinterlassen: ein Blick zurück, der sich gelohnt hat!

Zum besseren Verständnis jedoch sei mir zu Beginn eine Rückschau auf die deutsche Blockflötenmusik zwischen 1930 und 1955 erlaubt. Hier entstammte das meiste den Anregungen der Jugendmusik-Bewegung, was historisch betrachtet selbstverständlich ist. Aber insgesamt waren Kompositionen von professionellem Niveau eher die Ausnahme. Bekanntere Komponisten schrieben nur selten Blockflötenmusik höheren Anspruches. Auch Hindemith, Genzmer und Bornefeld rechneten natürlich mit Laienmusikanten, denen keinesfalls so etwas wie „künstlerisches Blockflötenspiel“ vorschwebte. Allmählich jedoch erwachte ein Interesse an den bislang unerwarteten und ungenutzten Möglichkeiten des Instrumentes. Marx, Höffer, Chemin-Petit, Staeps, der junge Konrad Lechner u. a. schrieben nun Sonaten und Suiten mit Klavier statt Volksliedvariationen und Tänzchen.

Wie war nun aber die Situation in England? Da gibt uns die zu besprechende CD einen ausgezeichneten Überblick. Als direkte Antwort auf einen auffordernden Artikel in *The Musical Times* (ca. 1935) von Manuel Jacobs machten sich namhafte Komponisten ans Werk und schrieben anspruchsvolle Blockflötenmusik fürs Konzertpodium (eine ganz neue Situation ...). Es sind auf dieser CD eine Reihe gerade solcher Stücke damals neuen Anspruches vereinigt. Sie lassen allesamt die zwar hübschen, zugleich aber anspruchlosen Spielmusiken von Britten, Fricker, Tippett und Imogen Holst weit hinter sich. Hier wurde nun die Blockflöte wirklich

ernstgenommen wie ein „richtiges“ Instrument. Man hatte jene Zeit überwunden, an die Edgar Hunt erinnert: die Blockflöte sei angesehen worden „as a primitive instrument useful only as a step towards something better“ (*The Recorder and its music*, 7/1962).

Auf vorliegender Aufnahme findet sich stilistische Vielfalt: Hindemith-Schule (Reizenstein), freie Tonalität und „free association“ (Rubbra), nach-impressionistischer Harmoniezauber (Scott) und barocke Anklänge (Gardner, Hand) in freundlichem Nebeneinander.

Vergessen wir aber nicht: eine eminente Rolle für englisches Blockflötenspiel jener Epoche spielte der jüngste Dolmetsch-Sohn Carl (1911–1997). Nicht nur gab er manches Stück in Auftrag, sondern er spielte „seine“ neue Musik regelmäßig in Konzerten. Seine spieltechnische Wendigkeit und sehr persönliche Art der Tonbildung (letztere vielleicht nicht mehr ganz dem heutigen Geschmack entsprechend) überraschten die Zuhörer und schufen ein Blockflöten-Publikum.

Die vorliegende CD empfinde ich auf angenehme Art als „very british“. Da wäre zunächst einmal die gute Idee, eben auf englische Musik aufmerksam zu machen, Musik obendrein, die auf charmante Art und Weise etwas altmodisch zu sein scheint. In unserer Zeit, die Postmodernes zu schätzen gelernt hat, mag das gut ankommen. Auch die überaus elegante Wiedergabe der Stücke durch das ausgezeichnete Duo hat etwas „Englisches“ an sich, das sich aber schwer in Worte fassen lässt. Also bitte: anhören – es lohnt sich!

Hans-Martin Linde

## The Perfect Gentleman

P. Denecker (recorder), G. Penson (harpsichord), Pavana Records, 1 CD, Best.-Nr. ADW 7474 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Die CD enthält neben hochkarätigen Kompositionen etliche harmlose Stückchen aus dem *merry old England*, die seinerzeit für den Blockflöte spielenden Amateur komponiert wurden. Trotz Patrick Deneckers phantasievoller Ausführung (und der seines beschwingt mitgehenden Cembalo-Partners Guy Penson) vermögen sie nicht wirklich zu fesseln: zu dünn ist die musikalische Substanz. Erwähnenswert bleiben der

*Italian Ground*, Matthew Locke's *Suite Nr. 8, Boffons* von J. van Eyck (das hier mit einem *Ground*, einem harmonisierten Ostinato-Bass, unterlegt wird), Händels d-Moll-Sonate und das *Solo* von Andrew Parcham. Folkloristische Anklänge bieten *Scarborough Fair* und *Mr. Maile's Favourite*.

Die Darbietung der erwähnten Kompositionen ist über jeden Tadel erhaben. Das Zusammenspiel beider Partner ist perfekt, und die flexible Tongebung des Blockflötisten sehr ansprechend. Zu bemängeln wäre allenfalls die Aufnahmetechnik. Zu deutlich steht der Flötist im Vordergrund, so dass sich ein räumlicher Eindruck nicht recht einstellt.

Martin Nitz

### Four Wheel Drive: Musik für vier Blockflöten

M. Drunkenpolz, U. Sparn, T. Fritz, U. Enters (Blockflöten), Antes Edition, 1 CD, Best.-Nr. BM-CD 31.9189 (Vertrieb: Bella Musica, Bühl/Baden)

Mit einer abwechslungsreichen Auswahl alter und neuer Musik präsentieren sich die Spieler des Blockflötenquartetts *Four Wheel Drive*. Intonation und Zusammenspiel sind annähernd perfekt, und eine sehr lebendige Artikulation verleiht den Kompositionen ihren Charme. So vergisst der Hörer, dass die dargebotenen Stücke von Jenkins und Locke in erster Linie für Streichinstrumente und die beiden Werke von Palestrina für Singstimmen komponiert worden sind.

Vollends spannend interpretieren die Spieler F. Treibers *Fünf Inventionen*. 2001 entstanden, wurden sie von *Four Wheel Drive* 2002 uraufgeführt. Einen womöglich noch stärkeren Eindruck hinterlassen die 5 *Novelettes* von P. Swerts (1987/90), äußerst kurzweilige Miniaturen von starker Gegensätzlichkeit. Kurzum: eine empfehlenswerte Einspielung, der man mit Vergnügen zuhört.

Martin Nitz

### Kees Boeke: Monodia

Kees Boeke (recorders), stradivarius, 1 CD, Best.-Nr. STR 33570 (Vertrieb: Milano Dischi s.r.l., Via G. Fantoli 7, I-20138 Milano)

Schwere Kost: Eine CD mit mittelalterlicher Musik (von ca. 900 – ca. 1380) für Blockflöte solo! Wäre da nicht die überlegene Bläserkunst des

Interpreten und wären da nicht seine exzellenten Instrumente. Kees Boeke widmete diese CD dem viel zu früh verstorbenen Instrumentenbauer Fred Morgan, von dem drei der fünf hier verwendeten Blockflöten erklingen (darunter eine aus Elfenbein). Bis auf zwei genuine Instrumentalkompositionen (*Saltarello* und *Istampitta Belicha*) sind die übrigen einstimmige Vokalwerke, die in der vorliegenden Fassung mit einem Höchstmaß an Artikulationsfeinheit und äußerst differenzierter Tongebung geradezu „zelebriert“ werden. (Besonders beeindruckend: *Le Lay de l'Ymage* von Guillaume de Machaut.)

Angesichts der Intensität seines Spiels, der man sich nicht entziehen kann, schwinden meine Zweifel, dass der Zugang zu dieser überwiegend vokal konzipierten Musik durch die instrumentale Version erleichtert wird (wie K. Boeke in seinem Booklet-Text schreibt).

Martin Nitz

### Wolfgang Amadeus Mozart: Flötenquartette

in D-Dur KV 285, G-Dur KV 285a, C-Dur KV 285b und A-Dur KV 298, Ensemble Arco baleno, Codaex Productions 2002, 1 CD Best.-Nr. CX 4010

Einspielungen von Mozarts Flötenquartetten gibt es geradezu in einer Riesenauswahl, sie sind kaum mehr auseinanderzuhalten. Am ehesten unterscheiden sie sich noch in den Unarten und im Grad der Ausdrucksvermeidung. Und man hat – so geht es jedenfalls dem Rezensenten – nur selten den Wunsch, eine der Aufnahmen ein zweites Mal zu hören, noch am ehesten eine Ausnahme bildet die Einspielung von Jed Wentz mit der Musica ad Rhenum.

Das *Ensemble Arco baleno* (Regenbogen) besteht in der Basis-Formation aus Flöte und Streichquartett. Das, so vermutet man, könnte einen Unterschied machen gegenüber den Aufnahmen berühmter Flötisten, die sich für eine Aufnahme-Session mit einem Rumpfstreichquartett zusammen tun. Ebenso lässt die Entscheidung, eine CD nur mit Mozart-Quartetten zu machen, eine intensive Beschäftigung mit Stilistik und Aufführungspraxis erwarten, und auch die auf dem Cover abgebildete „Holzflöte“ weckt Hoffnungen.

Leider ist auch beim besten Willen nicht zu sagen, dass die Hoffnungen erfüllt werden. Die

vorliegende Interpretation zählt zu der leider üblich gewordenen Gattung „sportlich und stromlinienförmig“ und natürlich in moderner Stimmung. Charakteristische Unarten sind unüberhörbare Temporückungen auf kleinstem Raum und uneinheitliche Artikulation zwischen Streichern und Flöte. Die Tempi sind überwiegend schnell, so dass nicht einmal für Triller-Nachschläge Zeit ist. Auch das dreisprachige (niederländisch, französisch, englisch) Booklet ist entsprechend karg ausgefallen, nichts über die Spieler, nichts über die Instrumente, über die Quartette nur das, was sowieso bekannt ist.

Warum so böse?

Mozarts Musik mit ihrem schnellen Wechsel der Charaktere verlangt ein differenziertes, kein al-fresco-Spiel. Leider werden die Quartette oft in dieser Art gespielt und befestigen damit die nicht ganz unbekannteren Vorwürfe der Musikwissenschaft, es handle sich hierbei um unbedeutende Musik für ein ungeliebtes Instrument. Gerade die Flötenquartette sind von feinem Humor und voller Witz – nicht nur „lustig-munter“. Fetter Klang und pastose Artikulation, wie auch bei *Arco baleno* zu hören, sind nicht nur fehl am Platz, sondern stören Anmut und Ausdruck. Hin und wieder schöne Details in Dynamik und Agogik bringen dem Zuhörer zum Bewusstsein, was da alles fehlt.

**Željko Pešek**

### **Zu verkaufen!**

**Hochwertige Rosenholz-Altblockflöte**

von Huber, geeignet für Konzerttätigkeit.

Wert lt. fachl. Gutachten: 500,00 R (Preis: VB)

Tel.: 06101/87405 und 0177/2976756

### **Wolfgang Amadeus Mozart: Konzert für Klarinette und Orchester A-dur KV 622, Konzert für Fagott und Orchester B-dur KV 191, Sinfonia concertante für Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Orchester Es-Dur, KV 297b**

Kálmán Berkes (Klarinette), Koji Okazaki (Fagott), László Gál (Horn), József Kiss (Oboe), Liszt Ferenc Chamber Orchestra, János Rolla (Leitung), Kassel 2002, Hungaroton Records, HUN 532169

Der Bekanntschaft Mozarts mit den großen Bläservirtuosen seiner Zeit verdanken wir eine

Reihe von Konzerten, die bis heute zu den Kleinodien der Bläserliteratur zählen. Dabei ist es nebensächlich, dass bei keinem der auf der vorliegenden CD versammelten Werke ein Autograph existiert, anhand dessen seine unzweifelhafte Originalgestalt oder sogar die Urheberschaft Mozarts eindeutig belegbar ist.

Kurz vor dem Tod des Komponisten entstanden, ist das Spätwerk für Klarinette das am wenigsten umstrittene, auch wenn eine ursprüngliche Fassung für Bassethorn vermutet wird. Das Ereignis der Neueinspielung ist – um es gleich vorweg zu nehmen – das Budapester Franz Liszt-Kammerorchester unter der Leitung von János Rolla, das auch in den begleitenden Passagen mitreißend musiziert. Die gut verständliche und plausible Phrasierung sowie der gezielte, dabei aber stets unaufdringlich bleibende Einsatz des Streichervibrato sorgen für Transparenz, Eleganz, eine große Lebendigkeit und stellen den Solisten sowohl des Klarinetten- als auch des Fagottkonzertes weit in den Schatten. Phrasierung und Artikulation wirken bei Kálmán Berkes undeutlich und wenig abwechslungsreich, zudem wollen die vor allem im zweiten und dritten Satz gehäuft auftretenden Romantizismen nicht so recht zu der klassisch orientierten Spielweise des Orchesters passen. Auch von Koji Okazaki wünscht man sich im 1774 entstandenen *Fagottkonzert B-Dur* mehr Phantasie in puncto Artikulation und Dynamik.

Völlig anders präsentiert sich dagegen das Solistenensemble in der *Sinfonia concertante*. Der Klang ist variabel und durchweg ausgewogen, entspricht in seiner etwas helleren Färbung allerdings nicht dem hierzulande gängigen Orchesterideal (was im vorliegenden Fall jedoch keinen Nachteil bedeutet). Dem bravourösen ersten Satz folgt ein geradezu berückend schönes Adagio, allein im dritten Satz würde ein bisschen mehr Frechheit dazu dienen, ihn aus seiner bloßen Gefälligkeit herauszureißen.

Die *Sinfonia concertante* und die herausragende Leistung des Orchesters unter János Rolla sind es, die die vorliegende CD trotz ihres bescheidenen Beiheftes aus dem übervollen Angebot des Plattenmarktes hervorheben.

**Alban Peters**

## 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 der *Sonate Adagio molto tranquillo* 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 kom-

poniert, 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 Vokalsen für tiefe Stimme aus dem Jahr 1928, ist auch in der Einrichtung für Flöte und Klavier eine gute Vorlage für feines Musizieren. Die wohlbekannteren *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 Pěsek

## NEUEINGÄNGE

**Albireo Querflötenquartett** (Shigeko Fukui-Fauser, Noriko Yoneyama, Hiroko Hinoue, Akiko Li) mit virtuoseren Werken von Friedrich Kuhlau, Eugène Bozza, Susumu Ueda, Shigeru Kan-no, Joseph Jongen, 1999, 1 CD, Best.-Nr. Animato ACD 6044

**Alessandro Besozzi: Triosonate per due Oboi e B.c.** Sonata II, Sonata VI, Triosonata, Sonata VIII, Sonata (Duetto), Triosonata terza, Sonata IV, Sonata V, Sonata VII, Triosonata ex D, Ensemble Barocco Sans Souci, Leitung: Giuseppe Nalin, Giuseppe Nalin und Ruggero Vartolo, Barock-Oboe, Paolo Tognon (Barock-Fagott), Enrico Corbi (Clavicembalo), I-Bologna 2004, Tactus, 1 CD, Best.-Nr. TAC 700203, Auslieferung: Klassik Center Kassel

**Commentari**, Konzert für Blockflöten, Didgeridoo & Live-Elektronik, mit Werken von Hildegard von Bingen und Dorothee Hahne, Dorothee Oberlinger (Blockflöten), Dorothee Hahne (Didgeridoo, Live-Elektronik), 2003 newsic production & edition, 1 CD, Best.-Nr. newsic CD2003004, Auslieferung: amazon.de sowie www.newsic.de

**Flights of Fancy**, mit Werken von John Baldwin, Geoff Cox, Orlando Gibbons, Maud Hodson, Thomas Morley, Emanuela Ballio, Giovanni Coprario, Mark Bokowiec, Vitor Rua, Kathryn Bennetts und Peter Bowman (Blockflöten), GB-Kent 2003, QTR Productions, 1 CD, Best.-Nr. QTR CD06-03, Auslieferung: Fand Music, www.fandmusic.com

**Georg Friedrich Händel: Sonatas for the Recorder**, Trio Sonata in c-Moll, HWV 386a op. 2/I, Sonata in d-Moll, HWV 367a, Sonata in F-Dur, HWV 369, Sonata in B-Dur, HWV 377, Sonata in a-Moll, HWV 362, Sonata in C-Dur, HWV 365, Sonata g-Moll, HWV 360, Trio Sonata in F-Dur, HWV 389 op. 2/4, Ensemble 1700, Dorothee Oberlinger (Blockflöte), Anton Steck (Violine), Katherina Brahe (Fagott), Karsten Erik Ose (Bass-Blockflöte), Hille Perl (Viola da Gamba), Thomas Boysen (Laute, Gitarre und Theorbe), Alexander Puliaev (Cembalo), C+P 2004 Marc Aurel Edition, 1 CD, Best.-Nr. MA 20024, Auslieferung: Harmonia Mundi

**Joseph Kreutzer (1790-1840): Trios op. 9 Nr. 1 – 4**, Trio Nr. 1 A-Dur, Trio Nr. 2 e-Moll, Trio Nr. 3

D-Dur, Trio Nr. 4 C-Dur, Gragnani Trio, Thomas Richter (Flöte), Anna Tarnawska (Violine), Karin Scholz (Gitarre), Bühl 2004, Thorofon, 1 CD, Best.-Nr. CTH 2488

**Giuseppe Saverio Mercadante: Flute Concertos**, Concerto in E-Dur, Concerto in e-Moll, Concerto in G-Dur, Concerto in F-Dur, Concerto in D-Dur, Theme and Variations in A-Dur, I Solisti Aquilani, Mario Carbotta (Flöte), Angelo Teora (Klarinette), Marco Piazzai (Posaune), Vittorio Parisi (Leitung), I-Genua 2004, 2 CDs, Best.-Nr. DYN 500446, Auslieferung: Klassik Center Kassel

**Virtuose Musik der Frühromantik** auf historischen Instrumenten, mit Werken von Ferdinando Carulli, Mauro Giuliani, Napoleon Coste und Fernando Sor, Ensemble Diabelli, Thomas Karstens (Gitarre), Reinhard Ruf (Flöte), Auslieferung: Thomas Karstens, Moltkestr. 99A, 50674 Köln, Info: www.thomaskarstens.de

**Pastyme with Good Companye. Music at the Court of Henry VIII**, Werke von Henry VIII, Hayne van Ghizeghem, William Cornysh, Pierre Attaignant und Anonymous, Ensemble Dreiklang Berlin, Irmhild Beutler, Martin Ripper, Sylvia C. Rosin (recorder) und Michael Metzler (percussion), GB-Colchester/Essex 2004, Chandos Records Ltd., 1 CD, Best.-Nr. CHAN 0709, Auslieferung: Coda BVBA, Larenstraat 58, B-3560 Lummen

**Querflötenmusik im 20. Jahrhundert, Vol. 1: Deutsche Komponisten**, Werke von Hans-Günther Alpers, Kurt Hessenberg, Wolfgang Hofmann, Gerhard Müller-Hornbach, Frank Michael, Friedgund Götsche-Niessner, Albireo Querflötenquartett, Shigeko Fukui, Hiroko Hinoue, Misa Kokita, Junko Morita, 2002, 1 CD, Best.-Nr. Animato ACD 6064

**Spektren. Musik für 4 Blockflöten und Perkussion** mit Werken von Pierre Phalèse, Jean Cousin, Anonym, Giovanni Coperario, Robert Johnson, John Dowland, Ludwig Senfl, Rudolf Kelterborn, Notre-Dame-Schule, Giovanni Pierluigi da Palestrina, Johannes Ciconia, Arvo Pärt, Juan de Anchieta, Juan del Enzina, Juan Almorox, Raimon de Miraval, Quartetto con Affetto, Lucia Dimmeler, Eva Grieshaber, Bettina Haug, Manuela Mohr (Blockflöten), Murat Coskun (Perkussion), Ludwigsburg 2004, Bauer Studios

GmbH, 1 CD, Best.-Nr. Animato ACD6081, Auslieferung: Sunny Moon

**Wolfgang Stockmeier:** Musik für Blockflötenensemble, Sonatine für Altblockflöte und Klavier (Werk 88) / Drei Episoden für Blockflötenensemble: (1. Musik mit Volksliedern für 3 Altblockflöten (Werk 183), 2. Strukturen und Refrain für Sopranblockflöte und 3 Altblockflöten (Werk 184), 3. Hör-Spiel für 5 Altblockflöten und Violine (Werk 185) / Sonate für Altblockflöte und Klavier (Werk 160), Konversation für 2 Altblockflöten (Werk 218) / Duo mit Haydn-Themen für Altblockflöte und Orgel (Werk 181) / Divertimento für 2 Altblockflöten und Gitarre (Werk 133), G. Höller, U. Thieme, M. Holthausen, G. Heyens, C. Seher (Blockflöte), I. Ozim (Violine), Köln 2004, Musikado GmbH aulos, 1 CD, Best.-Nr. AUL 66127

**Theophanu,** Konzert für Sopran, Flöten & Live-Elektronik, ensemble newsic, Maria Jonas (Sopran), Dorothee Oberlinger (Blockflöten), Norbert Rodenkirchen (Traversflöten), Dorothee Hahne (Live-Elektronik, Klangregie) 2003 newsic production & edition, 1 CD, Best.-Nr. newsic CD2003005, Auslieferung: www.newsic.de

**Vertraute Flötenmusik am Hof,** Werke von Johann Melchior Molter, Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann, Karl Ditters von Dittersdorf, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Anton Reicha, Albireo Querflötenquartett, Shigeko Fukui, Hiroko Hinoue, Misa Kokita, Junko Morita, Reiner Schulte (Cembalo), Stephanie de Secondi (Violoncello), 2001, 1 CD, Best.-Nr. Animato ACD 6053

**Virtuose Flötenmusik der Romantik,** mit Werken von Eugène Walckiers, Anton Bernhard Fürstenau und Ernesto Köhler, Albireo Querflötenquartett, Shigeko Fukui, Ayumi Sunazaki, Aya Yamamoto, Junko Morita, 2004, Best.-Nr. Animato ACD 6076

**Carlo Yvon (1798–1854): Opera integrale per Oboe,** Sonata in Fa minore per corno inglese e pianoforte / Canto notturno per oboe e pianoforte / Sei Studi per oboe con accompagnamento di pianoforte / Duetto per due oboi in Sol Maggiore / Duetto per due oboi in Mi♭ Maggiore / Capriccio per tre oboi; Alessandro Baccini (oboe I e corno inglese), Alessandro Cappella (pianoforte), Francesco Di Rosa (oboe II e oboe III) Chiara Staibano (oboe II), I-Bologna 2004, Tactus, 1 CD, Best.-Nr. TAC 792401 (Auslieferung: Klassik Center Kassel)

ERTA



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

**Tel.: 0721-707291**  
**Fax: 0721-788102**  
**erta@erta.de, www.erta.de**

**14.–17.10.04 Leiden, Niederlande:** ICRO 40 Jahre Dutch Praetorius Recorder Orchestra Leiden; Konzerte und Workshops mit Royal Wind Consort, Saskia Coolen, Matthias Maute, Reine-Marie Verhagen, Nadja Schubert, Susanna Borsch, Thiemo Wind, Evelyn Nallen  
Info: Nel van Veen, Groen van Pinsterstraat 16, 3551XE Utrecht, Tel.: 0031-30-2441827, icro@praetorius.nl, www.praetorius.nl

**15.–17.10.04 Neuwied:** Improvisation und Technik auf der Blockflöte, Dozentin: Prof. Gudrun Heyens, Ort u. Info: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichweg 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel.: 02622-905252

**23.–24.10.04 Küng Blockflötenbau:** Interpretation Barockmusik; Ltg.: Maurice Steeger; Ort: Zunfthaus zum Rüden in Schaffhausen  
Info: www.kueng-blockfloeten.ch

**25.10.04 Küng Blockflötenbau:** Die kompetente Kundenbetreuung – Wissenswertes über die Blockflöte für Händler; Ltg.: Andreas u. Thomas Küng; Ort: Küng Blockflötenbau  
Info: www.kueng-blockfloeten.ch

**5.–7.11.04 Ebenhoven:** Kurs Blockflöte; Ltg.: Peter Holtslag  
Info: Blockflötenbau Paetzold, Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, www.alte-musik.info



## Blockflötenzentrum Bremen

Blockflöten . Noten .  
Zubehör . CDs . Kurse



Osterdeich 59a  
D-28203 Bremen  
Tel. 04 21.70 28 52  
Fax 04 21.70 23 37

info@loebnerblockfloeten.de  
www.loebnerblockfloeten.de

**12.–14.11.04 Bremen:** Ensemblekurs – 4-6stimmige Weihnachtsmusiken; Intonation und Artikulation im großen Ensemble; Dozent: Peter Thalheimer

Info: Blockflötenhandel Margret Löbner, Tel. 0421-702852, www.loebnerblockfloeten.de

**12.–14.11.04 Ebenhoven:** Jazz auf der Blockflöte; Ltg.: Eberhard Link

Info: Blockflötenbau Paetzold, Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel. 08342-899111, www.alte-musik.info

**13.11.2004 Bergisch-Gladbach:** Blockflötenlehrer-Treff – Etüden für Sopran- und Altblockflöte  
Info: Dr. B. Engelbert, Tel. 02202-250370 oder 25799

**13.11.04 Karlsruhe, Kulturzentrum Musentempel:** Spielen und Unterrichten mit CD – Mitspiel-CD's vom Barock bis zum Jazz; Ltg.: Martin Heidecker und Johannes Fischer  
Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721-707291, e-mail: notenversand@schunder.de

**13.–14.11.04 Fulda, Mollenhauer Blockflötenbau:** Ensemblespiel – Ein Wochenende voll Musik; Ltg.: Prof. Barbara Husenbeth

Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670, Fax: 0661-946736, E-Mail: seminare@mollenhauer.de, www.mollenhauer.com

**13.–14.11.04 Küng Blockflötenbau:** Atemtypenlehre – Einführungsseminar; Ltg.: B. Holderbach u. C. Mild; Ort: Musikschule Schaffhausen  
Info: www.kueng-blockfloeten.ch

**20.11.04 Düsseldorf, Musikhochschule:** Il Cominciamento di Gioia. Musik des Mittelalters. Von der Einstimmigkeit zur Mehrstimmigkeit – Interpretation, Improvisation, Arrangement, Ltg. Lucia Mense

Info: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Tel.: 02263-5833, E-Mail: u.schmidt-laukamp@t-online.de

**20.11.04 Fulda, Mollenhauer Blockflötenbau:** Kinder bauen sich ihre Blockflöte; Susanne Scholz, Gunther Rose

Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670, Fax: 0661-946736, E-Mail: seminare@mollenhauer.de, www.mollenhauer.com

**20.-21.11.04 Fulda, Mollenhauer Blockflötenbau:** Die „Moderne Altblockflöte“ – Zukunftswerkstatt Blockflöte; Ltg.: Nik Tarasov

Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstr. 27, 36043 Fulda, Tel. 0661-94670, Fax: 0661-946736, E-Mail: seminare@mollenhauer.de, www.mollenhauer.com

**8.1.05 Würzburg:** Selbstmarketing für Musikpädagogen, Dozentin: Ellen Svoboda, Tel.: 0931-9916269, E-Mail: mail@vielfalt.biz

**22.1.05 Karlsruhe, Kulturzentrum Musentempel:** „Fugen“ – polyphonische Werke des 17.–19. Jahrh. in chorischer Besetzung; Ltg.: Peter Thalheimer

Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721-707291, E-Mail: notenversand@schunder.de

**5.3.05 Würzburg:** Selbstmarketing für Musikpädagogen, Dozentin: Ellen Svoboda, Tel.: 0931-9916269, E-Mail: mail@vielfalt.biz

**12.3.05 Karlsruhe, Kulturzentrum Musentempel:** Vivaldi und Zeitgenossen; Ltg.: Dorothee Oberlinger

Info: Flautando, Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel. 0721-707291, e-mail: notenversand@schunder.de

**Zum Kommentar der Bildbeilage in Tibia 2/2004, Sagano no tsuki (Der Mond über dem Moor bei Saga) von Tsukioka Yoshitoshi**

Sehr geehrter Herr Dr. Moeck,

(...) Ich bin *Tibia*-Abonnent seit der ersten Ausgabe und erhalte sie heute durch Osaka Gakki, der ebenfalls die *Zeitschrift für Spielmusik* abonniert hat. (...)

Seit 1993 enthält die *Tibia* eine Kunstbeilage, die immer sehr interessant und informativ ist. Die Kunstbeilage der letzten *Tibia* (2/2004) ist ein japanischer Holzschnitt des 19. Jahrhunderts. Sie schreiben im Begleittext *Saga liegt nordwestlich von Nagasaki auf der japanischen Insel Kyûshû*. Dies ist nicht richtig. Das hier gemeinte Saga oder Sagano liegt tatsächlich im Nordwesten von Kyôto, das von 794 bis 1868 japanische Hauptstadt war. Die japanischen Schriftzeichen für Saga auf Kyûshû und Saga bei Kyôto sind vollkommen unterschiedlich.

Ich sende Ihnen das *Saga bei Kyôto* betreffende Material mit separater Post.

Mit freundlichen Grüßen

TADA Ichiro, Tokio

**Zu Zeljko Pešek's Rezension der CD „Jacob van Eyck: Der Fluyten Lust-hof“, in: Tibia 3/2004, S. 222 f.**

Der Traversospieler Stefano Bet hat zwanzig Stücke aus Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* eingespielt (Centaur 2000/Klassik Center Kassel), eine Aufnahme, die von Zeljko Pešek in *Tibia* rezensiert wurde. Pešek's Ausführungen enthalten einige musikwissenschaftliche Irrtümer, die sich in letzter Zeit zunehmend selbstständig haben und deshalb korrigiert werden sollten. Erlauben Sie mir, das hiermit zu tun.

Der Blockflötist Jacob van Eyck hat seine Stücke selbst auf dem Janskerkhof in Utrecht gespielt. Als Paulus Mattheisz das Werk druckte und veröffentlichte, wurde die Musik als *dienstigh voor alle Konstlievers tot de Fluit, Blaes- en allerley Speel-tuigh* (geeignet für alle Kunstliebhaber mit Blockflöte [mit *Fluit* war im 17. Jh. die Blockflöte gemeint], Blas- und beliebigen Instrumenten) propagiert. Musiker, die den schönen Gedanken hegen, die Musik Jacob van Eycks auf der Querflöte zu spielen, können sich ganz ein-

fach auf die Worte *Blaes- en allerley Speel-tuigh* der Titelseiten berufen. Mehr aber auch nicht.

Trotzdem tauchen regelmäßig andere Argumente auf: z. B., dass ein gewisser Philips Baron van Leeftael zu wissen glaubte, van Eyck spiele *de Duytsche ende alderhande soorten van fluyten*. Dieser Zeitgenosse war aber nicht wirklich informiert. So gab er van Eycks Beruf als Organist an, in Wirklichkeit war er aber 'nur' Glockenspieler und Glockensachverständiger.

Häufiger ins Feld geführt wird eine *Vertoninge op de Dwars-fluit*, die in einigen Originaldrucken von *Der Fluyten Lust-hof* zu finden ist (siehe Abbildung). Stefano Bet hat diese Abbildung einer Querflöte im Begleittext zur Einspielung erwähnt und Zeljko Pešek in seiner Rezension. Diese Quelle wird gewöhnlich falsch interpretiert:

Die *Vertooninge* steht auf der letzten von vier Seiten eines Doppelfolios, das mit P[aulus] M[attheisz'] *Vertoninge en Onderwijzinge op de Hand-fluit*, einer Unterweisung für die Blockflöte, anfängt. Unleugbar geht das Doppelfolio in den Originalquellen meistens *Dem Fluyten Lust-hof I* voran, das bedeutet aber nicht, dass es auch dazugehört. Immer wenn Paulus Mattheisz einen Teil des zweibändigen *Fluyten Lust-hof* publizierte, druckte er auch einen Sammelband mit ein- und mehrstimmiger Instrumentalmusik verschiedener Komponisten, unter dem Titel *'t Uitnemend Kabinet*. Der erste Band des *Lust-hofs* erschien gleichzeitig mit dem zweiten des *Kabinet's*, der zweite Band des *Lust-hofs* mit dem ersten des *Kabinet's*. Die Sammlungen sind sozusagen Zwillingausgaben. Dass sie auch in 'siamesischer' Form verkauft wurden, zeigt die Kom-

*Vertooninge op de Dwars-fluit , wat de onderfte G is. Want , als alle de gaten gedekt zijn zo blaest men d' onderfte G. en zo voorts gelyk met de G. en C. sleutels hier wordt aengewezen. Men zal de Lief-hebbers in 't Derde-deel naerder onderrichtinge stellen.*



*Aen de Lief-hebbers.*

Ik zal met de eerste gelegenheit, eenige stukken voor de Knie en Arm-fool uitgeven, als mede eenige stukken, die op de Verstemde manier gestelt zyn, en dat op meniger-hande manier; vermakelyk om te spelen; door-dien de halve-tonen, Mi Fa ofte Ci Ut, door de verstemminge van de Arm en Knie-foolen, op vremde plaetsen komen, te vervallen. Daer beneffens een klaer bewys, op wat manier zulks geschiet; Op dat, wanneer de Kunst-lievers, eenige Couranten, Balletten, All. &c. ter handt gesteld worden, voort zullen weten, op wat verstemminge datze kunnen gebracht worden.

bination von *Lust-hof I / Kabinet II* des Jahres 1649, die in der Amsterdamer Toonkunst-Bibliothek unter Signatur 207 G 40 aufbewahrt wird (diese Quelle wurde von Saul B. Groen verwendet für die Faksimile-Ausgabe von *Der Fluyten Lust-hof I*). Hier erwähnt die Inhaltsangabe des Lust-hofs auch die vereinzelt Solowerke aus dem *Kabinet* (Jacob van Noordt, Johan Dix).

Offiziell gehörte die *Vertoninge en Onderwijzinge op de Hand-fluit* und demzufolge auch die Abbildung der Querflöte zu 't *Uitnemend Kabinet II*. Auf der Titelseite dieser Quelle wird die Unterweisung nachdrücklich genannt: *met een korte onderwijzinge op de Hand-fluit*. Mit Jacob van Eyck hat sie infolgedessen so gut wie nichts zu schaffen. Für die Tatsache, dass die Instruktion in den meisten Originalquellen dem Lusthof vorangeht, müssen Buchbinder späterer Zeit verantwortlich gemacht werden, die ramponierte Exemplare zu rekonstruieren versuchten und die Unterweisung für die Blockflöte einfach der

Blockflötenmusik zuordneten. Nur in der Schottischen Nationalbibliothek in Edinburgh gibt es die Kombination von *Lust-hof I / Kabinet II* noch in originaler Aufmachung: zuerst *Lust-hof I*, dann *Kabinet II* mit vorangestellter *Vertoninge*.

Wie Pešek bemerkt, war die Abbildung der Querflöte mit dem Versprechen einer genaueren Unterweisung im dritten Teil (*in 't Derde-deel*) verbunden. Daraus ergibt sich, dass das Doppel-*folio* selbst einem zweiten Teil angehört, dem *Kabinet II* also, und nicht dem *Lust-hof I*. Was Paulus Matthijsz demzufolge versprach, war nicht einen dritten Teil vom *Lust-hof*, sondern vom *Kabinet* (übrigens niemals erschienen).

Soweit die Quellenlage und die daraus resultierenden Irrtümer. Als Randbemerkung sei noch erwähnt, dass der Huygens, dem Jacob van Eyck seinen *Lust-hof* widmete, nicht der Physiker Christiaan, sondern dessen Vater Constantijn war, Sekretär des niederländischen Stadthalters, Dichter, Komponist und Amateurmusiker. Zeljko Pešeks Bemerkung, *Der Fluyten Lust-hof* werde zu selbstverständlich der Blockflöte zugeschrieben, und seine Anregung, es sollten sich mehr Querflötenspieler „in van Eycks Garten ergehen“, unterschreibe ich gerne. Auf Kontrabass klingen manche Stücke auch sehr gut.



Thiemo Wind, NL-Houten  
[www.jacobvaneyck.info](http://www.jacobvaneyck.info)

## 10 Jahre *Il Dolcimelo*

1994 fanden sich die Musikerinnen Katja Beisch (Blockflöte) und Doris Runge (Barockcello) noch während ihres Studiums zum Ensemble *Il Dolcimelo* zusammen. Am 4. September dieses Jahres konnten sie nun ihr 10-jähriges Jubiläum feiern und gaben aus diesem Anlass ein Festkonzert im Theatersaal des italienischen Kulturinstituts in Köln.

*Il Dolcimelo* hat sich ganz auf die Musik des 17. und 18. Jahrhunderts spezialisiert und ein umfangreiches Repertoire erarbeitet. 1997 erreichte das Ensemble beim Internationalen Wettbewerb für Kammermusik in Rovereto/Italien die Finalrunde, im April 2000 gewann es den 1. Preis beim Internationalen Wettbewerb *Biagio Marini* in Neuburg an der Donau.

Längst ist aus dem Duo ein je nach Bedarf anwachsendes Ensemble geworden, das

heute auch Konzerte in den Formationen Trio, Quartett, Quintett bis hin zum kleinen Orchester gibt und so eine große Vielfalt barocker Musik vorstellen kann. So konnte *Il Dolcimelo* beim Jubiläumskonzert zusammen mit Han Tol (Blockflöte), Isabel Schau (Barockvioline solo), Marie Verweyen und Katja Donner (Barockvioline), Johannes Platz (Barockviola), Christoph Lehmann (Cembalo) und Thorsten Drees (Kontrabass) u. a. sogar Bachs 4. *Brandenburgisches Konzert* aufführen.

Zwei CDs sind bisher von *Il Dolcimelo* erschienen: *Affettuoso* (1997) und *Ffor severall ffriends* (2000). Die dritte CD, *Corelli & Walsh*, ist (in Zusammenarbeit mit dem WDR) bereits eingespielt worden (im Format SACD) und bei Erscheinen dieses Artikels wahrscheinlich gerade auf den Markt gekommen. Im Jahre 2005 ist eine weitere CD geplant (s. Diskographie). **MV**



### \_\_\_\_\_ Diskographie \_\_\_\_\_ **IL DOLCIMELO** \_\_\_\_\_ Diskographie \_\_\_\_\_

#### *Affettuoso*

Katja Beisch (Blockflöte), Doris Runge (Barockcello), Alexander Puliaev (Cembalo)  
 Inhalt: T. Merula: Canzone La Pighetta; A. Beradi: Canzone seconda Il mondo va in giro; G. Frescobaldi: Canzone vigesimaseconda detta la Nicolina; B. Marini: Sonata a due; A. Beradi: Canzone prima Chi la fa l'aspetti; A. Vivaldi: Concerto d-Moll op. 3, Nr. 8; A. Corelli: Sonata F-Dur; A. Vivaldi: Concerto g-Moll op. 3, Nr. 8

#### *Ffor severall ffriends*

Katja Beisch (Blockflöte), Marie Verweyen (Violine), Doris Runge (Barockcello, Violoncello piccolo), Thomas Boysen (Laute, Theorbe, Gitarre), Christoph Lehmann (Orgel, Cembalo)  
 Inhalt: N. Matteis: Suite; H. Eccles: A Division on a Ground; H. Purcell: Sonata in a-Moll; M. Locke: Suite in E-Moll; R. Carr: Divisions Upon an Italian Ground; T. Robinson: Go from my Window, An Almaigne; M. Locke: Suite in d/D; G. Finger: A Ground;

M. Locke: Suite in G-Dur; T. Robinson: Merry Melancholie; M. Locke: Suite in e-Moll; Anonymus: Paul's Steeple; G. Finger: Sonata in G-Dur; G. Finger: Ciacona; N. Matteis: Ground after the Scotch Humour

#### *Corelli & Walsh*

Katja Beisch und Han Tol (Blockflöte), Doris Runge (Barockcello), Thomas Boysen (Theorbe), Christoph Lehmann (Cembalo) und Robert Sagasser (Violone).  
 Inhalt: Arcangelo Corelli: Concerti grossi op. 6, Nr. 1-6 in der Bearbeitung für 2 Blockflöten, konzertierendes Cello und Basso continuo, wie sie vom Londoner Verleger Walsh 1725 herausgegeben wurde.

In Planung ist eine weitere CD mit den Concerti grossi op. 6 von Arcangelo Corelli, und zwar Nr. 7-12. Die Einspielung soll im Juni 2005 stattfinden. *Il Dolcimelo* wird mit denselben Gästen zusammenarbeiten, die schon bei *Corelli & Walsh* dabei waren.

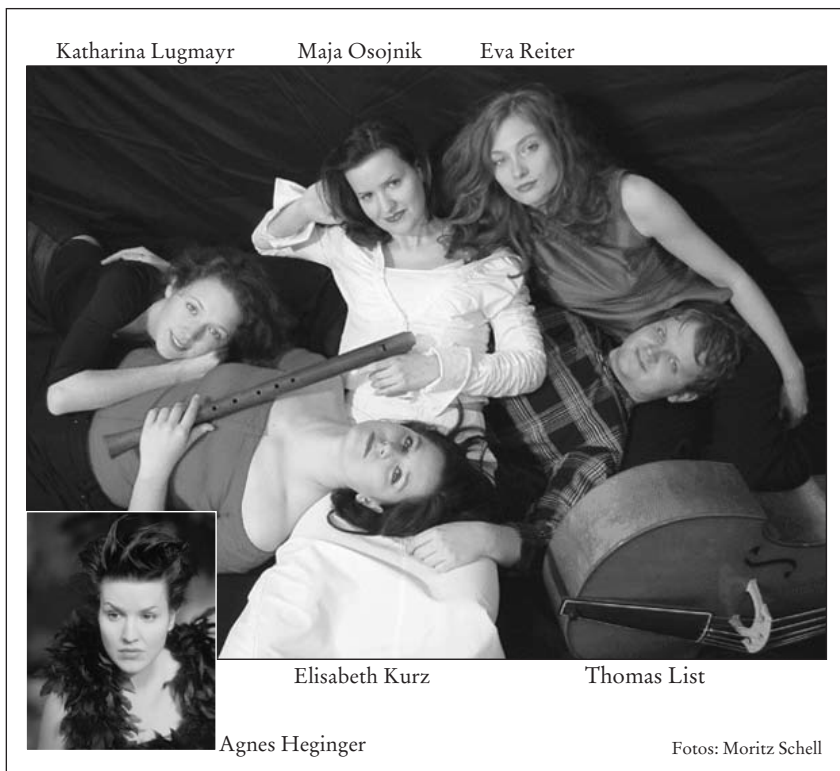
## Ensemble *Mikado Wien* – 1. Preis bei der 4. International Young Artists' Presentation – Early Music 2004

Drei Tage lang arbeiteten Kees Boeke und Jill Feldman mit acht Ensembles zusammen, um sie auf die 4. *International Young Artists' Presentation* vorzubereiten. Aus diesem Wettbewerb ging unter der Jury von Herman Baeten (Musica), Delma Tomlin (York Early Music Festival), Jan Nuchelmans (Konservatorium Amsterdam, Abt. Early Music), Patricia Bovi (Micrologus) und Bernhard Trebuch (ORF) das *Ensemble Mikado Wien* als Sieger hervor.

Katharina Lugmayr, Maja Osojnik und Thomas List, Studenten der Blockflötenklasse von Professor Hans Maria Kneihns an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Wien gründeten 1999 das Ensemble. Ergänzende Studien und Kurse bei Matthias Weilenmann, Pedro Mermelsdorff, Kees Boeke, Dan Laurin, Gerd Lünenbürger und Han Tol gaben neue Impulse, und im letzten Jahr hat sich die Gruppe stark mit der Musik des Mittelalters und der Renaissance befasst, bei deren Ausführung sie sich gerne verschiedener Elemente Neuer Musik, wie z. B. der Improvisation, bedient.

Im Zuge der Entwicklung hat sich die Zusammensetzung des Ensembles im Jahre 2003 verändert: Eva Reiter (Gambe und Blockflöte), Elisa-

beth Kurz (Viella) und die Jazzsängerin Agnes Heginger kamen hinzu. In dieser aparten Besetzung nahmen und nehmen die Musiker viele Konzerttermine wahr, z. B. in Liechtenstein, Polen, Italien, Slowenien und der Schweiz, in Wien (Hörgänge im Wiener Konzerthaus) und bei den ISCM Welt-Musiktagen 2003.



Katharina Lugmayr

Maja Osojnik

Eva Reiter

Elisabeth Kurz

Thomas List

Agnes Heginger

Fotos: Moritz Schell

Mit folgendem Programm erspielte sich das *Ensemble Mikado Wien* den Sieg bei der 4. *International Young Artists' Presentation – Early Music 2004*: Anonymous (16. Jh.): *Prince Edward's Pavan*, William Byrd (1543–1623): *Ye sacred Muses*, Anonymous (16. Jh.): *Farewell the bliss* und *O Lord, of whom I do depend*, Hugh Ashton (ca. 148–1558): *Hugh Ashton's Masque*, Richard Nicholson (?–1639): *In a merry May morn*, Anonymous (16. Jh.): *Hold, lingel, hold*. **MV**

### Kompaktseminare der Berufsfachschule für Musik des Bezirks Mittelfranken:

**19.–20. Februar 2005, Intonation im Blockflötenensemble** für fortgeschrittene Blockflötisten mit Ensembleerfahrung, Musikschullehrer, Studenten. Welches Wissen und welche Kniffe sind für eine reine Intonation im Blockflötenensemble erforderlich? Manche Geheimnisse werden in diesem Seminar mit Hilfe eines eigens hierfür entwickelten Portativs gelüftet sowie Grundlagen zu den Themenbereichen Tonsysteme, Stimmungssysteme und Intonation theoretisch und praktisch anschaulich vermittelt. Gemeinsames Ensemblespiel. Seminarleitung: Adrian Wehlte

**26.–27. Februar 2005, Auch Theorie ist Praxis.** Vermittelt werden Grundkenntnisse in Allgemeiner Musiklehre, Gehörbildung und Harmonielehre. Diese werden in nachbereitenden Kursstunden am Klavier vertieft. Dieser Kurs ist auch zur Vorbereitung einer Aufnahmeprüfung an Berufsfachschulen für Musik geeignet. Zentrales Anliegen ist jedoch, theoretische Grundlagen sowohl anzulegen als auch anwendbar zu machen. Seminarleitung: Reinhard Werber

#### 26.2.2005:

Infotag Berufsfachschule für Musik mit den drei Ausbildungsgängen Klassische Instrumente, Kirchenmusik und RockPop, die entweder zur Vorbereitung eines Musikhochschulstudiums oder zur Berufsausbildung zum Fachlehrer an Grund-, Haupt-, Real- und Förderschulen bzw. zum Instrumentallehrer an Musikschulen dienen. Info: Berufsfachschule für Musik, Klostersgasse 1, 91550 Dinkelsbühl, Tel.: +49/(0)9851/57250 und Fax 09851/572522, E-Mail: sekretariat@bfs-musik.de,

Internet: [www.berufsfachschule-fuer-musik.de](http://www.berufsfachschule-fuer-musik.de)

**29.10.–7.11.2004, 79. Bachfest der Neuen Bachgesellschaft: „Der dram(m)atische Bach“**, Ort: Hamburg, Info: Konzertkasse Gerdes, Rothenbaumchaussee 77, 20148 Hamburg, Tel.: +49/ (0)40/453326, Fax: +49/(0)40/454851, [www.bachfest-hamburg.de](http://www.bachfest-hamburg.de)

**6.–7.11.2004, Kurs Blockflöte**, Leitung: Peter Holtslag, Ort: Ebenhofen, Info: Blockflötenbau Paetzold, Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49/(0)8342/899111, [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**11.–14.11.2004, 29. Tage Alter Musik: Vivo o deliro!** – Wahn, Vision und Wirklichkeit in der Musik vom Mittelalter bis zum 19. Jahrhundert“, Kon-

zerte, Musikinstrumenten-Messe, Symposium (12.–13.11.), Ort: Herne, Info: Stadt Herne, Fachbereich Kultur, Willi-Pohlmann-Platz 1, 44623 Herne, Tel.: +49(0)2323/16-2839, Fax: +49/(0)2323/16-2977, [www.herne.de](http://www.herne.de)

**12.–14.11.2004, Ensemblekurs Blockflöte**, Weihnachtsmusiken im großen Ensemble, Leitung: Peter Thalheimer, Ort: Bremen, Info: M. Löbner, Tel.: +49/(0)421/702852, [www.loebnerblockfloeten.de](http://www.loebnerblockfloeten.de)

**12.–14.11.2004, Kurs für Blockflötenconsort**, Musik des 16. und 17. Jh., Leitung: Irmgard Scholz, Ort: Kloster Malgarten, Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49/(0)5461/99630, Fax: +49/(0)5461/99610, [www.iam-ev.de](http://www.iam-ev.de)

**19.–21.11.2004, Wochenendseminar für Traversflöte** in Berlin, mit Benedek Csalog, Anmeldungen: Stefan Beck Musikhandwerk, Holsteiner Ufer 40, 10557 Berlin, Tel.: +49/(0)30/3919809, E-Mail: [musikhandwerk@web.de](mailto:musikhandwerk@web.de)

**19.–21.11.2004, Consort-Kurs für Gamben und Renaissance-Blockflöten**, Leitung: Leonore von Zadow-Reichling und Lore Everling, Ort: Hannover, Info: L. von Zadow-Reichling, Langgarten 13, 69124 Heidelberg, Tel.: +49/(0)6221/782403, Fax: +49/(0)6221/782538, E-Mail: [L.v.Zadow@guentersberg.de](mailto:L.v.Zadow@guentersberg.de)

**6.–10.12.2004, Meisterkurs Flöte**, Prof. Paul Meisen (München), Ort: Georgsmarienhütte, Info: Forum artium, 49124 Georgsmarienhütte, Am Kasinopark 1-3, Tel.: +49/(0)5401/34160, Fax: +49/(0)5401/34223, [www.forum-artium.de](http://www.forum-artium.de), E-Mail: [info@forum-artium.de](mailto:info@forum-artium.de)

**10.–12.12.2004, Meisterkurs Blockflöte**, Prof. Han Tol (Amsterdam/Bremen), Ort: Georgsmarienhütte, Info: Forum artium, 49124 Georgsmarienhütte, Am Kasinopark 1-3, Tel.: +49/(0)5401/34160, Fax: +49/(0)5401/34223, [www.forum-artium.de](http://www.forum-artium.de), E-Mail: [info@forum-artium.de](mailto:info@forum-artium.de)

**27.–29.12.2004, Kurs „Brussel II 270“**, Weihnachtliche Musik des 15. Jh. für Sänger und Spieler hist. Blasinstrumente, Leitung: Dirk Snellings (Ges.) und Patrick Denecker (Bläser), Ort: Neerpelt, Info: Musica, Toekmanstlaan 5B, B-3910 Neerpelt, Tel.: +32/(11)6105-10, Fax: +32/(11)6105-11, [www.e.be](http://www.e.be)

**14.-16.1.2005, Ensemblekurs Blockflöte**, Prof. Barbara Husenbeth (Trossingen), Ort: Georgsmarienhütte, Info: Forum artium, 49124 Georgsmarienhütte, Am Kasinopark 1-3, Tel.: +49/(0)5401/ 34160, Fax: +49/(0)5401/34223, www.forum-artium.de, E-Mail: info@forum-artium.de

**14.1.-16.1. 2004, „Wie können wir ein gutes Ensemble werden“**, I. Ensemble-Spielkurs in Bremen mit Bart Spanhove (Belgien). Praktische Anleitungen zum lebendigen Ensemble-Spiel in verschiedensten Besetzungen. Info: Blockflötenzentrum Bremen, Osterdeich 59A, 28203 Bremen, Tel.: 0421-702852

## LETZTE MELDUNGEN:

Wertvolle Traversflöten gestohlen!!

Am 20. 9. 2004 wurde dem Flötisten Barthold Kuijken auf dem Hauptbahnhof Den Haag eine Tasche gestohlen. Sie enthielt neben persönlichen Papieren, Kalender, Adressbuch u. ä. vier wertvolle Traversflöten:

1. Hotteterre-Kopie, 387 Hz. von A. Weemaels, Buchsbaum, in schönem Holzkasten. Die 8 Teile der Flöte: Holz-Abschlusskappe, Elfenbein-Abschlusskappe, Kopfstück, Holz-Verbindungsstück, Elfenbein-Verbindungsstück, Mittelstück, Holz-Fußstück mit Elfenbeinring, Elfenbein-Fußstück.

2. A. Grenser-Kopie, 415 Hz., von A. Weemaels, Buchsbaum mit Elfenbein-Imitat. Bestandteile: Ringe, 4 Teile, keine Stimmkorkschraube, sondern Abschlusskappe, Registerfuß.

3. I. H. Rottenburgh-Kopie von Rudi Tutz, gebeiztes Buchsbaum mit Ringen aus Elfenbeinimitat, 4 Teile, Stimmkorkschraube, Registerfuß

4. Quantz-Kopie, 392 Hz., von Ph. Allain-Dupre (unsigniert), Ebenholz oder Grenadill, 4 Teile, Kopfstück mit Stimmkorkschraube und Stimmzug, Fuß mit 2 Klappen und Register.

Die Instrumente 2 - 4 waren in einem weichen hellbraunen Leder-Etui aufbewahrt.

## Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser  
29. Jahrgang · Heft 4/2004

**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, Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 05141/8853 0, Fax: 05141/8853 42  
E-Mail für redaktionelle Beiträge: gottwald@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, Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 05141/8853 45, Fax: 05141/8853 42  
E-Mail: gottwald@moeck-music.de

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 16. Ab 1.1.2005 Preisliste Nr. 17, € 30,00 (<sup>1</sup>/<sub>16</sub> Seite) bis € 420,00 (<sup>1</sup>/<sub>1</sub> 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, Celle

**Druck:** MHD Druck und Service GmbH, Hermannsburg

©2004 by Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle,  
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 1/2005 erscheint im Januar 2005 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Hartmut Gerhold: Theobald Böhms Altflöte in G – Stationen der Entwicklung und der Emanzipation eines „Nebeninstrumentes“ der Querflötenfamilie, Teil 2

Marco de Cillis: Der Kopfsatz aus Mozarts Oboenkonzert

Ulrich Thieme: Das zweite Leben – Frans Brüggen als Dirigent

Mareike Bruns: Holz – Werkstoff für den Flötenbau

und ein Porträt des Schweizer Blockflötenbauers Ernst Meyer

LA ORCHESTRA DE  
flautas dulces  
L'ORCHESTRA  
flauti dolci

THE  
**recorder**  
ORCHESTRA

Die neue Reihe bei MOECK  
**The Recorder Orchestra**  
**Das Blockflötenorchester**

Matthias Maute

**Ten Times Tenor (2004)**

10 T · P+St

Edition Moeck Nr. 3301 · ISMN M-2006-3301-6

Pietro Lappi

**La Negrone** (Rauerij 1608)

Doppelchörige Canzone

SSS<sup>4</sup>T / S<sup>4</sup>AATB, B.c. ad lib. · P+St · i.V.

Edition Moeck Nr. 3302 · ISMN M-2006-3302-3

---

**Andere Werke für BLOCKFLÖTENORCHESTER**

Andrea Gabrieli

**Aria della Battaglia**

SS<sup>4</sup>AA<sup>4</sup>TTBB · P+St

Edition Moeck Nr. 1118 · ISMN M-2006-1118-2

Paul Leenhouts (Arr.)

**Force 12**

AATB/S<sup>no</sup>SAA/TTBB, Rhythmusgruppe ad lib. · P+St

Edition Moeck Nr. 2814 · ISMN M-2006-2814-2

Viktor Fortin

**Lamsborner Nüsse**

SSATBGb · P+St

Edition Moeck Nr. 2137 · ISMN M-2006-2137-2

Michael Altenburg

**Puer natus in Bethlehem**

Spielpartitur

Edition Moeck Nr. 379 · ISMN M-2006-0379-0

Paul Leenhouts (Arr.)

**In the Mood**

AAAT/S<sup>no</sup>SSAA/BBGbGbSb,

Rhythmusgruppe ad lib. · P+St

Edition Moeck Nr. 2812 · ISMN M-2006-2812-8

MOECK

