

**MOECK**

**MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER**

Eine Vierteljahresschrift • Einzelheft € 6,50

# TIBIA

Heft 2/2005



# Spielräume – MOECK Seminare 2005

Termin: jeweils Samstags von 10.00 – 17.00 Uhr  
(Mittagspause von 13.00 – 14.00 Uhr)  
Ort: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle  
Teilnahmegebühr: 40,00 Euro (aktiv)



Annette Ziegenmeyer



Dorothee Oberlinger

## The Delayed Flute – Das Spiel mit dem eigenen Echo

Seminar 1:

19. Februar 2005

Eine neue, großen Spaß versprechende Dimension des Blockflötenspiels wird durch den Einsatz einfacher Elektronik wie Mikrophon, Delay und Verstärker erreicht. Der Delay-Effekt bringt die Blockflöte in einer kreativen und innovativen Weise zum Klingen und verleiht dem Instrument ganz neue Ausdrucksmöglichkeiten.

Grundübungen und Technik werden hier vorgestellt und mit allen Teilnehmern geübt. Schwerpunkt des Kurses sind dabei Improvisation und Rhythmus. Erarbeitet werden auch Stücke der Dozentin. Die Noten sind vorab über den Moeck Verlag erhältlich. Die technische Ausrüstung steht zur Verfügung.

Mehr zum Delay-Effekt lesen Sie ab Seite 356 in diesem Heft.

Alter: ab 12

## Neue Spieltechniken und Improvisationen auf der Blockflöte

Seminar 2:

23. April 2005

Im Vordergrund dieses Workshops steht das Spielen ohne Noten; eingeladen sind alle, die Lust am Experimentieren und Mut zu eigenen musikalischen Ideen haben.

Nach einer kleinen Einführung mit verschiedenen Klangbeispielen beschäftigen wir uns mit:

- Neuen Spieltechniken, ihrer Notation und Umsetzung
- Improvisationen zu Bildern und Texten
- Grafischer Notation
- Kompositionen eigener kleiner Stücke
- Evtl. Erarbeitung von Bryan Littels *Brain Wave* für beliebiges Ensemble (Noten werden von der Dozentin mitgebracht)

Je nach Anmeldung und Bedarf können auch in Einzelstunden zeitgenössische Werke erarbeitet werden.

Mitgebracht werden können alle Flötengrößen in 440 Hz vom Sopranino bis zur Subbassblockflöte, falls vorhanden, auf alle Fälle Alt- und Sopranblockflöte.

Alter: ab 12

**Inhalt**

**David Lasocki:** Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2002, Teil I 410

**Das Porträt:** Alfredo Bernardini – „Es muss immer ein bisschen Zeit bleiben zum Träumen“  
Ein Gesprächsportrait von **Christian Schneider** 417

**Peter Thalheimer:** Blockflötenbau in der Anonymität:  
Die Familie Schlosser aus Zwota 427

**Georg Meerwein:** Der Oboist Alfred Gleißberg. Die erstaunliche Geschichte eines Fundes (oder: Was zusammengehört, kommt wieder zusammen) 433

**Mareike Bruns:** Holz – Werkstoff für den Flötenbau 439

**Summaries** 442

**Berichte**

**Sieglinde Heilig:** Neue Musik aus Japan und ihre Wurzeln in der Tradition. 5. Folkwang-Symposion für Blockflöten- / Querflötenmusik 443

**Ulrike Volkhardt:** „Ich bezweifle, dass bei aller Unterschiedlichkeit ein völliges Verstehen möglich ist ...“ Am Rande des Folkwang-Symposions 2005 führte Ulrike Volkhardt ein Gespräch mit dem japanischen Komponisten Ryohei Hirose 446

**Simon Rummel und Eva Maria Schieffer:** Das Improvisieren üben 449

**Marianne Klatt:** The Delayed Flute – Ein Kurs voller Anregungen für einen etwas anderen Umgang mit der Blockflöte 450

**Frisch aus der Quelle**

**A net** 451

**Rezensionen**

Bücher 453

Noten 457

Tonträger und AV-Medien 470

**Leserforum** 476

**Neues aus der Holzbläserwelt** 478

**Veranstaltungen** 481

**Impressum** 488

**TIBIA-Kunstbeilage: DER JUNGE DAVID ALS HIRTE MIT QUERFLÖTE**

Ausschnitt einer Illustration der Psalter-Handschrift des Mönches Theodoros von Kaisareia für Abt Michael des Klosters Studios in Konstantinopel, 1066, British Museum, Add. 19352, Blatt 189

David Lasocki

## Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2002, Teil I

### Geschichte und Allgemeines

**Anthony Rowland-Jones**, der in den letzten zehn Jahren ausgezeichnete Forschungsarbeit zur Ikonographie der Blockflöte geleistet hat, hat eine nützliche Tabelle zusammengestellt, die Verbindungen und Symbolismus des Instruments in der Kunst (und der Musik), deren Ursprünge sowie einige repräsentative Beispiele auflistet. Im einzelnen geht es um Engel, Schafhirten, sinnliche Freuden, Harmonie, Heirat (oder auch nicht), Erneuerung, das Übernatürliche, Schlaf, Vergänglichkeit und Vogelgesang. (*A concise guide to Recorder Iconography*; in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 2, Sommer 2002, S. 47-51.)

In einem weiteren Artikel führt Rowland-Jones neue Belege an, die für die Verbindung von Blockflöte und Heirat (oder, im Gegenteil, Uneinigkeit in einer Beziehung) sprechen. Sein Material stammt aus der Zeit von 1470 bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts, in Einzelfällen reicht es bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein. (*The Recorder and Marriage Part 2*; in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 3, Herbst 2002, S. 92-97.)

Da meine (**David Lasockis**) Forschungsergebnisse zur Familie Bassano bisher ausschließlich in englischer Sprache veröffentlicht wurden, habe ich für deutsche Leser eine Zusammenfassung erstellt. Aus dem um 1540 nach England emigrierten Zweig der Familie Bassano ging das vermutlich einzige feste Blockflötenensemble vormoderner Zeit hervor, und es bestand über einen Zeitraum von nicht weniger

als 90 Jahren. Die Mitglieder dieses Familienzweiges zählten darüber hinaus zu den wichtigsten Holzblasinstrumentenherstellern des 16. Jahrhunderts. (*Die Bassanos: Holzbläser, Instrumentenbauer und Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts in London und Venedig*; in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 1/2002, S. 3-10.)

Walter L. Woodfill wies bereits vor 50 Jahren darauf hin, dass einige der englischen Stadtmusikanten-Ensembles Blockflöte spielten. Ich habe mich vor 20 Jahren in meiner Dissertation detailliert mit den Stadtmusikanten in London, Norwich und Chester beschäftigt. Im Fall der Stadt Chester basierte meine Arbeit auf dem umfassenden Sammelband mit Transkriptionen von Originaldokumenten, der in der Reihe *Records of Early English Drama (REED)* erschienen ist. Nun hat **David Mills** unter Verwendung dieses REED-Bandes sowie weiteren Archivmaterials eine kurze Geschichte der Musik dieser Stadt vor dem Bürgerkrieg von 1642 vorgelegt. Seine Arbeit ist Teil eines Buches von Elizabeth Baldwin über die Musik in der Grafschaft Cheshire (dessen Kreisstadt Chester ist) im genannten Zeitraum. Die dokumentarischen Belege, die diesem Buch zugrunde liegen, werden nun wiederum als REED-Band über die Grafschaft veröffentlicht. Zwar ist das zutage geförderte Material von überwältigender Fülle, es finden sich

jedoch nur enttäuschend wenige Hinweise auf die Blockflöte. Mills nennt einzig das mir bekannte Dokument aus dem Jahre 1591, das die Instrumente der Stadtmusikanten von Chester als „die Hoboen [Schalmeien], die Blockflöten, die Cornette und Violinen“ benennt. Baldwin stieß auf ein Testament



**David Lasocki**, Musikbibliothekar an der Indiana University (USA), schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Die zweite Ausgabe seiner kommentierten Bibliographie der Veröffentlichungen über die Blockflöte, nun mit dem Titel *The Recorder: A Research and Information Guide* (mit Richard Griscom) erschien im März 2003 bei Routledge, New York. Eine vollständige Liste seiner Publikationen: <http://php.indiana.edu/~lasocki>.

einer wohlhabenden Familie von 1608, das „einen Satz Blockflöten“ auflistet. Da Instrumente in solchen Dokumenten aber selten genau bezeichnet werden, dürften diese Beispiele nur die Spitze eines Eisbergs sein. (Walter L. Woodfill: *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Princeton University Press, Princeton 1953, Nachdruck Da Capo Press, New York 1969; D. Lasocki: *Professional Recorder Players in England, 1540–1740*, Ph.D. diss., The University of Iowa 1983, Bd. I, S. 215–258; *Chester*, Hrsg. Lawrence M. Clopper, *Records of Early English Drama*, University of Toronto Press, Toronto 1979; E. Baldwin und D. Mills: *Paying the Piper: Music in pre-1642 Cheshire*, Early Drama, Art, and Music Monograph Series, Bd. 29, Medieval Institute Publications, Western Michigan University, Kalamazoo (MI) 2002.)

Jede Online-Ausgabe von **Thiemo Winds** *Jacob van Eyck Quarterly* ([www.jacobvaneyck.info](http://www.jacobvaneyck.info)) wartet mit einem Artikel Winds auf und liefert nach wie vor interessante Details über den berühmten blinden Blockflötisten, Glockenspielermeister und Komponisten. Im ersten Artikel aus dem Jahr 2002 vertritt Wind die Ansicht, dass ein großes Darlehen, das van Eyck in seinen frühen Utrechter Jahren aufnahm, nicht zu bedeuten habe, dass der Musiker arm war. Vielmehr habe er auf die Liquidität seines Unternehmens Einfluss nehmen wollen. Der zweite Artikel behandelt zwei recht schwache Variationenfolgen über *Courante Mars* und präsentiert dann eine kombinierte Fassung, die den Komponisten in einem weit günstigeren Licht erscheinen lässt. Weiterhin stellt Wind eine virtuose Variation über dasselbe Thema von Sweelinck in einem Arrangement für Blockflöte vor. Im dritten Artikel widmet sich Wind der Frage, warum van Eycks zweiter Variationenfolge über Dowlands *Pavane Lachrymae* eine Themenfassung vorangestellt ist, die nicht dazu passt. Er kommt zu dem Schluss, dass es sich dabei um die Veränderung durch einen Herausgeber handelt, der auf Dowlands Original zurückgriff, statt van Eycks Variante aus dessen erster Variationenfolge heranzuziehen. Als van Eyck die Abweichung bemerkte, schuf er für die zweite Auflage eine dritte Themenfas-

sung, die Elemente der ersten beiden einbezog. In seinem vierten Artikel zeigt Wind auf, dass ein Stück mit dem Titel *De slag van Pavie* (Die Schlacht von Pavia), herausgegeben von Estienne Roger um 1715, auf van Eycks *Batali* zurückgeht. (1/2002: *Jacob van Eyck and Poverty: A Reevaluation of the Evidence*; 2/2002: *“Courant Mars”: Variations (Re?)united*; 3/2002: *“Pavane Lacryme”, or: How an Editor Tried to Help Van Eyck (and Finally Did)*; 4/2002: *An 18th-Century Source of the “Batali”*.)

Thomas Britton, der musikalische „kleine Kohlenmann“ (Kohlenhändler) aus London (1644–1714), ist vor allem als Förderer eines „Musikvereins“ oder „Musiktreffens“ bekannt, bei dem Amateure und Berufsmusiker miteinander in Berührung kamen. Im Verkaufskatalog seiner Musiksammlung sind eine Reihe von Werken für die Blockflöte von Babell, Corbett, Corelli, Croft, Demoivre, Finger, Keller, Paisible, Purcell, Pepusch und Williams aufgeführt. Ausgewählte Stücke aus einer als Manuskript erhaltenen Duettensammlung aus dem Besitz Brittons sind bei Schott und Bärenreiter in modernen Ausgaben erschienen.

Nun berichtet **Anthony Rowland-Jones** über einen Fund, der ihm gemeinsam mit **Peter Holman** gelungen ist. Es handelt sich um ein weiteres Manuskript aus Brittons Besitz, das Holman in allen Einzelheiten untersuchen wird. In der Zwischenzeit veröffentlicht Rowland-Jones zunächst drei Ausschnitte daraus, versehen mit höchst interessanten Anmerkungen. Das Manuskript enthüllt, dass Britton nicht nur selbst Blockflötist war, sondern darüber hinaus bestrebt war, das Spiel auf der Voice Flute (oder Tenor-Blockflöte in D) zu erlernen. Offenbar besaß er mehr als eines dieser von ihm „great Flutes“ („große/großartige Flöten“) genannten Instrumente. Um auf der Voice Flute zu spielen, musste er im französischen Violinschlüssel denken und der Originaltonart drei Bs hinzufügen. Das Manuskript enthält die Solostimmen dreier Violinsonaten im italienischen Stil, von denen Holman eine Dietrich Becker (1623–1679) zuordnen konnte. Alle bedienen sich des Tonum-

fangs der Voice Flute (d<sup>1</sup>-d<sup>3</sup>). Das letzte Blatt des Manuskripts enthält einige im italienischen Stil verzierte Kadenzen. (A. Rowland-Jones: *The Coalman Revealed*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 4, Winter 2002, S. 142-144.)

Bärenreiters neues Handbuch zu Bachs Orchestermusik beinhaltet kurze Einträge voll nützlicher Informationen über die Blockflöte (von **Guido Klemisch**) und die Echoflöte (von **Michael Zapf**). Hervorragend ist Klemisch vor allem, wenn es um die Blockflöten geht, die Bach bekannt gewesen sein dürften (am wahrscheinlichsten Instrumente von Johann Heytz und später von Johann Heinrich Eichentopf) sowie die Musiker, die für den Komponisten Blockflöte gespielt haben könnten (mindestens ein Dutzend). Zapf fasst seine jüngsten Forschungsergebnisse zusammen, wonach es sich bei Bachs *fiauti d'echi* (4. Brandenburgisches Konzert) mit einiger Wahrscheinlichkeit um paarweise zusammengesetzte Altblockflöten mit unterschiedlichen klanglichen Eigenschaften handelte. (*Blasinstrumente und ihre Spielpraxis: Blockflöte, Echoflöte*, in: Siegbert Rampe und Dominik Sakkmann: *Bachs Orchestermusik: Entstehung, Klangwelt, Interpretation: Ein Handbuch*, Bärenreiter, Kassel 2002, S. 278-280; Siegbert Rampe und Michael Zapf: *Neues zu Besetzung und Instrumentarium in Joh. Seb. Bachs Brandenburgischen Konzerten Nr. 4 und 5*, in: *Concerto: Das Magazin für alte Musik*, Nr. 129, Dezember 1997–Januar 1998, S. 30-38 sowie Nr. 130, Februar 1998, S. 19-22.)

Walter Bergmann spielte in der englischen Blockflötenbewegung des 20. Jahrhunderts eine tragende Rolle als Lehrer, Dirigent, Begleiter, Komponist und Herausgeber. **Anne Martin** hat ein lesenswertes Buch über ihn verfasst, das vorwiegend auf seinen Tagebüchern, Briefen und Konzertprogrammen basiert. Zudem enthält es Interviews mit Familienangehörigen, Freunden und Kollegen. Einfühlsam beschreibt sie Bergmanns Eigenheiten und seinen Kampf, in England als ernstzunehmender Musiker und Lehrer Fuß zu fassen, nachdem man ihn in seinem Heimatland Deutschland unmittelbar vor dem

zweiten Weltkrieg zur Aufgabe seiner Anwaltskanzlei gezwungen hatte. Das Buch endet mit einer Liste seiner Kompositionen und Ausgaben (nur Komponistennamen) sowie Kurzbiographien der wichtigsten im Buch genannten Persönlichkeiten. Einige Schwachpunkte: Mit der erwähnten Musik scheint sich die Autorin kaum auszukennen. Merkwürdigerweise wird auf Bergmann ständig mit seinem vollen Namen Bezug genommen. Und schließlich enthält das Buch viele Druckfehler und Ungereimtheiten, die eine gute Schlussredaktion beseitigt hätte. (*Musician for a While: A Biography of Walter Bergmann*, Peacock Press, Mytholmroyd, Hebden Bridge, West Yorkshire, 2002.)

Das Erscheinen der zweiten Ausgabe des von **Richard Griscom** und mir (**David Lasocki**) verfassten Handbuches der Blockflötenforschung nehme ich zum Anlass, nicht nur die Entstehungsgeschichte des Buches zu beschreiben, sondern darüber hinaus Zweck und Beschaffenheit von Forschungshandbüchern zu untersuchen. Zum Abschluss erläutere ich kurz die Frage, wie ich meine demnächst erscheinende umfassende Geschichte des Instruments aufzubauen gedenke (s. u. unter „Edgar Hunt“). (D. Lasocki: *Reflections on the Publication of "The Recorder: A Research and Information Guide"*, in: *Recorder Education Journal* 8, 2002, S. 38-43; R. Griscom und D. Lasocki: *The Recorder: A Research and Information Guide*, 2. Aufl., Routledge, New York, 2003.)

**Matthias Maute** hat eine lebendige philosophische Abhandlung vorgelegt. Den Anstoß dazu gab die Forderung der Bundes-Jury von „Jugend musiziert“, nur noch „E-Musik“ zum Wettbewerb zuzulassen. Maute formuliert überspitzt, dass die Blockflöte damit ganz vom Wettbewerb auszuschließen sei, da sie im Wagnerschen Sinne nur „U-Musik“ spielt. Unter Berufung auf Beispiele von van Eyck, Mozart und Telemann sowie der Improvisation in der Musik der Renaissance und des Barock, im Jazz und in der Musik der Avantgarde sinniert Maute über die ständige Dynamik zwischen Unterhaltung und Kunst in der Musik vergangener Zeiten. Er kommt zu

dem Schluss, dass die Improvisation in allen Stilrichtungen wesentlicher Bestandteil der Blockflötenmusik sein muss und sich damit die „U-Musik“ in neuer Form als gleichberechtigter Gegenpol zur derzeit höher bewerteten „E-Musik“ etablieren kann. (*Die Spitze des Eisbergs, oder: Die Blockflöte zwischen U- und E-Musik*, in: *Windkanal*, Nr. 2/2002, S. 15-19; Erstdruck in der Zeitschrift *SAJM*, Jg. 27, Nr. 4/1999.)

**Philipp Tenta** traf in der U-Bahn ein junges Mädchen mit 27 Ringen im linken Ohr. Diese Begegnung wurde zum Ausgangspunkt einiger Überlegungen zum heutigen „Sexappeal“ der Blockflöte. Tenta macht sich Clint Eastwoods Ausspruch „Ein Mann muss seine Grenzen kennen“ zur Devise. Er nimmt die Grenzen der Blockflöte zur Kenntnis, wartet darauf, auch einmal den zweiten Teil des *Actus Tragicus* mit Hannoncourt spielen zu dürfen (in der Warteschlange steht er auf Position 213) und möchte die Blockflöte dennoch nicht zugunsten des flotten Saxophons aufgeben. Schließlich, so sagt er, könne man andere (positiv) überraschen, wenn man gut Blockflöte spielt. Ich bin sicher, Sie stimmen ihm zu. (*Nasenring, Chanel & Blockflöte in der U-Bahn*, in: *Windkanal*, Nr. 4/2004, S. 17-19.)

**Jo Kunath** beschreibt in knapper Form die Gründung des Deutschen Blockflötenmuseums in Fulda, die durch die Firma Conrad Mollenhauer Blockflötenbau unterstützt wurde. Schwerpunkte des Museums werden die Geschichte des Blockflötenbaus (Instrumente, Dokumentation) und die Musizierpraxis (Musik, Griffstabellen, Lehrwerke, Material über die Stellung der Blockflöte im musikalischen Leben) sein. (*Deutsches Blockflötenmuseum*, in: *Windkanal*, Nr. 4/2002, S. 33.)

## Repertoire

Im *Überblick ... 2001* habe ich einen Artikel von Alec Loretto zusammengefasst, in dem es um die beiden fehlenden Takte von Purcells *Three Parts upon a Ground* ging. Von den beiden Lösungsvorschlägen von Thurston Dart (1959) bzw. Lay-

ton Ring (1996) bevorzugte Loretto den letzteren. Nun hat Ring zu seinem Vorschlag noch einige Verfeinerungen in Bezug auf die Setzung der Vorzeichen nachgeliefert, die der Musik mehr Farbe verleihen und zudem exakt Purcells Anweisung entsprechen, daraus einen Kanon *recte et retro* (vorwärts und rückwärts) zu gestalten. (A. Loretto: *Those Two Purcell Missing Bars*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 21 (bezeichnet 21a), Nr. 2, Sommer 2001, S. 49-52; L. Ring: *Final Thoughts on the "Missing Bars" Canon in Purcell's "3 Parts Upon a Ground"*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 3, Herbst 2002, S. 103.)

Es ist eine unverzeihliche Nachlässigkeit, dass **Andrew Robinson** Sardellis Buch über Vivaldis Flöten- und Blockflötenmusik nicht gelesen hat (er erwähnt es in einem Postskriptum), bevor er über das „neue“, von Jean Cassignol rekonstruierte *flautino*-Konzert in G-Dur (RV312r) schrieb. (Vgl. *Überblick ... 2001* sowie Nikolaj Tarasovs Artikel in *American Recorder*, März 2000). Die Lektüre hätte Robinsons Erörterung der Identität des *flautino* genannten Instruments sowohl im fraglichen Konzert als auch in den drei anderen (RV 443-445) eine stärkere historische Perspektive verliehen. (Allen anderen ehrgeizigen Autoren zum Thema Vivaldi sei gesagt, dass sich in der italienischen Praxis des frühen 17. Jahrhunderts das Wort *flautino*, scheinbar ein Diminutiv, tatsächlich auf die Altblockflöte in G bezog, ein Instrument, das möglicherweise während des gesamten Jahrhunderts bis ins nächste hinein verwendet wurde.) Dennoch stellt Robinson völlig zutreffend fest, dass im Solopart des Konzertes RV 312 in der von Vivaldi hinterlassenen Form (bevor er es überarbeitete und für die Violine erweiterte) einige Probleme enthalten sind, die von keiner Blockflöte ohne Modifikationen an der Solostimme bewältigt werden könnten. Und er wartet mit einem praktischen Lösungsvorschlag für heutige Blockflötisten auf: Man transponiere das Werk nach F-Dur und spiele es auf der Sopranblockflöte (mit den gleichen Griffen, die man in G-Dur auf einer Sixth Flute gebrauchen würde). (*Vivaldi: New Piece for Flautino*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 1, Frühling 2002, S. 13-16.)

Die Dubliner Blockflötenszene der Barockzeit blieb bisher weitgehend unerforshtes Gebiet. **Peter Wells** hat sich nun in zwei Artikeln diesbezüglich auf Entdeckungsreise begeben. (Der erste der beiden Artikel, der im zweiten erwähnt wird, liegt mir bislang noch nicht vor.) Im Artikel über das Repertoire konzentriert sich Wells auf drei Werke. Das erste ist ein „Vogelgesang“ mit obligater Sopranino-Blockflöte, *The Lark's Shrill Notes* („Der schrille Gesang der Lerche“) des bekannten Violinisten Matthew Dubourg aus der Zeit um 1750. (Dokumentiert ist eine Aufführung des Stückes im Jahre 1757 mit dem Blockflötisten Luke Heron als Solist, der als Autor einer Flötenschule bekannt ist). Das zweite Stück ist ähnlich. *The Woodlark Whistles Through the Grove* (Die Waldlerche zwitschert im Hain) aus *Eliza* (1754) von Thomas Arne wurde unter Leitung des Komponisten anlässlich eines Besuches in Dublin im Jahre 1755 aufgeführt. Bei dem dritten Werk handelt es sich um eine 1724 veröffentlichte Sammlung von Lorenzo Bocchi, einem italienischen Komponisten, der einige Zeit in Dublin lebte. Sie enthält vier Blockflötensonaten, die „geschickte Finger“ erfordern. (*The Recorder in 18th Century Dublin: Hidden Repertoire and Recent Discoveries*, in: *The Consort* 58, Sommer 2002, S. 41-53.)

Hat die heutige Musikwelt sehr unter dem langjährigen Verlust von gedruckter Musik aus der Barockzeit gelitten? **Rudolf Rasch** widmet sich dieser Frage, indem er die Kataloge von Bibliotheken, Buchhändlern, Verlegern und Auktoren ebenso untersucht wie Inventarlisten. In Bezug auf die Blockflöte waren die großen Verlagshäuser von Estienne Roger und seinem Nachfolger Michel-Charles Le Cène von besonderer Bedeutung. Aus deren Katalogen errechnet Rasch, dass mindestens 32% ihrer Publikationen nicht erhalten geblieben sind und die Hälfte davon auch nicht in Ausgaben anderer Verleger existieren.

Betrüblich ist sicher der Verlust einer Sammlung von 12 Sonaten von Andreas Parcham, bedenkt man die Qualität der einen erhaltenen Sonate aus der Sammlung *40 Aires anglois, livre second*

(1702). Fans von Johann Christian Schickhardt mögen bedauern, dass zwei seiner Triosonaten-Sammlungen verloren sind (op. 4 und op. 26) oder seine seltsamen trio-artigen Arrangements lutherischer Choräle *Airs spirituels des Luthériens à deux flûtes et basse* (op. 21). Wie steht es mit verloren gegangener Blockflötenmusik wenig bekannter oder unbekannter Komponisten wie „Signor Romano“ (Duette, *libro secondo*), Alphonse d'Eve (*Trios*, 1702), De la Maillerie (Triosonaten, ebenfalls 1702) oder Giovanni Filippo Maria Dreyer (Sonaten, 1735, möglicherweise für Flöte gedacht)? Wir können darüber nur spekulieren. Ich sollte hinzufügen, dass Raschs Informationen über Parcham nur teilweise zutreffend sind: Ja, er kam aus Danzig und starb in Amsterdam, allerdings circa 1644 beziehungsweise 1712. Immerhin ließ sich Rasch nicht zu der Annahme verleiten, Parcham sei Engländer gewesen – wie es den Herausgebern seiner Sonate unterlief, die diese den „englischen Aires“ zuordneten. (*How Much is Lost, or: Do We Know What We Don't Know? Observations on the Loss of Printed Music from the 17th and 18th Centuries*, in: *Album amicorum Albert Dunning in occasione del suo LXV compleanno, a cura di Giacomo Fornari*, Brepol, Turnhout, 2002, S. 461-494; Informationen zu Parcham mit freundlicher Genehmigung von Thiemo Wind, Artikel in Vorbereitung.)

**Alec V. Loretto** betrachtet Hindemiths bekanntes Blockflötentrio unter Verwendung von Material aus Artikeln, die zwischen 1969 und 1976 in *American Recorder* erschienen sind. Anscheinend war ihm Peter Thalheimers bahnbrechender Artikel zum Thema (s. Überblick ... 1995) nicht bekannt, der belegt, wie weit die deutschen Instrumente in A und D der 1930er Jahre von modernen Instrumenten und wie weit Hindemiths Vorstellung von Phrasierung und Akzentuierung von moderner Aufführungspraxis entfernt waren. Das neue Material in Loretto's Artikel stammt offenbar von Andrew Mayes, dem Herausgeber des *Recorder Magazine*: In den Dolmetsch-Archiven stieß dieser auf eine Transposition der ersten beiden Sätze für Blockflöten in C und F aus dem Jahre 1938, scheinbar für ei-

ne Aufführung in London im Folgejahr angefertigt. Sie könnte von Walter Bergmann stammen, der 1952 eine solche Transposition des gesamten Trios veröffentlichte. (*The Hindemith Trio – Seventy Years On*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 3, Herbst 2002, S. 104-105; Brief an den Herausgeber von Ross Winters in: *The Recorder Magazine*, Jg. 23, Nr. 1, Frühjahr 2003, S. 25.)

**Nancy Hathaway** schreibt über ihre Teilnahme an einer Aufführung von Benjamin Britten's „Chester'scher Mysterienoper“ *Noye's Fludde* (dt. „Die Sintflut“), in der eine Solo-Altblockflöte sowie eine Ripieno-Gruppe aus „mindestens einem Dutzend“ Sopran- und Altblockflöten vorkommen. Bewundernswert, wie sie den Sinn für die Realitäten wahr: „Das Blockflötensolo ist eine Glanzleistung. Wenn man aber von der Publikumsreaktion ausgeht, so muss ich sagen, dass der unterhaltsamste Aspekt [des Werkes] ... die Prozession der Tiere zu sein scheint, die jeweils zu zweit in die Arche gehen, trotten, hasten und hopsen, während sie *Kyrie eleison* singen (oder quieken)“. Weiter gibt Hathaway einen kurzen Überblick über Britten's übrige Kompositionen für Blockflöte. Sie bedauert deren geringe Zahl, vor allem in Anbetracht der Tatsache, dass Britten selbst ein eifriger Spieler war und Carl Dolmetsch drei Versuche machte, ihn zur Komposition eines großen Werkes zu bewegen. (*An American Recorder Player's Odyssey in Britten*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 4, Winter 2002, S. 145-146.) (Deutsche Übersetzung: *Auf der Suche nach der Blockflötenmusik von Benjamin Britten*, in: *Tibia* 1/2004, S. 31–36)

**Gisela Rothe** schreibt in knapper Form über den aus Rumänien stammenden Komponisten Helmut Sadler, dessen Kompositionen Elemente der Volksmusik seines Heimatlandes beinhalten. Eine Liste seiner Werke für Blockflöte findet sich im Anhang. (*Helmut Sadler, Komponist*, in: *Windkanal*, Nr. 4/2002, S. 32.)

Aus Anlass des 80. Geburtstages des polnischen Komponisten Kazimierz Serocki (1922–1981) erschienen Artikel über zwei seiner wichtigen Werke für Blockflöte, die größere Bekanntheit

verdient haben. **Ulrich Thieme** schreibt sehr ausführlich über ein Werk aus Serocki's neoklassischer Phase mit dem Titel *Krasnoludki/Die Zwerge*, eine Folge von sieben Miniaturen (Tänzen), die 1953 für das Klavier geschrieben und dann 1975 vom Komponisten für drei Diskantinstrumente arrangiert wurde. Thieme's hilfreiche Tipps beziehen sich auf die Ausführung mit drei Blockflöten, deren Größen von Satz zu Satz variieren. (*Die Gelbe Seite*, in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 4/2002, S. XIII-XVI (Teil 1) und Jg. 28, Nr. 1/2003, S. XVII-XX (Teil 2).)

**Gerhard Braun** schreibt über Serocki's *Concerto alla cadenza* (1974), das er als „Meisterwerk“ bezeichnet – eines der wenigen zeitgenössischen Werke für konzertierende Blockflöte und Orchester. In diesem Fall benutzt der Blockflötist sechs Instrumentengrößen von Sopranino bis Großbass. Begleitet wird er von einem Orchester aus Streichern, Akkordinstrumenten und Schlagzeug. Das Problem der Ausgewogenheit löst der Komponist, indem er der Blockflöte, wie schon der Titel verrät, eine lange Kadenz zuweist, die durch kurze Zwischenspiele und begleitende Einwüfe des Orchesters aufgelockert wird. 1974 hatte Serocki bereits einen weiten Weg zurückgelegt – „über Folklore, Atonalität und Dodekaphonie zu seriellen Verfahrensweisen, Klangkomposition und Aleatorik, um schließlich aus allen diesen sehr individuell gelösten Versuche zu einem eigenen originellen Stil zu gelangen.“ Wie die Notenbeispiele deutlich machen, ist das Konzert teils graphisch festgehalten, teils ausnotiert, wobei selbst in letzterem Fall z. T. Tonhöhen oder Rhythmen aleatorisch dem Ausführenden überlassen sind. Wie Braun hoffen wir darauf, dass es eines Tages endlich eine Aufnahme des Werkes geben wird. (*Kazimierz Serocki: „Concerto alla Cadenza“ – ein Klangfarbengemälde*, in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 4/2004, S. 260-268.)

Bei seinem Tod im Jahr 2002 hinterließ der britische Komponist Peter Crossley-Holland einen nahezu vollständigen Entwurf für einen umfassenden Überblick über seine Blockflötenmusik. Diesen gab seine Witwe an **John Turner** weiter, der ihn nun mit einem Vorwort und nützlichen

Anmerkungen versehen hat. Bei dem Entwurf handelt es sich eigentlich um einen Bericht, in dem der Komponist ausführlich darlegt, wie und warum jedes einzelne Blockflötenstück entstand. Er enthält kaum analytische Annäherungen an die Musik, die häufig auf mittelalterlichen, volksmusikalischen oder chinesischen Themen basiert. Vielmehr trägt der Überblick dazu bei, die enorme Bandbreite seines Gesamtwerkes einzuschätzen, das Crossley-Holland teilweise für die Familie Dolmetsch sowie, in späteren Jahren, für Turner selbst schrieb. (*Sounds from the Wood*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 2, Sommer 2002, S. 53-56.)

Haben Sie jemals von dem Komponisten Nimrod Borenstein gehört? Mir war der Name neu, und **Laura Borensteins** Artikel über seinen Kantatenzyklus *The Days of Creation* (Die Schöpfungstage) gibt keinerlei Auskunft über ihn (die Autorin gibt nicht einmal zu erkennen, dass sie seine Ehefrau ist). Im Internet recherchierte ich, dass Nimrod Borenstein 1969 in Israel zur Welt kam, in Frankreich aufwuchs und irgendwann nach London ging, wo er an der *Royal Academy of Music* sowie am *Royal College of Music* studierte. Einer seiner Preise (North/South Consonance Composition Prize USA) und seine Nennung auf einer Internetseite, die der „Neuen konsonanten Musik“ gewidmet ist, lassen darauf schließen, dass er neo-tonal komponiert. Frau Borenstein ist Flötistin und vermutlich auch die Blockflötistin, für die „The Days of Creation“ geschrieben wurde. Vermuten wir im Zweifelsfall zu ihren Gunsten, dass sie in ihrer Beschreibung der Komposition als „staunenswert schönes Werk“ völlig unvoreingenommen ist. Ihre Beschreibung ist sicherlich anschaulich, und die kurzen Notenbeispiele zeigen eine kompositorisch interessante Arbeit für die Blockflöte. Das Stück ist beim London Recorder Center erhältlich. (*“In his own image”*: *The Days of Creation Opus 19 – Nimrod Borenstein*; *Scoring: Recorder, Violin, Counter Tenor/Mezzo Soprano, Cello and Harpsichord: The Reconstruction of a Sacred Text and the Recorder as Ethereal and Brilliant Sound*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 4, Winter 2002, S. 139-141.)

Einen Monat nach dem Tod des in Polen geborenen und später in Berlin lebenden Komponisten Witold Szalonek im Jahre 2001 spielte **Katja Reiser** den Blockflötenpart in der Uraufführung von Szaloneks *Medusas Traum vom Pegasus* für Altblockflöte und Bassflöte. (Reisers Musizierpartnerin im Duo *Mission Impossible* ist Katja Reinbold.) Das Werk war als Teil einer Trilogie geplant, neben *Poseidon und Medusa* („nicht mehr vollendet“) sowie *Haupt der Medusa* für eine bis drei Blockflöten oder Flöten (1997). Reiser beschreibt die grundlegenden Eigenschaften des Werks und betont die traumhafte – alptraumhafte? – Klangqualität der Altblockflöte in ihrer höchsten Lage neben dem „vollen“ Klang der Bassflöte. (*„Medusas Traum vom Pegasus“ für Blockflöte und Querflöte von Witold Szalonek – Zum Gedenken an Witold Szalonek, der am 12.10.2001 nach langer Krankheit in Berlin verstarb*, in: *Die Gelbe Seite, Tibia*, Jg. 27, Nr. 2/2002, S. V-VIII.)

In einem bezaubernden Interview entlockt **Nik Tarasov** Gerhard Braun einen Überblick über die Entwicklung des modernen Blockflötenrepertoires, einschließlich Brauns eigener Rolle dabei. Für deutschsprachige Leser ist das Gebiet mittlerweile gut kartographiert: Bornefeld, serielle Musik mit Marx, Gümbel, Staeps, Lechner, weiterhin dann Spieltechniken der Avantgarde bei Kagel, Karkoschka und Spahlinger. Braun versteht diese Entwicklung natürlich als Fortschritt und distanziert sich von der neo-barocke Musik seiner Jugend, „weil sie nahezu keine technischen Anforderungen stellte“. Am Anfang des 21. Jahrhunderts beginnt sich der Blick auf die Musik des vergangenen Jahrhunderts jedoch bereits zu verändern: die serielle Musik erscheint weniger wichtig, neo-was-auch-immer scheint von größerer Bedeutung zu sein. Es dürfte nicht lange dauern, bis uns jemand einen prüfenden Rückblick auf die moderne Blockflötenmusik präsentiert, da bin ich mir sicher. (*Neue Musik für Blockflöte*, in: *Windkanal*, Nr. 3/2002, S. 6-11 und Nr. 4/2002, S. 12-16.)

(Teil II erscheint in TIBIA 3/2005) □

# Porträt: Alfredo Bernardini

## „Es muss immer ein bisschen Zeit bleiben zum Träumen“

Ein Gesprächsportrait von Christian Schneider

Ich wurde 1961 in Rom geboren. Meine Eltern, beide als Physiker an der Universität Rom tätig, hatten und haben eine große Leidenschaft für Kunst, meine Mutter für Bildende Kunst, mein Vater für Musik, die uns Kinder, meine drei Geschwister und mich, sehr geprägt hat. Mein einer Bruder arbeitet in der Elektronischen Musik, der andere unterrichtet an der Universität Geschichte der islamischen Kunst, spricht arabisch und persisch, unterrichtet diese Sprache auch, während meine Schwester als erfolgreiche Restauratorin eine eigene Firma hat.

Die in Nordeuropa gängige Praxis, Kinder im Chor singen und Instrumente spielen zu lassen, ist in Italien in diesem Maße nicht üblich, wie auch familiäres Musizieren auf Amateurbasis eher die Ausnahme bildet. Insofern war meine Familie eine Ausnahme. Ich wurde nämlich schon mit neun Jahren, kurz nach Gründung der *Società Italiana del Flauto dolce* im Jahre 1970, einer privaten Musikschule in Rom, dorthin zum Unterricht geschickt. Und so trat ich diesem Zirkel von Liebhabern Alter Musik bei, lernte Blockflöte und sang in einem Kinderchor. Bereits 1972 durfte ich auf einen Sommerkurs für Alte Musik nach Urbino (Marken) fahren, ich genoss die Zeit dort sehr, zumal ich als Jüngster von den Älteren auch zu allen geselligen Zusammenkünften mitgenommen wurde und bis zum



späten Abend mitfeiern durfte, ich fühlte mich dazugehörig. Meine Eltern erkannten mich danach kaum wieder, beim anschließenden gemeinsamen Urlaub am Meer wollte ich nur noch Blockflöte üben. Vielleicht hing das aber auch mit den Vorlieben meines Vaters zusammen: er war großer Gustav Mahler-Verehrer und nahm mich häufig in diese Konzerte mit. Daraus resultierte möglicherweise als Gegenreaktion meine Liebe zur Alten Musik.

Im Alter von 13 Jahren begann ich mit der modernen Oboe, zunächst privat bei einer Engländerin, Mary Cotton Savini, die auch heute noch als Englischhornistin an der *Accademia di Santa Cecilia* tätig ist, danach am Konservatorium in Rom, aber eigentlich nie mit dem letzten Enthusiasmus, weil mich vor allem doch die Alte Musik und damit auch die alten Instrumente interessierten.



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

1977 besuchte ich einen Sommerkurs, den Ku Ebbinge und Michel Henry in Saintes (Frankreich) leiteten. Es war meine erste Begegnung mit der Barockoboe. Kurz darauf bekam ich dann ein eigenes Instrument, das Peter de Ko-

ningh gebaut hatte. Ich war so aufgeregt und begeistert, dass dies natürlich dem modernen Instrument nicht sonderlich zuträglich war. Etwa zur gleichen Zeit begannen zwei andere Oboisten aus Italien ebenfalls Barockoboe zu spielen, Paolo Grazzi, der jetzt auch moderne Oboe am Konservatorium in Mantua unterrichtet und Paolo Pollastri, heute Solooboist an der *Accademia di Santa Cecilia*. Damals gab es schon einen engen Zirkel für Alte Musik in Italien, wir waren aber die ersten, die sich mit den alten Oboen befassten. Wir suchten sofort Verbindung zueinander und versuchten uns gegenseitig zu helfen und Erkenntnisse im Rohrbau, bei Alternativgriffen und so weiter auszutauschen, und noch heute haben wir drei ein wunderbares kollegiales Verhältnis zueinander.

1978 und 1979 machte ich weitere Sommerkurse, aber im übrigen waren das mit der Barockoboe zunächst autodidaktische Bemühungen. 1979 gründete ich mit zwei Freunden in Rom auch ein *Centro Italiano di Musica Antica*, das noch immer existiert. Ich organisierte Konzerte, ein Barockorchester, einen Chor ... ich hatte so viel zu tun, dass ich meine Schule sträflich vernachlässigte, einen schlechten Schulabschluss hinlegte und meine Eltern vorübergehend unglücklich machte.

Damals wusste ich schon, dass ich nach Holland umziehen wollte und machte daher meinen Zivildienst direkt nach der Schule. Hier hatte ich großes Glück: ich brauchte nur eine Stunde pro Tag einen blinden Mann zu betreuen, die übrige Zeit hatte ich frei. In meiner Freizeit, die natürlich nicht dazu reichte Konzerte zu spielen, lernte ich bei einem befreundeten Flötenbauer, Vincenzo de Gregorio, die Grundlagen des Holzblasinstrumentenbaues und fertigte damals auch meine erste Barockoboe. Ich kaufte mir eine Drehbank und stellte später immer wieder Instrumente her, nicht zuletzt, um möglicherweise ein zweites Standbein zu haben, wenn es mit der alten Oboe nicht so laufen sollte wie ich es mir vorstellte. Es klappte dann allerdings doch recht gut. 1990 wollte ich die Oboenherstellung aufgeben, aber ein Freund, kein Musiker, sondern ein Hand-

werker, wollte unbedingt mit mir zusammen Instrumente bauen. Nun machen wir das manchmal, allerdings bauen wir keine Barockoboen, sondern Oboi d'amore und klassische Oboen. Das ist ein wunderbares Gefühl: man muss nur ein wenig auf seine Finger achten, aber sollte das Instrument nicht gelingen, fliegt es einfach in den Kamin – und ein neues wird gebaut, völlig stressfrei. Im Konzert herrscht ein anderer Druck: wenn es gekiektst hat, hat es gekiektst.

1981 gingen die beiden „Paolos“ für ein Jahr zum Studium zu Paul Dombrecht nach Brüssel und ich ging zu Bruce Haynes nach Den Haag. Ich kannte zu diesem Zeitpunkt schon meine spätere Frau Lenneke, natürlich ein weiterer Grund, nach Holland zu kommen. Hier wollte ich ein paar Jahre studieren, danach nach Rom zurückkehren, um dort etwas aufzubauen. Publikum für Alte Musik gab es ja in Italien immer schon, Ensembles für Alte Musik auf alten Instrumenten, die zu Konzerten zu uns kamen, hatten immer volle Häuser, und ich erinnere mich, welches Aufsehen die ersten Schallplatten dieser Ensembles bei uns machten.

Diese Planung klappte aber nicht so recht: das erste Mal wohnte ich mit meiner Familie 1986 für ein Jahr in Rom, der zweite Versuch fand 1990 statt. Rom ist eine wunderbare, eine phantastische Stadt – für Touristen. Wenn man dort aber lebt und arbeitet, sieht es anders aus. Allein der schreckliche Verkehr macht das Leben sehr, sehr kompliziert und auch ein wenig die Mentalität dort. Im Übrigen war ich sehr häufig unterwegs, außerhalb Italiens, und so beschlossen wir, unseren eigentlichen Wohnsitz nach Holland zu verlegen, wo unsere drei Kinder Leonardo (geb. 1983), Cecilia (1984) und Carlo (1989) in die Schule gehen sollten. Ich bin nachträglich über diese Entscheidung sehr froh.

### Ausbildung

Ich bin nach Holland gekommen, um Alte Musik und Barockoboe zu lernen, und ich hatte das große Glück, bei zwei völlig unterschiedlichen

Diskographie

**ALFREDO BERNARDINI**

Diskographie

(eine Auswahl)

**Tomaso Albinoni**

Concerti op. 9, mit *Concerto Armonico Budapest* 1992  
Arts-Pils 44 7464-2

**Antonio Vivaldi**

concerti für Oboe und für Fagott, mit *L'Armonia e l'Invenzione*, 1995  
Astrée-Auvidis E 8537

**Georg Friedrich Händel**

German Aria's und Trio op. 1, mit *Berliner Barock Compagny*, 1997  
Capriccio 10 767

**Tomaso Albinoni**

Concerti op. 9, mit *The Academy of Ancient Music* 1999  
Decca 458 129-2

**Carl Philipp Emanuel Bach**

Sonata in g-Moll, mit *Fiati con Tasto* 1999,  
CPO 999 508-2

**Johann Sebastian Bach**

Concerto BWV 1060, mit *Europa Galante*  
und Fabio Biondi 1999  
Virgin-EMI 7 243 5 453 6120

**François Couperin**

14me Concert Royal, mit E. Joyé und E.  
Balssa, 2004  
Alpha 062

Mit *Zefiro*:**Jan Dismas Zelenka**

complete sonatas, 2 CDs, 1993 und 1995  
Astrée-Auvidis, E 8511 und E 8563

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Musik für Bläserensemble, 3 CDs, 1995,  
1996, 1997  
Astrée-Auvidis E 8529, E 8573 en E 8605

**Antonio Vivaldi**

„concerti per vari strumenti“, 1999  
Astrée-Naïve E 8679

**Georg Druschetzky**

quartetto, serenata, quintetto, 2002  
Ambrosie AMB 9925

**Luigi Gatti**

quartetto, sestetto, settimino, 2003  
Ambrosie AMB 9934

**George Friedrich Händel und  
Georg Philipp Telemann**

Water Music/Wassermusik, 2003  
Ambrosie AMB 9946

**Wolfgang Amadeus Mozart/  
bearb. A. Bernardini**

Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, Così fan  
tutte, for 13 Instruments, 2004  
Ambrosie AMB 9962

**Antonio Vivaldi**

„concerti per vari strumenti“, 2005  
Opus 111 OP30409

**Ludwig van Beethoven**

Harmoniemusik, 2005  
Ambrosie (to be released)

Lehrern zu studieren, Bruce Haynes und Ku Ebbinge. Haynes ging nach zwei Jahren zurück nach Kanada, ihm folgte Ebbinge. Ich sehe das für mich wirklich als großes Glück an, ich kann mir keine zwei Musiker vorstellen, die unterschiedlicher sind, obwohl sie viel und gern zusammen gespielt haben.

Bruce ist ein intellektueller Musiker, ein Wissenschaftler, der auch viele Bücher und Artikel veröffentlicht hat. Auch wenn er einen ausgeprägten musikalischen Instinkt hat, interessiert er sich intensiv für musikalische Quellen und die theoretisch-philosophischen Zeugnisse. Damit hat er mich offenbar angesteckt, ich bin ihm

wirklich dankbar dafür. Wir stehen diesbezüglich in ständigem Kontakt. Ich selbst komme in letzter Zeit kaum noch dazu, zu schreiben – mein letzter Beitrag in *Tibia* war, wenn ich mich richtig erinnere, ein Aufsatz über Giovanni Paggi – ich habe so viele andere Dinge zu tun.

Ku ist eine völlig andere Persönlichkeit, er ist ein richtiges – wie soll man sagen – Konzerttier. Seinen Schwerpunkt in meinem Unterricht legte er vor allem auf Disziplin beim Blasen, also darauf, wie man im Orchester Präsenz zeigen kann, wie man verlässlich sauber und ohne Kieksen spielen kann. Er brachte mir bei, mich und meine Leistungen selbst einzuschätzen. Dafür bin ich ihm sehr dankbar. Das zu vermitteln ist nach meiner Meinung eine wichtige Aufgabe für einen Lehrer. In seinem Unterricht war er sehr streng, oft war ich ziemlich verzweifelt, manchmal wollte ich aufgeben, aber er sagte nur: „Blödsinn, weiter üben!“ Wenn ich zurückblicke, habe ich das Gefühl, dass ich durch diese beiden Lehrer eine sehr komplette Ausbildung bekommen habe.

Ich habe daneben auch Meisterkurse bei Michel Piguet besucht. Michel habe ich später immer wieder gesehen, ein paar Mal mit ihm zusammen gespielt und habe viel mit ihm diskutiert. Sehr bewundert habe ich ihn als einen „umfassenden“ Künstler, der bis zuletzt engagiert und offen für neue Standpunkte blieb. Sein kürzlicher Tod fühlt sich an wie eine Bibliothek, die in Brand geraten ist.

Hinzufügen möchte ich noch, dass ich auch sehr dankbar bin für all das, was ich in Holland zusätzlich gelernt habe. In Italien wurden die meisten theoretischen Fächer schlecht unterrichtet. Es wurde sehr großer Wert auf Solmisation gelegt und wir mussten Solfeggio lernen, was man später nie wieder braucht. Dies ist wie eine neue Sprache, die man wie ein neues Instrument lernen muss, sehr zeitaufwendig, doch wozu? In Holland lagen die Schwerpunkte auf Kontrapunkt, Analyse und Harmonielehre. Das war schwer für mich, auch zunächst der Sprache wegen, aber ich habe wahnsinnig viel gelernt. In

der Zeit am Konservatorium in Den Haag kann ich mich sehr gut an Orchesterprojekte erinnern, die Sigiswald Kujiken leitete, das war großartig. Vor allem aber gab es viele Gelegenheiten zu Kammermusik. Als ich 1981 ans Konservatorium kam, war ich so fasziniert, zum ersten Mal ein Barockfagott, ein Barockcello oder auch andere Instrumente zu sehen, dass ich gleich an die 15 Kammermusikgruppen gründete und mich dabei natürlich völlig übernahm! Aber ich interessierte mich brennend für unbekanntes Repertoire, erst allmählich registrierte ich, dass andere Menschen diesen Enthusiasmus in dem Maße nicht teilten, es war manchmal reichlich mühsam, und so schraubte ich meine Erwartungen und Aktivitäten etwas zurück. Ich erinnere mich auch, dass es am 1. Tag des Semesters einen „Kammermusikmarkt“ gab, an dem sich alle Instrumentalisten in einem Raum sammelten und man sich Ensembles zusammenstellte. Das war ein Paradies für mich, ich konnte es zunächst gar nicht glauben.

Mit meiner Laufbahn hatte ich sehr viel Glück. Als ich nach Holland kam, gab es noch nicht so viele Spieler, es war eine Zeit, in der noch viel Neues gegründet wurde. Vor allem in Deutschland wollte man nun die großen Passionen und Oratorien auf alten Instrumenten aufführen, und es gab einen Mangel an Spielern, vor allem an Oboisten. Bei Streichinstrumenten kann man eventuell Kompromisse eingehen: ein modernes Instrument mit Darmsaiten und Barockbogen gespielt, klingt schon deutlich anders als ein modernes Instrument. Barockoboe und moderne Oboe dagegen sind zwei unterschiedliche Instrumente. Hier gibt es fast keine Kompromisse. Ich glaube, meine erste *Mugge* war 1981, das Jahr, in dem ich nach Holland kam, ein *Messias* in Deutschland. Von da ab hatte ich regelmäßig zu spielen, auch wenn es etwas zögerlich losging. Aber ich studierte ja schließlich noch.

1985 wurde ich Mitglied bei dem im selben Jahr gegründeten *European Baroque Orchestra*. Wir arbeiteten mit 20 oder 25 verschiedenen Dirigenten zusammen, was bedeutete: eine Woche mit Frans Brüngen, eine mit Sigiswald Kujiken,

William Christie, Trevor Pinnock, Jean Claude Malgoire, usw. Man konnte sehen, wie solche Persönlichkeiten völlig unterschiedlich arbeiten in der Alten Musik. Tolle Erfahrungen!

Ich denke, das ist ohnehin ein Fazit: wir suchen nicht nach irgendeiner Wahrheit, die werden wir wohl nie erfahren. Vielleicht ist das auch gar nicht so wichtig, wir sollten nur versuchen, mit unserem Wissen eine möglichst überzeugende Darstellung zu interpretieren. Manche Kollegen wählen ganz andere Wege und kommen trotzdem zu völlig schlüssigen Lösungen. Gustav Leonhardt sagte mir neulich: je mehr wir gelernt haben, desto mehr haben wir gelernt, was wir nicht wissen. Das bedeutet natürlich nicht, dass wir mit dem Suchen aufhören sollten, im Gegenteil. Zum Beispiel: wenn man nach Informationen über die Apoggiatura oder die Überpunktierung sucht, ein sehr interessantes Thema. Darüber kam in den 80er Jahren plötzlich eine große Diskussion auf mit schlagkräftigen Argumenten auf beiden Seiten. Man konnte daraus sehen, dass es eben nicht nur eine Antwort gibt. Man muss bei jedem Werk den Kontext studieren, und dann kommt man zu einer eigenen Antwort, die einleuchtendes Ergebnis bringt. Oft kommen Schüler zu mir mit solchen Fragen wie: *Wann macht man Inégalité?* Ich sage ihnen dann immer: *Gut, bis zur nächsten Woche machst Du ein Referat über dieses Thema.* Zunächst erschrecken sie, aber dann kommen sie zu einer Fülle von Informationen, sie sehen, dass es eben nicht nur eine Antwort gibt. Das bewirkt, dass sie ein bisschen erwachsener werden in ihrer Entwicklung.

1987 rief mich Jordi Savall von Hesperion XX, einem spanischen Ensemble für Renaissance-Musik, an und fragte, ob ich bei ihnen festes Mitglied werden wolle. Diese Musik interessierte mich schon, aber ich hatte keine Schalmee und wollte auch Barockoboe spielen. Er schickte mir Schalmeeen und stellte in Aussicht, dass aus dem Ensemble ein Barockorchester würde. So wurde dieses Ensemble und Savalls Orchester *Le Concert des Nations* für einige Jahre mein Hauptbetätigungsfeld. Ich kann mich erinnern, dass ich 1991 mehr in Barcelona als zu Hause war. Auch heute noch spiele ich gelegentlich mit ihnen. Vor Jordi habe ich sehr großen Respekt. Er hat zwar einen eigenartigen Ar-



Das Ensemble *Zefiro* vor dem Zusammenbauen seiner Instrumentenkollektion mit (v.l.) A. Grazzi (Fagott), R. Alessandrini (Cembalo), P. Grazzi (Oboe) und A. Bernardini (Oboe)

beitsrhythmus, um das einmal mild zu beschreiben, aber bei der Musik ist er absolut konsequent. Er gibt sich erst zufrieden, wenn alles haargenau so ist, wie es seinen Vorstellungen entspricht. Es entsteht dann oft Musik, die wirklich anrührt.

Gleichzeitig hatte ich das Glück, mit vielen verschiedenen Ensembles zu spielen. Das macht meiner Meinung nach auch den Reichtum aus, wenn man freiberuflich tätig ist. Als Freiberufler hat man natürlich Nachteile, vor allem die finanzielle Unsicherheit, aber andererseits hat es den Vorteil, dass man keine Zeit hat, sich zu langweilen. Verschiedene Ensembles haben mittlerweile einen festen Streicherkern, aber die Bläser, vor allem auch die Oboisten, wechseln häufig von einem Ensemble zum anderen. Dadurch spielte ich einige Jahre auch in *La Petite Bande* mit Kujiken und gleichzeitig viel mit dem Freiburger Barockorchester. Dann kam ein Angebot vom *English Concert*. Paul Goodwin war hier lange Zeit 1. Oboist, bevor er mit der Oboe aufhörte und Dirigent wurde. Es war eine ganz interessante Zeit. Man kann sich keinen größeren Unterschied vorstellen: ein englisches Orchester ist hervorragend organisiert und arbeitet äußerst effizient und dann das Ensemble von Jordi Savall ... Und doch spielen beide auf dem gleichen hervorragenden Niveau. Es ist einfach ein vollkommen unterschiedlicher Stil. Dann habe ich auch viele Bach-Kantaten mit dem Bach Collegium Japan aufgenommen, eine wunderbare Erfahrung, die alle Vorurteile japanischen Musikern gegenüber widerlegte.

Dann bin ich in Ton Koopmanns Bachkantatenprojekt etwa in der Mitte eingestiegen und habe die zweite Hälfte mitgespielt. Das Projekt ist jetzt abgeschlossen und nun ist die Zeit gekommen, in der ich mich nur noch mit dem Ensemble *Zefiro* beschäftigen werde. Ab und an werde ich wohl noch als Gast in der einen oder anderen Gruppe mitwirken, aber wir haben jetzt bei *Zefiro* sehr viel zu tun, weil wir auch Streicher in die Gruppe aufgenommen haben.

## Unterrichtstätigkeit

Ich habe zunächst in Sommerkursen unterrichtet. In Urbino, wo ich als Kind schon an Kursen teilgenommen hatte, fing ich 1984 an, selbst Kurse anzubieten und unterrichte seit dieser Zeit hier jedes Jahr. Hier hatte ich 1979 meine spätere Frau

kennengelernt, eine Zeitlang war ich auch künstlerischer Leiter des gesamten Kursangebotes.

1991 machte man mir das Angebot, in Hilversum am dortigen Konservatorium zu unterrichten. Es gab hier eine kleine Abteilung für Alte Musik. Später fusionierten die beiden Musikinstitute in Hilversum und Amsterdam, und plötzlich war ich Lehrer am Konservatorium, dem zweitgrößten Hollands nach Den Haag, hier in Amsterdam. Durch die Zusammenlegung gab es mit manchen Instrumenten natürlich Probleme, da plötzlich zwei Lehrer vorhanden waren und zu wenige Studenten. Für die Barockoboe traf dies aber nicht zu. Ich traf dort Han de Vries, er war und ist ein wunderbarer Kollege. Er sagte mir: *Ganz einfach, ich habe genug mit meiner Klasse für moderne Oboe zu tun, du übernimmst die Barockoboisten*. Meine Klasse wurde dann

### Schrifttum

#### ALFREDO BERNARDINI

Carlo Palanca e la costruzione di strumenti a fiato a Torino nel Settecento, in: *Il Flauto Dolce*, n. 13, Oktober 1985, S. 22-26

Andrea Fornari (1753 – 1841) „fabricator di stromenti“ a Venezia, in: *Il Flauto Dolce*, n. 14-15, April – Oktober 1986, S. 31-36

Due chiavi per Rossini? Storia e sviluppo dell'oboe a Bologna prima del 1850, in: *Il Flauto Dolce*, n. 17-18, Oktober 1987 – April 1988, S. 18-32

The Oboe in the Venetian Republic, 1692 – 1797, in: *Early Music*, vol. XVI n. 3, August 1988, S. 372-387

Woodwind Makers in Venice, 1790 – 1900, in: *Journal of the American Musical Instruments Society*, 1989, S. 52-73

Zwei Klappen für Rossini? Zur Geschichte der Oboe in Bologna, in: *Tibia*, 2/92, S. 95-107

Nachtrag zu meinem Artikel „Zwei Klappen für Rossini? ...“, in: *Tibia*, 3/93, S. 529

Giovanni Paggi (1806 – 1887), ein reisender Sänger auf der Oboe, in: *Tibia*, 1/2001, S. 373-379

immer größer, zeitweilig mit 9 Studierenden. Inzwischen hat das Konservatorium die Studentenzahl auf sieben begrenzt. Ich bin darüber eigentlich sehr froh, ich kann so alle an einem Tag hören, wir machen noch Gruppenunterricht, Literaturkunde, Rohrbautechnik und zwischendurch immer wieder Projekte. So bin ich alle zwei Wochen für je zwei Tage im Konservatorium. Es macht mir sehr viel Freude, dass alle Studierende meiner Klasse an allen Unterrichtsstunden teilnehmen wollen und ungeheuer interessiert sind an allem. Jeder Studierende muss pro Jahr ein Referat über die unterschiedlichsten, natürlich fachbezogenen, Themen halten, er oder sie muss dieses Referat vortragen, aber auch eine schriftliche Version abgeben. Viele haben davor zunächst Angst, aber es hat sich sehr bewährt – und ich habe eine phantastische Sammlung von Aufsätzen bekommen.

Ich erwarte von meinen Schülern, dass sie immer mit Facsimile-Materialien zum Unterricht kommen. Ich möchte, dass sie Aufmerksamkeit und Respekt für die Originalhandschrift oder Originalausgaben entwickeln, wenn man ein wenig trainiert ist, kann man sie meistens ganz gut lesen. Die alten Sonaten sind fast immer in Partiturforn ausgeschrieben, man sieht also, was in der Bassstimme passiert. Ich bin froh, wenn die professionellen Schüler beim Notentext, auch wenn er fehlerhaft ist, ihre eigenen Entscheidungen treffen können. Manche Ausgaben sehen phantastisch aus und erheben wissenschaftliche Ansprüche, und trotzdem sind Entscheidungen über die Lesart getroffen worden. Auf diese Weise werden die Entscheidungen einfach mitgekauft, und die Studenten haben dann keine Möglichkeiten mehr, ihre eigenen Entscheidungen einzubringen.

Ich hatte ja das Glück, von früh an auch im Orchester spielen zu können. Es ist ein völlig anderes Blasen als das solistische. In einem Bach-Choral die Melodiestimme mitzuspielen und nicht zu laut zu sein, das sind wichtige Erfahrungen, die man auch den Studenten vermitteln muss! Ich habe mich daher am Amsterdamer Konservatorium immer um Orchesterprojekte

bemüht, bei denen die Bläser ihre Erfahrungen sammeln konnten. Ich finde es lustig, dass ich immer wieder im Unterricht dieselbe Telemann-Sonate zu hören bekomme, die ich in meiner Karriere vielleicht zweimal öffentlich gespielt habe, die h-Moll-Messe oder Matthäuspassion dagegen habe ich vielleicht 100 mal gespielt. Und dann merke ich, es stimmt etwas nicht im Unterricht, wenn die Studenten nur Sonaten spielen. Natürlich, für die allgemeine Kontrolle des Klanges und der Technik ist es schon sehr wichtig, diese Sonaten gut spielen zu können, aber es ist ungeheuer wichtig, dass sie das Repertoire spielen können, nach dem sie dann im Berufsleben gefragt werden. Sicher ist es schön, ein paar Mal eine solche Barocksonate zu spielen, aber das Publikum will doch vorrangig die herrlichen großen Orchesterwerke der Barockliteratur hören, die Passionen und Messen, und hier spielen die Oboen glücklicherweise immer eine tragende Rolle! Das war eigentlich für mich der Grund für die Wahl dieses Instrumentes, es waren vor allem auch die Bach-Kantaten, die ersten Einspielungen der Kantaten in den 70er Jahren mit Harnoncourt und Leonhardt, das war für mich eine so beeindruckende Entdeckung. Dabei war es für mich zunächst weniger die Entscheidung für ein professionelles Leben, sondern ich wollte sie für mich spielen.

Ich habe zwei Anthologien des Barockrepertoires für Oboe, alles auf Facsimile, zusammengestellt, jeder Band mit etwa 20 bis 25 Stücken, ursprünglich gedacht für einen Sommerkurs. Ich wollte nicht mit 20 Sonaten hinfahren und dann, wie üblich, mit 8 zurückkommen! Diese beiden Bände haben sich sehr bewährt, und so habe ich sie auch am Konservatorium eingeführt. Sie enthalten etwa: eine der methodischen Sonaten von Telemann, eine von Sammartini, eine von Hotterterre, von Couperin und so weiter. Das ist kein großes Werk, nur als Anregung für meine Schüler gedacht, auf dieser Basis dann selbst weiter zu suchen.

Manche Bibliotheken, wie etwa Darmstadt oder Dresden, sind für mich vorbildlich. So sollten alle Bibliotheken sein! Man kann dort so leicht Musik

bekommen, die Noten sind ja schließlich nicht Eigentum dieser Institutionen, sondern Allgemeinut, und jeder sollte Zugang haben können. Ein krasses Gegenbeispiel bildet die Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien!

Vor drei Jahren war es, dass die Escola Superiora de Música de Catalonia in Barcelona gegründet wurde, sofort mit einer großen Abteilung für Alte Musik. Vor zwei Jahren wurde ich gefragt, ob ich dort unterrichten wolle. Es hat mich sehr gereizt, denn Spanien erlebt in der Alten Musik momentan eine Entwicklung, wie sie sich in vielen europäischen Ländern bereits vor 20 Jahren vollzogen hatte. Es gibt sehr viel interessierte Jugend in den Konzerten und auch an den Hochschulen. Hier wurden in den letzten 15 – 20 Jahren auch so viele wunderbare Konzerthäuser mit fabelhafter Akustik gebaut, etwa in Saragossa, Barcelona oder Santiago de Compostela, wovon wir in Italien nur träumen können. Hier in Barcelona habe ich nun fast ausschließlich spanische Studenten, 6 Katalanen und eine Amerikanerin. Die Arbeit ist völlig verschieden von der in Holland. Das allgemeine Niveau ist im Vergleich vielleicht nicht ganz so hoch, aber hier besteht wirklich Bedarf an Unterricht!

### **Instrumentensammlung**

Für alte Instrumente habe ich mich schon interessiert, als ich 16 oder 17 Jahre alt war, natürlich auch ein Grund, weshalb ich mich mit dem Instrumentenbau beschäftigte. Eine Zeitlang war mein Hobby, auf Konzertreisen in Museen zu gehen und wichtige alte Oboen durchzumessen, zu einer Zeit, als ich auch eine eigene Sammlung aufbaute. Es entwickelte sich daraus ein Tausch mit Kollegen, der sehr interessant war. Auch wenn ich mehr aus Zufall mit meiner Sammlung begann, war ich doch sehr froh, wenn mir Instrumente zum Kauf angeboten wurden. Ich habe sie also nicht wirklich gesucht, sondern sie sind zu mir gekommen. Ich habe mich vor allem auf italienische Instrumente spezialisiert, das ist kein nationalistischer Spleen, nur ist die Geschichte der italienischen Holzblasinstrumente

in der Literatur ein wenig vernachlässigt, und ich habe es als meine Aufgabe gesehen, mich ein wenig um diese Geschichte zu kümmern. Begonnen habe ich mit musikalischen Quellen, was für mich ziemlich leicht war, da ich die Sprache spreche und leichteren Zugang zu den Bibliotheken bekam. Ich konnte viele Dokumente von Komponisten, Spielern und Instrumentenbauern finden, die für Ausländer nicht so zugänglich waren. Bei den alten italienischen Oboen war es genauso: 1. interessieren sich nicht sehr viele Leute für diese Instrumente und 2. wissen nicht viele, was das für Instrumente sind, wann sie entstanden und wie sie sich entwickelten. Ich bin sehr froh, dass ich jetzt eine Sammlung habe, die die Geschichte der Oboe von Beginn an lückenlos dokumentiert. Ich habe eine Oboe von Ancuti, 1730 datiert, ein Instrument, das wunderbar spielt, dann geht es weiter mit zwei Instrumenten von Carlo Palanca, dann Panormo, Biglioni, Piana und dann aus dem 19. Jahrhundert Oboen, die auf Wiener Instrumenten basieren. Ein Teil dieser Oboen sind sehr gut spielbar, ich habe auch zwei deutsche Oboen, eine Heinrich Grenser mit 4 Klappen und dann eine Floth aus Dresden mit 7 Klappen, die sehr schön spielen. Die Ancuti-Oboe ist aus Grenadill, eine Ausnahme im 18. Jahrhundert. Die meisten Oboen sind aus Buchsbaum, der im Laufe der Zeit etwas schrumpft und dadurch sind diese Instrumente häufig etwas unsauber.

### **Alte Oboe – moderne Oboe**

Ich bedaure heute eigentlich, dass ich mich so früh auf die Barockoboe spezialisiert habe. Ich habe die moderne Oboe zwar in Rom noch studiert, aber nicht mit großem Enthusiasmus. Es hätte meiner Technik sicher gutgetan. Für die moderne Oboe gibt es viel mehr methodische Studien und viel mehr sonstiges Unterrichtsmaterial. Mit den Gabelgriffen hat man natürlich keine Schwierigkeiten, wenn man, wie ich, vorher Blockflöte gespielt hat. Aber die ganze Atemtechnik, die für die Blockflöte nicht im entferntesten die Rolle wie für die Oboe spielt, muss man neu lernen. Ich war in diesem frühen Stadi-

um an Musik nach Mozart nicht interessiert, das kam erst später, und ich musste mir auch später erst eine notwendige Technik aneignen, die ich viel früher hätte lernen können und sollen.

Ich finde die zwei Instrumente unterschiedlich genug, dass ich beim Hören einer modernen Oboe diese nicht als mir zugehörig identifiziere, und ich finde es toll, ein Konzert mit moderner Oboe zu hören, ohne mich dabei als Insider zu fühlen. Natürlich gibt es eine Verwandtschaft, aber ich gehe gelegentlich in Konzerte mit modernen Instrumenten, Kammermusikabende oder große Symphonien und ich leide bei Soli mit dem Oboisten nicht stärker mit als mit dem Kontrabassisten. Dank meiner Tochter Cecilia, die Geige spielt, habe ich die romantische Musik wieder entdeckt. Ich bin froh, dass ich da nur Zuhörer bin: ich kann dann auf ganz andere Weise genießen. Es gibt Oboisten, die romantische und moderne Oboe spielen, andere spielen klassische, romantische und moderne und noch andere spielen die ganze Palette. Das erfordert natürlich eine enorme vielseitige Begabung. Paolo Grazzi ist so ein Spieler, alles ist einfach in seinen Händen. Ich bin da nicht so fanatisch, für mich bleibt die Oboe ein Mittel, Musik in ihrer ganzen Expressivität auszudrücken. Ich habe für mich entschieden, Werke bis zur Klassik, bis zum frühen Beethoven zu spielen. Ich denke, das ist für mich genug. Und ich finde, heutzutage kann man in der Musik nicht mehr die Meinung vertreten, man müsse das so und das so spielen, wenn Musik ins Herz trifft, dann hat es sich schon gelohnt.

### **Aussichten für Barockoboisten**

Die allgemeine Situation ist natürlich sehr schwer geworden, aber nach meiner Ansicht bei den modernen Oboisten noch viel schwerer. Ich kann feststellen, dass Studenten, die auf einem wirklich hohen Niveau spielen, ihren

Weg schon machen. Heutzutage entstehen natürlich nicht mehr viele neue Gruppen, auch wenn es viele versuchen, haben die wenigsten wirklich Erfolg. Viele der älteren Ensembles existieren noch immer, in ihnen gibt es jetzt schon einen Generationswechsel. Ich möchte immer optimistisch bleiben, aber ich weiß in meinem Unterricht natürlich, dass ich keine Studenten in meiner Klasse behalten sollte, von denen ich weiß, dass sie nicht das nötige Potenzial haben. Ich bin mir da meiner Verantwortung bewusst, ich muss es ihnen zumindest sagen oder ihnen erklären, wie die Situation ist. Manchmal kann es ihnen den Kick geben, und sie arbeiten dann wirklich härter oder sie entscheiden, etwas anderes zu tun.



Das Ensemble *Zefiro* in seiner klassischen „Harmonie“-Besetzung (v. l.) D. Baldin (Horn), A. Grazzi (Fagott), A. Bernardini (Oboe), G. Rocchetti (Horn), J. Borrás (Fagott) und P. Grazzi (Oboe)

## **Das Ensemble Zefiro**

Die Brüder Paolo und Alberto Grazzi und ich, wir kannten uns aus Studienzeiten, haben dann eine Zeitlang in einem Barockorchester gemeinsam gespielt und wurden anlässlich des Kongresses der IDRS 1989 in Manchester von William Waterhouse gefragt, ob wir dort nicht Zelenka-Sonaten auf alten Instrumenten spielen wollten. Die Resonanz darauf war sehr gut, wir wollten gern weiter zusammen spielen und dann machte uns die Schallplattenfirma Astrée das Angebot, alle Zelenka-Sonaten einzuspielen. So kam es zur Gründung des Ensembles. Wir drei sind furchtbar schlechte Organisatoren, weshalb wir in den nächsten 10 Jahre mit unseren Projekten sehr „auf Sparflamme gekocht“ und nur ab und an ein Konzert organisiert haben. Mittlerweile sind wir alle erwachsener geworden, haben alle eine Lehrstelle, und wir sind der Meinung, auch die jüngere Generation sollte in Barockorchestern spielen können. Daher konzentrieren wir uns jetzt mehr auf Kammermusik.

Es ist schön, wenn man eigene Ideen und Vorstellungen in der Musik verwirklichen kann. Meine Arbeit in den vielen Ensembles haben mir viel Erfahrung gebracht, und im Übrigen finde ich es wunderbar, Stücke zur Aufführung zu bringen, die andere Gruppen noch nicht gespielt haben. Ich möchte hier als Beispiel nur unsere Einspielung von Werken Druschetzkys erwähnen. Meine Rolle in der Gruppe ist die des Programmgestalters und künstlerischen Leiters, das mache ich unheimlich gern. Auch wenn wir natürlich gern die Kostbarkeiten des Repertoires spielen, hier ist an vorderer Stelle die Gran Partita von Mozart zu nennen, wird das Programm stets mit unbekanntem Werken gemischt. Als weiteres Prinzip bei *Zefiro* arbeiten wir mit Leuten zusammen, die eine ausgeprägte musikalische Persönlichkeit haben, die ich dann, statt sie zu dirigieren, zu koordinieren versuche. Ich möchte, dass jeder Spieler seinen eigenen Beitrag in der Gruppe vorbringen kann. Ich glaube, das hat für die ganze Alte-Musik-Bewegung Bedeutung. Als wichtigstes Ergebnis dieser Bewegung sollte nach meiner Meinung sein, dass – neben der Erweiterung des Reperto-

ires – jeder Musiker ein intelligenter Musikant ist, der Kenntnis von seinem Instrument, vom jeweiligen Stil mit den dazugehörigen Regeln und Gesetzen hat, im Gegensatz etwa zu dem Musiker, der sich vorrangig um die Beherrschung seines Instrumentes bemüht. In unserem Ensemble sind es beispielsweise die Klarinettenisten und Hornisten, die ständig mit neuen Ideen kommen, die dann diskutiert werden. Dabei werden meine Entscheidungen eigentlich immer akzeptiert, es ist eine wunderbare Atmosphäre zwischen uns bei der Arbeit.

Wir spielen bei *Zefiro* jetzt in drei verschiedenen Formationen:

- eine Kammermusikgruppe mit 2 Oboen, Fagott, Cembalo und Violine;
- die Harmonie, also das Bläseroktett;
- Programme mit Streichern, das können Kammermusikwerke sein, sind aber zunehmend auch Orchesterprojekte (Bach-Suiten, Wassermusik u. ä.)

Unsere Aufgabengebiete haben wir aufgeteilt: Paolo ist meistens der Solooboist, Alberto ist Präsident, der die Verträge unterschreibt und unser Fagottist, und ich leite das Ensemble, wenn es nötig ist, dann von der 1. Oboe aus. Meine Hauptbeschäftigung ist jetzt die Arbeit mit unserem Ensemble, das bedeutet Verantwortung, viele organisatorische und musikalische Entscheidungen. Nebenbei unterrichte ich, baue gelegentlich eine Oboe. Vor allem aber muss ich jetzt lernen, nicht zu viel zu tun, es war in den letzten Jahren einfach viel zu viel. Ich würde gern noch forschen, auch schreiben. Immerhin schreibe ich alle unsere booklet-Texte, das finde ich schon viel. Manchmal haben wir auch große Studentenprojekte, die viel Zeit verschlingen, so etwa im vergangenen Jahr Händels Feuerwerk-Musik in Originalbesetzung mit 24 Barockoboen, 9 Trompeten und 9 Hörnern aus 5 verschiedenen Konservatorien mit ihren Studenten und Dozenten mit anschließender Tournee, eine großartige Erfahrung für alle! Es ist also genug zu tun.

Ich glaube vor allem aber auch, es muss dabei immer ein bisschen Zeit bleiben – zum Träumen! □

Peter Thalheimer

## Blockflötenbau in der Anonymität: Die Familie Schlosser aus Zwota

Der heutige Käufer von Konsumgütern erwartet, dass er über die Herkunft der angebotenen Waren informiert wird. No-name-Produkte sind zuerst einmal verdächtig. Das gilt selbstverständlich auch für neue Musikinstrumente. Deshalb tragen Blockflöten heute üblicherweise den Stempel ihres Erbauers.

Das war aber nicht immer so. Zahlreiche Blockflöten der Renaissance- und Barockzeit sind nicht signiert oder nur mit einem schwer zu deutenden Werkstattzeichen versehen. In der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden Blockflöten zwar im Regelfall signiert, aber nicht von den Instrumentenbauern, sondern von Händlern oder von Versandfirmen. Dies erklärt sich aus einer speziellen vogtländischen Tradition.

In Markneukirchen und Umgebung waren der Instrumentenbau und der Handel seit dem 19. Jahrhundert traditionell arbeitsteilig organisiert: Instrumentenbauer und spezialisierte Zulieferer arbeiteten in kleinen Familienbetrieben, meist im eigenen Haus. Es gab nicht nur Geigenbauer, Holz- und Blechblasinstrumentenmacher, sondern u. a. auch Wirbelmacher, Klappenmacher, Schallstückmacher, Drechsler und Labiumschneider (für Blockflöten). Oft wurden die Instrumente für einzelne Arbeitsgänge vom Hersteller zu Heimarbeitern gegeben, so z. B. zum Lackieren oder zum Aufset-

zen der Klappen. Alle Familienmitglieder halfen nach Kräften mit: Die Oma musste Klappen putzen, die Kinder machten die Botengänge. Diese weitreichende Spezialisierung der Familienbetriebe war nur möglich, weil damals die deutsche Musikinstrumentenbauindustrie – ausgenommen der Klavier- und der Orgelbau – im Vogtland konzentriert war und fast alle exportierten oder im Inland verkauften Musikinstrumente im Vogtland in großen Stückzahlen hergestellt wurden.

Die fertigen Instrumente wurden von den Instrumentenmachern meist nicht direkt an die Kunden verkauft, sondern an Zwischenhändler. Die größeren Handelsfirmen verbreiteten umfassende Kataloge, anhand derer man z. B. die Ausstattung für eine komplette Blaskapelle ordern konnte, aber auch eine Violine, einen Notenständer, eine Gitarrenschule – oder eine Blockflöte. Bei Bedarf wurde das bestellte Material dann direkt beim Erzeuger abgeholt und fortgeschickt. Die

Händler, die nicht selbst produzierten, wurden im Vogtland deshalb „Fortgeschicker“ genannt.<sup>1</sup>

Die Instrumentenmacher lieferten die Instrumente schon gestempelt mit dem Namen des Fortschickers oder auch unsigniert. Der Händler signierte das Instrument dann mit seinem Namen oder einer Handelsmarke, die nur der Eingeweihte einer bestimmten Firma zuordnen konnte. Oft wurden die Instrumente



**Peter Thalheimer** wurde 1946 in Stuttgart geboren, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen; anschließend Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und als Schulmusiker sowie Lektor eines Musikverlages. Seit 1978 Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Aufführungspraxis und Methodik am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg, jetzt Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg.

Zahlreiche Kurse und Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen als Solist und mit verschiedenen Ensembles in Europa und den USA; Noteneditionen, Publikationen zur Aufführungspraxis, zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik.

auch einfach ungestempelt verkauft. Arbeitete nun ein Instrumentenmacher ausschließlich für Fortschicker, so gibt es keine mit seinem Namen signierten Instrumente. Nur in Ausnahmefällen wurde der wirkliche Erbauer bekannt, wie im Fall des Markneukirchener Lauten- und Gitarrenbauers Peter Harlan. Die von ihm signierten und vertriebenen Blockflöten stammen aus der Werkstatt von Martin Kehr in Zwota. Peter Harlan hat also ab 1926 tausende Blockflöten mit seinem Namen gestempelt, aber keine einzige davon selbst gebaut.<sup>2</sup>

Schriftliche Belege über die Geschäftsbeziehungen existieren aus dieser Zeit nur im Ausnahmefall. Von manchen Händlern wurden die Herstellernamen sogar bewusst verschwiegen oder verheimlicht, um Direktbestellungen zu vermeiden. Deshalb ist bei Instrumenten mit Händler-signaturen die Zuordnung zu einem bestimmten Hersteller oft sehr schwierig, manchmal sogar unmöglich. Umgekehrt ist es genauso schwierig herauszufinden, welche Instrumententypen in einer bestimmten Werkstatt gebaut worden sind.

Mit diesem Rückblick soll nun eine Instrumentenbauerfamilie der Anonymität entrissen werden, die hunderte, wenn nicht tausende Blockflöten gebaut hat. Kein einziges ihrer Instrumente trägt jedoch den Namen Schlosser. Schlosser-Blockflöten kamen ausschließlich mit Händler-Signaturen oder unsigniert auf den Markt.

Der Bau von Holzblasinstrumenten ist in der Familie Schlosser bis ins erste Drittel des 19. Jahrhunderts zurück zu verfolgen. In den vereinfachten Stammbaum der Familie<sup>3</sup> (s. Abb. 1) wurden nur Familienmitglieder aufgenommen, die sich nachweislich mit dem Instrumentenbau beschäftigt haben. In den Werkstätten von Johann Gabriel junior und seinem Sohn Heinrich Oskar Schlosser wurden wohl in erster Linie Querflöten alter Konstruktion und Klarinetten gebaut.<sup>4</sup> Welche Art von „Pfeifen“ Gustav Adolph Schlosser hergestellt hat, ist nicht bekannt. Da er nicht in Zwota gestorben ist, ist anzunehmen, dass er seinen Heimatort irgendwann verlassen hat.

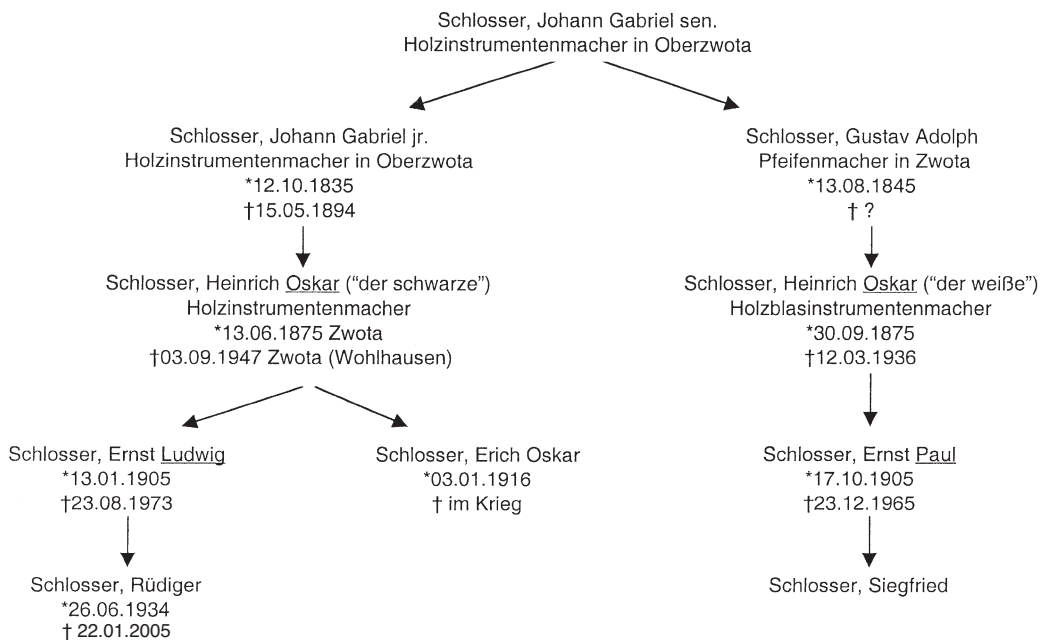


Abb. 1: Stammbaum der Familie Schlosser



Abb. 2: Blockflöten in g<sup>2</sup>, g<sup>1</sup>, f<sup>1</sup> und c<sup>1</sup> von Heinrich Oskar Schlosser (1875 – 1947).

Die f<sup>1</sup>-Flöte trägt die Signatur TUJU-BLOCKFLÖTE / HERMANN MOECK / CELLE, die übrigen sind unsigniert und stammen aus den Werkstattbeständen.

Die Produktion von Blockflöten begann durch die Initiative von Peter Harlan bei Martin Kehr in Zwota im Jahre 1926. Von der Instrumentenbauer-Familie Schlosser wurde sie in ihrer dritten Generation aufgenommen, vermutlich schon vor 1930. Beide Familienmitglieder namens Heinrich Oskar Schlosser haben Blockflöten gebaut. Da sie beide den Rufnamen Oskar hatten, wurden sie von ihrer Familie und den Zeitgenossen anhand der Haarfarbe unterschieden: Oskar, der weiße, und Oskar, der schwarze.

Der weiße Heinrich Oskar und sein Sohn Ernst Paul haben für verschiedene Fortschicker Blockflöten hergestellt. Bis jetzt konnten keine Instrumente eindeutig ihrer Werkstatt zugeordnet werden. Wie damals in der DDR üblich, durfte Siegfried Schlosser nach dem Tod seines Vaters den Betrieb nicht in eigener Regie weiterführen. Er hat bis 1976 für die Instrumentenbauer-Genossenschaft Migma gebaut und musste dann den väterlichen Betrieb auflösen. Die Migma vertrieb damals ein in der äußeren Form einheitliches Blockflöten-Modell, das in verschiedenen Werkstätten hergestellt wurde. Eine Zuordnung der Instrumente zu einer bestimmten Werkstatt ist deshalb nicht mehr möglich.

Etwas klarer sind die Verhältnisse bei Heinrich Oskar Schlosser, dem schwarzen. Seine Werkstatt, in der auch sein Sohn Ludwig und später sein Enkel Rüdiger gearbeitet hat, war bis etwa 1995 nahezu komplett erhalten. Rüdiger Schlosser konnte sich auch noch an einige der Fortschicker erinnern, für die gebaut wurde. Durch den Vergleich alter Prospekte mit den erhaltenen Modellinstrumenten, den Versuchsstücken und den in der Werkstatt verbliebenen fertigen Instrumenten ergibt sich ein plastisches Bild von der Produktion in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg.

Wichtigster Blockflötenkunde von Heinrich Oskar Schlosser, dem schwarzen, war Hermann (Johannes) Moeck, der 1930 in Celle einen Verlag für Blockflötenmusik und die Zeitschrift *Der Blockflötenspiegel* sowie einen Versandhandel mit Blockflöten gegründet hatte. Seine Blockflöten bezog er aus der Schlosser-Werkstatt und von Rudolf Otto in Markneukirchen.<sup>5</sup> Anfänglich baute Schlosser für Moeck Instrumente, die äußerlich denen der Konkurrenz Harlan-Kehr sehr ähnlich waren. Dann wurde die einfache, glatte Form für die Tuju-Flöten<sup>6</sup> kreiert (s. Abb. 2), auf die Moeck nach dem Krieg wieder zurückgegriffen hat. Aus dieser Zeit dürfte auch ein Foto der Otto-Werkstatt stammen, das Moeck etwa 1940 in einer Werbeschrift<sup>7</sup> veröffentlicht hat (s. Abb. 3).

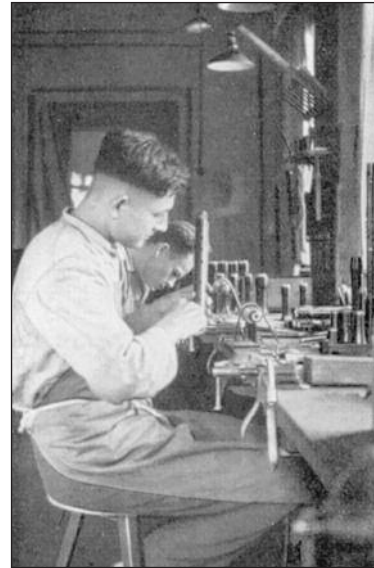


Abb. 3: Rudolf Otto (\*1912) in seiner Werkstatt in Markneukirchen, ca. 1940

Für die Reparaturen und den Bau von c<sup>2</sup>-Flöten holte Moeck etwa 1934/35 einen der Söhne von Heinrich Oskar, Erich Oskar Schlosser, nach Celle. Dieser wurde aber wenig später zur Wehr-



Abb. 4: Erich Oskar Schlosser (\*1916, gest. im 2. Weltkrieg)

macht eingezogen und ist später im Krieg gefallen (s. Abb. 4).

Peter Harlan hatte seinen Blockflöten-Lieferanten Kehr zu verschiedenen Vereinfachungs- und Verbesserungsversuchen angeregt, so z. B. zum rechteckigen Windkanal, zur sogenannten deutschen Griffweise und zu zylindrischen Tonlöchern. Anfangs wurden diese von allen vogtländischen Blockflötenbauern übernommen, so auch von der Schlosser-Werkstatt. Ein neuer Impuls ging von Edgar Hunt aus, der von 1934 an für den englischen Markt aus Markneukirchen Blockflöten bezog. Sein Lieferant war die Handelsfirma Wilhelm Herwig, die ihre „Herwiga-Blockflöten“ bei Max König & Söhnen in Zwota anfertigen ließ. Weil Hunt für den englischen Markt Instrumente in barocker Griffweise benötigte, besorgte er etwa 1934/35 für Herwig bzw. König ein Blockflötenquartett von Arnold Dolmetsch als Musterinstrumente. Auch Hermann Johannes Moeck soll durch Hunts Vermittlung eine Dolmetsch-Flöte bekommen haben.<sup>8</sup> Dolmetschs Instrumente, von denen die Altflöte seit 1925 und die übrigen Quartettinstrumente seit 1926 auf dem englischen Markt waren, unterschieden sich in wesentlichen Details von den damaligen vogtländischen Blockflöten: Sie hatten „englische“ (barocke) Griffweise, unterschrittene Tonlöcher, Doppelbohrungen auf den beiden unteren Griffblöchern und einen gebogenen Windkanal mit Fasen an Kopfbahn und Block. Im Gegensatz zu den frühen Dolmetsch-Flöten standen sie aber schon in  $a^1=435$  Hz. Arnold Dolmetsch hatte zuerst seinen Stimnton einen Halbton tiefer angenommen, änderte aber anfangs der dreißiger Jahre seine Meinung dazu und baute nur noch Flöten in hoher Stimmung.<sup>9</sup>

Ob die Bauprinzipien Dolmetschs durch die Altflöte im Besitz von Hermann Moeck oder auf dem Umweg über die veränderten Herwig-Flö-

ten von Max König & Söhnen in die Schlosser-Werkstatt kamen, ist nicht mehr zu klären. Jedenfalls wurden dort um 1940 Blockflöten mit gebogenem Windkanal und barocker Griffweise gebaut. Von der äußeren Form her sind zwei Modelle zu unterscheiden: Das frühere hat große Ähnlichkeit mit dem Modell Herwiga-Rex von Herwig und König. Weil eine erhaltene Tenorflöte, ein unsigniertes Musterexemplar aus der Schlosser-Werkstatt, genau einer Abbildung in der Moeck-Werbeschrift von ca. 1940 entspricht (s. Abb. 2), ist anzunehmen, dass es speziell für Moeck entwickelt worden ist.

Vom späteren Modell mit einer barocken Außenform sind mehrere Exemplare in verschiedenen Stimmungen erhalten. Außer für Moeck („Barock-Kopie“) wurde es für den Gamben- und Lautenbauer Hans Jordan, den Querflötenbauer August Richard Hammig und – wohl ausnahmsweise – auch für die Versandfirma Gustav



Abb. 5: Ernst Ludwig Schlosser (1905 – 1973) und Rüdiger Schlosser (1934 – 2005) in ihrer Werkstatt in Zwota, ca. 1955

430

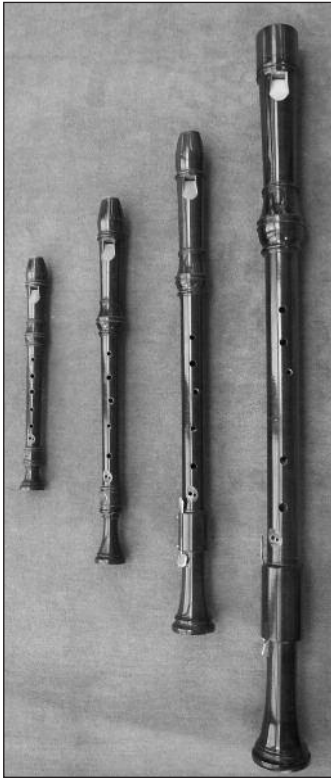


Abb. 6: C-F-Blockflötenquartett von Ernst Ludwig Schlosser, Zwota 1943, aus dem Nachlass des Blockflötisten Werner Tietz (1918 – 1945)

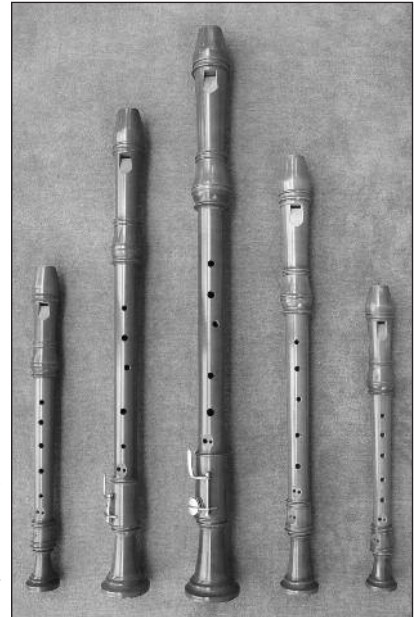


Abb. 7: Blockflöten in a<sup>1</sup>, d<sup>1</sup> hoher Stimmung und c<sup>1</sup>, f<sup>1</sup>, c<sup>2</sup> tiefer Stimmung von Ernst Ludwig Schlosser, Zwota 1943 und später

Herrnsdorf in Markneukirchen gebaut. Fotos aus Familienbesitz zeigen, dass Ernst Ludwig und Rüdiger Schlosser (s. Abb. 5) gemeinsam an Instrumenten dieser Bauart gearbeitet haben. Zusammen mit den Modellen *Herwiga-Rex*, *Herwiga-Dea*, der Gofferje-Merzdorf-König-Blockflöte<sup>10</sup>, der Merzdorf-Barockflöte und den Meisterflöten von Rudolf Otto dürfen sie zu den Spitzeninstrumenten der Vorkriegszeit gerechnet werden.

Das Barock-Modell wurde hauptsächlich in hoher C-F-Stimmung vom Sopranino bis zum Großbass gebaut (s. Abb. 6). Um 1943 wurden auf Wunsch des Blockflötisten Werner Tietz (1918–1945)<sup>11</sup> aber auch Einzelstücke in tiefer Stimmung (Sopran bis Tenor) und für einen Leipziger Spieler sogar noch D-A-Flöten angefertigt<sup>12</sup> (s. Abb. 7). Dass dabei auch mit unterschiedlichen Bauprinzipien experimentiert wur-

de, belegen drei Sopranflöten in kurzer, mittlerer und langer Mensur<sup>13</sup> (s. Abb. 8) aus den Werkstattbeständen.

Nach dem Zweiten Weltkrieg hat Ernst Ludwig Schlosser die Werkstatt zusammen mit seinem Sohn Rüdiger weitergeführt. Geliefert wurde nun nicht mehr an Hermann J. Moeck, der in Celle eine eigene Produktion aufbaute, wohl aber an verschiedene Markneukirchener Händ-



## Musik-Kinesiologie

Einführungskurs:  
15.-16.10.2005

Kurs 1 des Ausbildungsprogramms:  
05.-08.05.2005; 03.-06.11.2005; 02.-05.03.2006

weitere Informationen unter:  
[www.musik-und-kinesiologie.de](http://www.musik-und-kinesiologie.de)  
[musik-kinesiologie@web.de](mailto:musik-kinesiologie@web.de)  
Tel.: 07255-900 300  
Günther Scherb - Musik-Kinesiologie-Instruktor

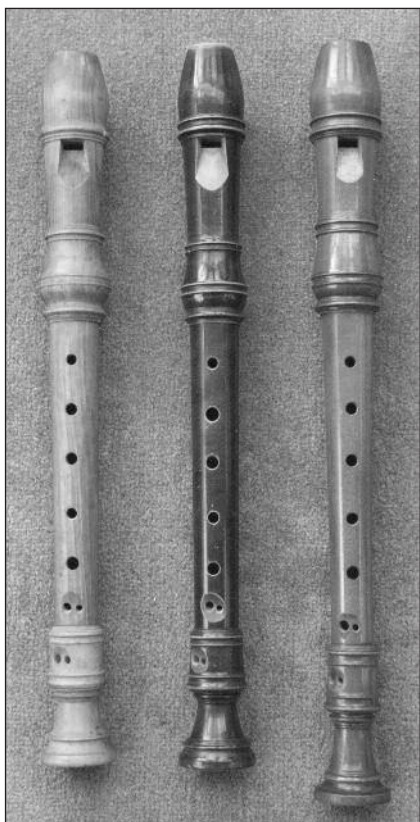


Abb. 8: c<sup>2</sup>-Sopranblockflöten in kurzer, mittlerer und langer Mensur von Ernst Ludwig Schlosser, Zwota

ler. Nach dem Tod von Ernst Ludwig im Jahre 1973 wurde Rüdiger Schlosser von den Behörden die Ausstellung eines Gewerbescheins verweigert, obwohl er die Meisterprüfung abgelegt hatte. Bis zu seiner Pensionierung baute er dann bei der Musima Bass- und Großbassflöten. Weil die Musima-Instrumente eine vereinheitlichte äußere Form hatten, ist es meist nicht mehr mög-

lich festzustellen, welche Instrumente aus der Hand von Rüdiger Schlosser stammen. Einer der letzten c-Bässe von Rüdiger Schlosser ist unsigniert in Privatbesitz erhalten. Der Blockflötenbau in der Familie Schlosser endete also so, wie er begonnen hatte, in der Anonymität.

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Luise Rummel: *Zur Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert*, Diplomarbeit, Leipzig 1977 (masch.), S. 41-44

<sup>2</sup> Klaus Harlan: *Brief an Luise Rummel (1977)*, in: Winfried Michel (Hrsg.): *Der Noten und des Glückes Lauf*, Ingetraud Drescher zugeeignet, Münster 1995, Microprint, S. 78

<sup>3</sup> Rüdiger Schlosser, Zwota, Hanna Jordan, Markneukirchen, und Frau Pfeifer von der Ev.-Luth. Kirchengemeinde Zwota wird für die Hilfe bei der Zusammenstellung gedankt

<sup>4</sup> Uralte Grenadillholzkanteln, die für Klarinettenbecher zugeschnitten waren, befanden sich 1995 noch im Holzlager

<sup>5</sup> Rudolf Otto (\*1912 in Markneukirchen) baute ab 1950 in Neufra bei Rottweil und ab 1970/71 in Aldingen Blockflöten

<sup>6</sup> Moecks Kundenkreis war anfangs die *Turnerjugend*, eine Organisation, die zur Jugendbewegung zählte.

<sup>7</sup> *Das Blockflöten-Büchlein*. Eine ausführliche Werbeschrift; Cell: Moeck o. J. [ca. 1940], S. 35

<sup>8</sup> Edgar Hunt: *The Recorder and its Music*; London: Herbert Jenkins (1962)<sup>2</sup>1964, S. 136

<sup>9</sup> Ohne Autorenangabe (Franz Julius Giesbert?): Arnold Dolmetsch und wir, in: *Der Blockflötenspiegel 2* (1932), S. 119; Hermann A. Moeck: *Zur „Nachgeschichte“ und Renaissance der Blockflöte*; in: *Tibia 3* (1978), S. 84

<sup>10</sup> Vgl. Peter Thalheimer: *Die Gofferje-Merzdorf-König-Blockflöte von 1932 – historische und aktuelle Aspekte*; in: *Flöteninstrumente – Bau und Spiel*. Begleitband zur gleichnamigen Ausstellung, München 2003: Bayerischer Landesverein für Heimatpflege, S. 65-72

<sup>11</sup> Vgl. Peter Thalheimer: *Kammermusik mit Blockflöte* von Johann Nepomuk David (1895 – 1977); in: *Tibia 26* (2001), S. 460-467

<sup>12</sup> Die C-F-Stimmung wurde 1937 von der „Reichsjugendführung“ „für die volksmusikalische Arbeit“ für verbindlich erklärt. Die D-A-Stimmung sei, „wenn überhaupt, nur bei kammermusikalischen Aufgaben“ zu verwenden. Vgl. *Musik in Jugend und Volk 1* (1937/38), S. 64

<sup>13</sup> Vgl. Peter Thalheimer: *Beobachtungen zum Überblasverhalten von Blockflöten – alte Bauprinzipien als Ausgangspunkt für neue Instrumente?*, in: *Tibia 20* (1995), S. 362-368 □

**DUDELSÄCKE**  
 € 195,-/Stück.  
**SOFORT SPIELBEREIT!**  
**Mit Garantie+dt. Spielanleitung**  
**ALTMANN**  
 Viktoriastr. 33  
 D-41464 Neuss  
 Tel. 0 21 31/85 89 99

Georg Meerwein

## Der Oboist Alfred Gleißberg. Die erstaunliche Geschichte eines Fundes (oder: Was zusammengehört, kommt wieder zusammen)

Der Oboist Alfred Gleißberg ist Legende, er war es wohl schon zu Lebzeiten. Für uns, die nachfolgenden Generationen, ist er längst zu einer historischen Größe geworden, vergleichbar etwa mit der zeitgleichen Pianistengeneration eines Paderewski (Jahrgang 1859), Eugen d'Albert (1864) und Busoni (1866), den Geigern Eugène Ysaye (1858) und Arnold Rosé (1863), den Flötisten Adolphe Hennebains (1862) und Emil Prill (1867) sowie dem Klarinettenisten Richard Mühlfeld (ebenfalls 1867).

Am 26. November 1864 als Kind eines Bauern im thüringischen Dorf Rockstedt geboren, schildert Gleißberg fast drei Jahrzehnte später selbst seinen beruflichen Werdegang im Bewerbungsschreiben um die Stelle des Solo-Oboisten des Gewandhaus-Orchesters (die dann seine Lebensstellung werden sollte):

*Angesichts der durch das Hinscheiden meines braven Lehrers Herrn Hinke freigewordenen Oboisten-Stelle im Gewandhaus-Orchester, erlaube mir gehorsamst Unterzeichneter mich um betreffende Stelle zu bewerben resp. den hohen Rath ergebenst zu bitten, mich bei einem event. Probespiel berücksichtigen zu wollen. Als Lebenslauf diene in kurzem folgendes: Nach Beendigung meiner Lehrzeit beim Stadtmusikdirektor [Hagel, d. Verf.] in Holzminden besuchte ich ein Jahr das Conservatorium in Sondershausen.<sup>1</sup> Hier-auf diene ich drei Jahre beim 107. Regt. in Leipzig, absolvierte 1 1/2 Jahr während der Dienstzeit das Conservatorium daselbst und*

*hatte unter anderen Herrn Hinke zum Lehrer. Im Frühjahr 1887 vom Militär entlassen, gehörte ich während der Sommermonate dem Operettentheater Braunschweig an. Kehrte aber im September desselben Jahres nach Leipzig zurück, um hier in der Kapelle des Herrn Büchner, welche das Alte Stadttheater besetzt, mitzuwirken, wobei mir abermals Gelegenheit gegeben ward dem Unterricht im Conservatorium beizuwohnen. Im Sommer 1888 war ich im Kur-Orchester in Interlaken (Schweiz) und vom Herbst desselben Jahres ab in der Concert-Haus Kapelle in Berlin (früher Bilsé) tätig bis 1. Mai 1891. Den folgenden Sommer verbrachte ich abermals in Interlaken und gehöre seitdem als erster Oboist, wie ich es überall war, der Hofkapelle in Bückeburg an ...*

Von 1893 – 1930 gehörte Alfred Gleißberg dem Gewandhaus Orchester an<sup>2</sup> – insgesamt also 37 Jahre und somit zwölf Jahre länger als sein Lehrer und Amtsvorgänger Gustav Hinke (1844 – 1893, Dienstantritt 1868). Nach der am 31. August 1930 erfolgten Pensionierung konnte er seinen Ruhestand fast ebenso lange genießen. 1927 wurde er noch am Leipziger Conservatorium als Lehrkraft verpflichtet, in Nachfolge seines

Kollegen Carl Tamme (1857 – 1942; von 1881 bis 1910 als 1. Oboist im Gewandhaus Orchester), der diese Lehrstelle 1893 von Hinke übernommen hatte. In dieser Eigenschaft brachte Gleißberg eine Reihe bedeutender Schüler hervor, unter ihnen seinen späteren Amtsnachfolger im Gewandhaus und nachmaligen Solo-Oboisten der Ber-



**Georg Meerwein**, geb. 1932, studierte evangelische Kirchenmusik, Oboe und Cembalo. Er war Professor für Oboe und Musiktheorie an der Universidade Federal da Bahia (Brasilien) und von 1961 – 1996 Mitglied der Bamberger Symphoniker (davon 25 Jahre als Solo-Oboist). Von 1977 – 1999 war er Dozent für Oboe an der Hochschule für Musik Karlsruhe. Georg Meerwein hat bei verschiedenen Verlagen (Henle, UE, Peters, Kunzelmann u.a.) Werke des 18. und 19. Jahrhunderts herausgegeben, z. T. als Erstausgaben.

liner Philharmoniker Helmut Schlövogt (1911 – 2002); auch hat er sich als Herausgeber von heute noch benutzter Unterrichtsliteratur einen Namen gemacht. Anlässlich seines 95. Geburtstags wurde Gleißberg auf Vorschlag des Orchesters mit dem Professorentitel ausgezeichnet. Das Sächsische Landeskonservatorium Leipzig, Vorgänger-Institut der heutigen Musikhochschule, von dem mir unlängst zwei Prospekte in die Hände fielen, nennt noch 1940 Alfred Gleißberg als Lehrer für Oboe und Englisch Horn, 1943 dann schon Helmut Schlövogt.

Neben seiner Orchestertätigkeit hat Gleißberg sich intensiv der Pflege von Kammermusik gewidmet: so gründete er bereits im Jahre 1896 das Gewandhaus-Bläserquintett, das nicht nur eines der frühesten, sondern in der Folge auch eines der am längsten bestehenden und erfolgreichsten seiner Art in Deutschland war (wie unter den Streichern z. B. das Rosé-Quartett in Wien).

Die langen Jahre in Leipzig ließen ihn mit Solisten und Dirigenten zusammenarbeiten, die längst in die Musikgeschichte eingegangen sind. Allein die Reihe der Gewandhauskapellmeister (so der geradzuhilfen bescheiden anmutende offizielle Titel!) während seiner Dienstjahre spricht für sich:

- Carl Reinecke (bis 1893)
- Arthur Nikisch (1893 – 1922)
- Wilhelm Furtwängler (1922 – 1928)
- Bruno Walter (bis zu seiner Emigration 1934)

Persönliche Begegnungen ergaben sich aber auch mit bedeutenden Komponisten: mit Max Reger gewiss, der von 1902 bis zu seinem Tod 1916 am Leipziger Conservatorium unterrichtete, wohl auch mit Edvard Grieg, Richard Strauss und Hans Pfitzner, die verschiedene Male als

Dirigenten in eigener Sache am Gewandhaus gastierten. Dass Gleißberg auch noch unter Tschaikowsky gespielt habe, wie immer wieder erzählt wurde, dürfte eher unwahrscheinlich sein, da er im gleichen Jahr seine Stelle in Leipzig antrat, in dem der Komponist in St. Petersburg verstarb. Hingegen trifft sicherlich zu, dass er mit einigen Kollegen (Bläserquintett?) Brahms ein Ständchen dargebracht hat, als dieser in Leipzig zu Besuch war (als Dirigent 1895, oder in späteren Jahren in Verlagsangelegenheiten).

Als Gleißberg 1930 in den wohlverdienten Ruhestand trat, erfreute er sich bester Gesundheit, und das sollte noch lange so anhalten. Er, dessen Wesen man sich als ausgeglichen, bescheiden, stets freundlich und auch humorvoll vorzustellen vermag (er war übrigens 1894 der Leipziger Freimaurer-Loge „Balduin zu Linde“ beigetreten), erhielt sich seine glänzende geistige und körperliche Kondition noch im hohen Alter auch durch allsommerliche, ausgedehnte Wanderungen im Thüringer Wald. In einer Sendung des Leipziger Rundfunks aus Anlass seines 90. Geburtstags ließ er sich gar selbst noch auf der Oboe vernehmen. Und als er 95-jährig ein Konzert „seines“ Orchesters besuchte, ließ Franz Konwitschny, der ihn im Saal wusste, zu Beginn des Programms eigens für ihn das Oboesolo aus Richard Strauss' *Don Juan* spielen und versprach dann coram publico, an Gleißbergs 100. Geburtstag das ganze Stück für ihn aufzuführen, worauf dieser ihm zurief: „wenn de das erlabst“ – und tatsächlich konnte Konwitschny sein Versprechen nicht mehr einlösen, da ihn zwei Jahre zuvor auf einer Konzertreise in Belgrad der Schlag getroffen hat! Alfred Gleißberg starb (ein Jahr später) kurz vor Vollendung seines 99. Lebensjahres am 21. August 1963 in Leipzig.



Abb. 1

Fotostudio Krebs, Bamberg

Obleich ich schon während meiner Studienzeit erste Kontakte nach Leipzig knüpfen konnte und bald danach regelmäßig die Buchmesse besuchte, war es mir nicht vergönnt, Alfred Gleißberg persönlich kennenzulernen. Erst 1972 lernte ich dann seine einzige Tochter Charlotte Gleißberg (damals auch schon 74-jährig) kennen, die eine Karriere als Opernsängerin (mit festen Engagements u. a. in Dortmund, Rostock, Kiel und Mainz) und Gesangspädagogin hinter sich hatte und nun ihren Lebensabend im Haus ihres Vaters in Leipzig verbrachte. Aus der ersten Begegnung erwuchs eine freundschaftliche Verbindung, die bis zu ihrem Tod 1983 anhielt. Ihre Rente war spärlich, das Haus zudem zu einer wachsenden Belastung geworden. Durch gezielte Hilfe – u. a. durch den Kauf einiger Objekte aus der Hinterlassenschaft ihres Vaters (Noten, Bücher, Instrumente) – konnte ich ihre wirtschaftliche Situation spürbar aufbessern.

Unter den Instrumenten befand sich ein durchaus ungewöhnliches: eine Oboe in A, also eine Oboe d'amore, jedoch mit gerade auslaufender Schallstürze anstelle der Birne! (s. *Abb. 1*) Das Instrument, aus Buchsbaum mit ausziehbarem Stimmkopf (so die Bezeichnung von seinem Erbauer) aus Grenadill befindet sich in gutem Erhaltungszustand: im Holz rissfrei und insgesamt nur geringfügig verzogen, sind bei der Neusilber-Mechanik – 17, ursprünglich 18 Klappen – Spuren späterer Eingriffe erkennbar (Umbau von Halb- auf Vollautomatik), woraus auch die einzige „Fehlstelle“ in der Mechanik resultiert: rechts am Oberstück sind Achse und Hebel der Klappe für das eingestrichene B nicht mehr vorhanden, da sie aufgrund des Umbaus überflüssig geworden waren. Ober- und Mittelstück sowie Becher tragen die Signatur. (s. *Abb. 2*)

Auf dem Becher ist zusätzlich die Seriennummer 5454 des Herstellers eingebrannt. (Die Firma Berthold & Söhne hat in den Folgejahren noch vereinzelt Instrumente dieser Art gebaut, wie Katalogangaben bis ca. 1910 zu entnehmen ist.)

Im originalen, passgenauen Kasten ist auch eine Rohrschachtel vorhanden: kubische Form mit



*Abb. 2:* Signatur

Fotostudio Barthel, Bamberg

weinrotem Lederbezug, auf welchem zweimal das Firmenzeichen von Berthold, ein Stern, eingepreßt ist. Die Schachtel bietet Platz für 4 Rohre, zwei wohl von Gleißberg gefertigte finden sich noch darin.

Viele Jahre später erzählte mir Helmut Schlövgot, der seinen Lebensabend in der Nähe von Karlsruhe verbrachte, wo ich ihn des öfteren besuchte, sein Lehrer Gleißberg habe eine Oboe d'amore in gerader Bauweise besessen und gespielt – und war dann höchst erstaunt, als ich ihm bei meinem darauffolgenden Besuch eben dieses Instrument zeigen konnte!

Wer aber beschreibt mein Erstaunen, als ich im November 2003 an einen weiteren Zufallsfund geriet, der genau mit diesem Instrument in engem Zusammenhang steht? Karl-Friedrich Wentzel, ein ehemaliger Schüler von mir, der heute als (festbestallter) Musikpädagoge und (freischaffender) Solist in Donaueschingen lebt, machte mich darauf aufmerksam, dass im Kasten einer Oboe „Mollenhauer Cassel“ (frühes 20. Jahrhundert), die im Internet zur Versteigerung angeboten wurde, ein leicht vergilbter Zettel mit der folgenden handschriftlichen Notiz zu finden war (s. *Abb. 3*):

*Meine Einstellung zur Frage der Oboe d'amore. Im Gespräch mit Herrn Prof. Hermann Kretschmar<sup>3</sup> (Prof. an der Universität Leipzig u. Dir.*

der Hochschule in Berlin) sagte dieser wörtlich: Es heißt bei Bach Oboe d'amore und nicht Engl. Horn d'amore, folglich ist dieser Engl. H. Becher an der Oboe d'amore falsch. Ebenso Herr Prof. Dr. Schreck Thomas Kantor in Leipzig, der die ersten Oboen d'amore für die Thomasschule im Jahre 1893 bei Berthold in Speier, als Erste in Deutschland, bestellte und die von Herrn Tamme<sup>4</sup> und mir gespielt wurden. Prof. Kretschmar u. Dr. Schreck sind maßgebliche Bachforscher und man darf ihnen wohl glauben und diesem Urteil schließe ich mich an. Meine Feststellungen haben weiter ergeben, dass der Schallbecher zu kurz ist und dadurch die ausgeglichene Tonschönheit des Instr.

sehr beeinträchtigt, er muss mindestens 14 1/2 ctm.<sup>5</sup> lang sein. Ich bin zu jeder Auskunft gern bereit, besonders für Instrumentenmacher.

Leipzig d. 15. III. 53

Alfred Gleißberg

Dieses Schriftstück konnte ich in meinen Besitz bringen, nachdem es gelungen war, mit dem neuen Besitzer der Mollenhauer-Oboe, einem Sammler in Heidelberg, Kontakt aufzunehmen; seinen Angaben zufolge kam das Instrument aus dem Antiquitätenhandel in Ansbach. Der Händler, der ermittelt werden konnte, gab an, es vor geraumer Zeit auf einer Auktion im Nürnberger Raum erworben zu haben; jedoch ist der Auktionator aus Gründen des Datenschutzes gehalten

Abem Einstellung zur Frage der Oboe d'amore.  
 Im Gespräch mit Herrn Prof. Hermann Kretschmar (Prof. an der Universität Leipzig u. Dir. der Hochschule in Berlin.) sagte dieser mündlich: Es heißt bei Bach Oboe d'amore und nicht Engl. Horn d'amore, folglich ist dieser Engl. H. Becher an der Oboe d'amore falsch. Ebenso Herr Prof. Dr. Schreck Thomas Kantor in Leipzig, der die ersten Oboen d'amore für die Thomasschule im Jahre 1893 bei Berthold in Speier, als Erste in Deutschland, bestellte und die von Herrn Tamme und mir gespielt wurden. Prof. Kretschmar u. Dr. Schreck sind maßgebliche Bachforscher und man darf ihnen wohl glauben und diesem Urteil schließe ich mich an. Meine Feststellungen haben weiter ergeben, dass der Schallbecher zu kurz ist und dadurch

Die ausgeglichene Tonschönheit des Instr. sehr beeinträchtigt, er muss mindestens 14 1/2 ctm. lang sein. Ich bin zu jeder Auskunft gern bereit, besonders für Instrumentenmacher.  
 Leipzig d. 15. III. 53  
 Alfred Gleißberg

Abb. 3: Notiz Gleißberg

den Namen des Einlieferers nicht preiszugeben. So lässt sich der Weg, den das kleine Schriftstück genommen hatte, nicht mehr lückenlos nachvollziehen.

Hingegen kann die Handschrift als die von Gleißberg einwandfrei identifiziert werden: In meinen Sammlungen befindet sich unter „Vermischtes“ ein aus grünem Packpapier handgefertigter Schutzumschlag zu einem – nicht mehr vorhandenen – Buch mit einer Aufschrift in grüner Tinte von Gleißbergs Hand (s. Abb. 4). Beide Handschriften sind zweifellos identisch.

Die Eckdaten dieser sich über einen langen Zeitraum erstreckenden, erstaunlichen Geschichte:

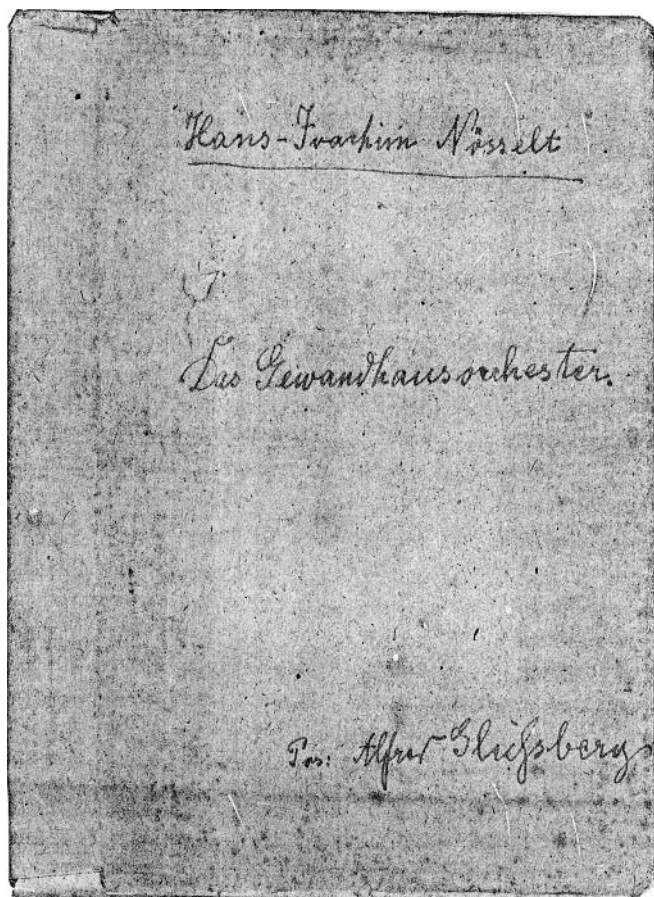


Abb. 4: Schutzumschlag, beschriftet von Gleißbergs Hand

– 1893 wird ein Instrument gebaut und an prominentem Ort zum ersten Mal gespielt;  
 – 2003 taucht eine handschriftliche Notiz über dieses Instrument auf, zudem von seinem ersten Spieler niedergeschrieben.  
 So schließt sich der Kreis nach exakt 110 Jahren.

Mein Dank gilt Hans-Rainer Jung, Mitglied des Gewandhausorchesters und unermüdlich forschender Chronist, der mich mit großer Geduld mit allen erforderlichen Daten bereitwillig versorgte – Daten, die vorerst geschützt sind, bis zur für 2006 in Aussicht genommenen Veröffentlichung seiner Dokumentation:  
 Hans-Rainer Jung: *Historisch-biographisches Handbuch der Mitglieder des Leipziger Stadt- und Gewandhausorchesters seit dem Beginn der Abonnements-Konzerte 1743* (Arbeitstitel)

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> wo er, lt. Bewerbungsunterlagen, „im Oboeblassen von Herrn Rudolph ... unterrichtet wurde.“

<sup>2</sup> Im Dezember 1899 machte Gleißberg dem Rat der Stadt Leipzig die „Mittheilung, dass ich Aufforderung habe, als 1. Oboist in die K.K. Hofkapelle in Wien zu kommen. Ziehe es aber vor hier zu bleiben, falls der hohe Rath geneigt ist, mir eine entsprechende Zulage zu gewähren“. Dem Ersuchen wurde stattgegeben und eine jährliche Zulage in Höhe von 270 M bewilligt.

<sup>3</sup> richtig: Kretzschmar

<sup>4</sup> Carl Tamme, sieben Jahre älter als Gleißberg, war 1881 von der damals unter Hans von Bülow's Leitung stehenden berühmten Meiniger Hofkapelle nach Leipzig gekommen und trat 1910 in den Ruhestand. Ihm, der sich auch als langjähriger Sekretär des Orchester-Pensionsfonds für die sozialen Belange der Mitglieder eingesetzt hatte, wurde 1923 die Ehrenmitgliedschaft zugesprochen, eine Auszeichnung, die nur selten verliehen wurde und nur Mitgliedern, die sich um das Orchester in besonderer Weise verdient gemacht hatten (etwa dem Solocellisten Julius Klengel oder dem Soloflötisten Max Schwedler). Tamme starb hochbetagt 1942 in Leipzig, 21 Jahre vor Gleißberg!

<sup>5</sup> Das Instrument aus Gleißbergs Besitz hat eine Becherlänge von exakt 14,50 cm

**Klang&Körper  
Workshops mit Musik**

Fortbildungen & Seminare deutschlandweit  
 Unterrichtsstudios, Meisterklassen  
 Alte Musik und Neue Musik  
 Improvisation und Klangperformances

Beata Seemann: Cembalo, Clavichord  
 Klaus Holsten: Flöte, Traversflöte

**KLANG&KÖRPER**  
 Am See 1, D-17440 Klein Jasedow  
 Tel. (03 83 74) 7 52 28, Fax (03 83 74) 7 52 23  
 eMail: kh@humantouch.de  
 www.klangundkoerper.de

5. bis 8. Mai 2005:  
 Intensivkurs für Flöte/Traversflöte,  
 Cembalo und Clavichord  
 Fordern Sie unseren Prospekt an!





Aus dem **HEINRICHSHOFEN** Verlagsprogramm



Sieglinde Heilig  
**Easy Going-Band**

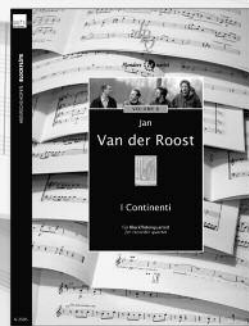
Arrangements von Piet Swerts für  
Sopranblockflöte und Begleitung,  
Spielpartitur

Bestell-Nr. N 2650 € 9,95

Jan Van der Roost  
**I Continenti**

für Blockflötenquartett (wechselnde Besetzungen)  
(Flanders Recorder Quartet), Partitur und Stimmen

Bestell-Nr. N 2595 € 19,95



Uwe Heger  
**Straßenmusik à 2**

Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk,  
Spielpartitur, Ausgabe für  
zwei Sopranblockflöten

Bestell-Nr. N 4999 € 5,20



Uwe Heger  
**Straßenmusik à 3**

Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk, Spielpartitur

Ausgabe für SAT-Blockflöten Bestell-Nr. 4888 € 10,00

Ausgabe für 3 Querflöten Bestell-Nr. 4777 € 10,00

Gute Noten. **Seit 1797.**

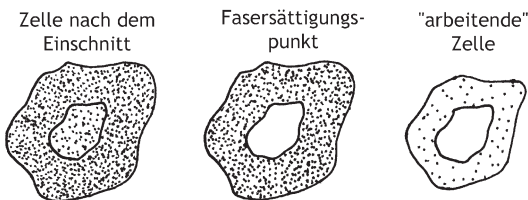
Liebigstraße 16 · D-26389 Wilhelmshaven · Tel. +49 (0)4421-9267-0 · Fax +49 (0)4421-9267-99 · info@heinrichshofen.de

Mareike Bruns

## Holz – Werkstoff für den Flötenbau

Wie unter Flötisten allgemein bekannt, gehört die Böhmlöte zur Gruppe der Holzblasinstrumente. Bei Laien löst dies häufig Erstaunen aus, wird die Querflöte doch allgemein mit einem aus Metall gefertigten Instrument gleichgesetzt. In den letzten Jahren greifen allerdings immer mehr Flötisten zu einem Instrument mit einem Korpus aus Holz, doch ist vielen von ihnen der Umgang mit diesem natürlichen Werkstoff nicht genügend vertraut. Holz erfordert eine spezifische Pflege und Achtsamkeit. Um zu verstehen, welchen starken Belastungen Holz – besonders im Blasinstrumentenbau – ausgesetzt ist, müssen wir die besonderen Eigenschaften dieses Werkstoffes korrespondierend zur umgebenden Umwelt eingehend betrachten:

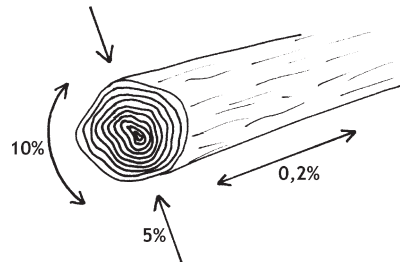
Holz ist ein Naturprodukt, besteht bekanntlich aus Zellen und wächst ringförmig. Die wichtigsten physikalischen Eigenschaften sind Wasseraufnahme und -abgabe, und damit im Zusammenhang das Quellen und Schwinden des Holzes. Man unterscheidet hierbei das „gebundene Wasser“ (in den Zellwänden) und das „freie Wasser“ (in den Zellhohlräumen). Im ersten Stadium der Holz Trocknung entweicht nur Wasser aus den Zellhohlräumen. Die Form bleibt hierbei konstant. Das Holz beginnt erst zu arbeiten, wenn das freie Wasser vollkommen aus den Zellhohlräumen gewichen ist (sogenannter Fasersättigungspunkt oder auch Fibersättigungspunkt bei ca. 30% Wassergehalt). Ab dem Fasersättigungspunkt geben die Zellwände Feuchtigkeit ab und beginnen zu „schrumpfen“; das Holz arbeitet.



Die Holz Trocknung ist im Prinzip abgeschlossen, wenn sich ein Gleichgewichtszustand zwischen Umgebungsluftfeuchtigkeit und dem Feuchtigkeitsgehalt des Holzes einstellt (bei ca. 15% Wassergehalt im Holz). Ab diesem Punkt wird das Holz zwar weiterhin arbeiten, dabei aber korrespondierend zur umgebenden Luftfeuchtigkeit Wasser aufnehmen oder abgeben, d. h. quellen oder schrumpfen.

Die Schwind- bzw. Quellmaße sind nun aber keinesfalls in alle Richtungen des Stammes gleichmäßig. Auch abhängig von der Holzart und dem Wuchs des Baumes können wir uns an folgende Durchschnittswerte halten:

längs (in Faserrichtung)	ca. 0,2%
radial (quer zu den Jahresringen)	ca. 5,0%
tangential (in Richtung der Jahresringe)	ca. 10,0%



**Mareike Bruns** ist Meisterin für Holzblasinstrumentenbau und arbeitet seit 9 Jahren in Wien. Seit Dezember 2002 leitet sie in der Firma Achim Reichmann, Meisterwerkstatt für Orgel- und Holzblasinstrumentenbau, die auf Flöten und Oboen spezialisierte Holzbläserwerkstatt.

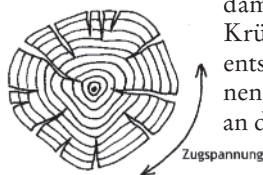


Kontakt: Fa. Achim Reichmann  
Mollardgasse 85A, A-1060 Wien  
Tel.: +43/1/595 42 47-32, Fax: +43/1/595 42 47-34  
e-mail: m.brunsa@aon.at

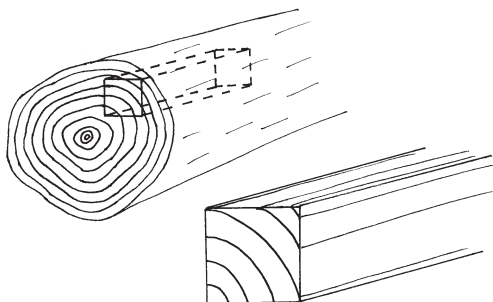
Diese doch sehr unterschiedlichen Schwindmaße führen dazu, daß sich Spannungen im Holz aufbauen, die zu den bekannten Formveränderungen (Reißen, Werfen, etc.) führen können. Je schonender das Holz getrocknet wird, desto geringer sind die Spannungen. Trotz allem können Spannungen im Holz nicht ganz vermieden werden und treten häufig erst bei der Verarbeitung zu Tage – oder auch noch später.

### Was bedeutet dies nun für den Instrumentenbau?

Für den Holzblasinstrumentenbau wird vorwiegend sehr hartes Holz verwendet (Grenadill für den Böhmflötenbau, Buchsbaum als härtestes europäisches Holz ist ein bevorzugtes Holz im Traversflötenbau). Harte Hölzer wachsen sehr langsam, die Jahresringe stehen dementsprechend sehr nah beieinander und die Stämme erreichen keine großen Durchmesser. Durch die damit verbundene größere Krümmung der Jahresringe entstehen während des Trocknens stärkere Zugspannungen an der Außenseite.



Erschwerend hinzu kommt, dass die Kanteln für die Instrumente normalerweise nicht zentriert aus dem Stamm genommen werden, sondern seitlich. Dadurch ergeben sich an allen Seiten verschiedenen Schwindmaße.



Mit jedem Loch, das in das Instrument gebohrt wird, erhöht sich die Möglichkeit der Feuchtigkeitsaufnahme, da sich die Holzoberfläche ver-

größert. Deshalb werden die Tonlöcher in Radialrichtung quer zu den Jahresringen ausgerichtet. Hier sind die Spannungen am geringsten.

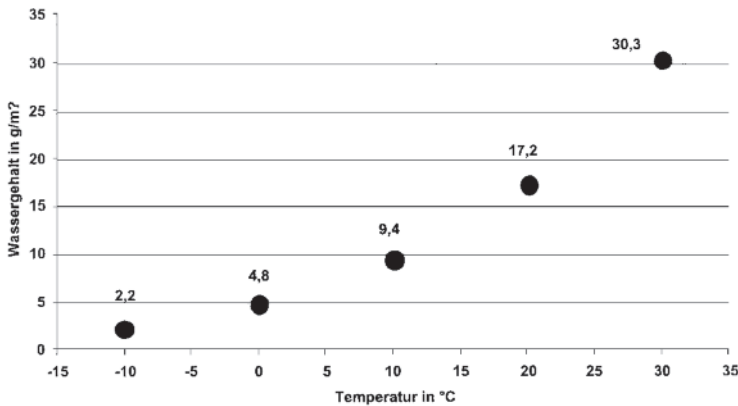


Auch ein gut getrocknetes Holz wird aber weiterhin korrespondierend zur umgebenden Luftfeuchtigkeit arbeiten. Aufgrund der verschiedenen Schwindmaße führt dies häufig zu den ovalen Verformungen bei Holzblasinstrumenten. Je zylindrischer und dünnwandiger die Korpusform ist, desto ungehinderter kann die Verformung stattfinden. Deshalb sind gerade alte Flöten häufig oval, ohne größere Beschädigungen durch Rissbildung erfahren zu haben. (Eine eigene Problematik sind im Holzblasinstrumentenbau die häufig verwendeten Verbindungen von Holz und Metall – das Metall hindert das Holz an seiner natürlichen Formveränderung. Hierdurch können anderweitig Spannungen entstehen, welche wiederum die Gefahr der Rissbildung in sich bergen.)

### Was hat nun aber die Lufttemperatur mit dem Arbeiten des Holzes zu tun?

Eine allgemeine Binsenweisheit besagt, dass Musikinstrumente nicht extremen Temperaturen ausgesetzt werden sollen. Welchen Einfluss übt nun aber die Temperatur auf das Holz aus? In diesem Zusammenhang müssen wir uns mit der relativen Luftfeuchtigkeit beschäftigen. Die Luftfeuchtigkeit an sich gibt den Wasserdampfgehalt in der Luft an. Dieser ist wiederum abhängig von der Temperatur der Luft. Die relative Luftfeuchtigkeit gibt also an, wieviel Feuchtigkeit in Bezug auf ihre Temperatur in der Luft gebunden ist. Das Diagramm auf S. 441 zeigt den maximalen Wasserdampfgehalt von 1m<sup>3</sup> Luft bei einer bestimmten Temperatur.

Das Diagramm zeigt, dass der Wasserdampfgehalt bei 30° C gut sechsmal so hoch ist wie der bei 0° C. Wird nun z. B. 18° C warme Luft mit einer relativen Luftfeuchtigkeit von 60% auf 25° C er-



wärmt verringert sich die relative Luftfeuchtigkeit auf 40%, obwohl die Wassermenge konstant bleibt. Dies bedeutet im Sommer: Wird 30° C warme Luft mit 50% relativer Luftfeuchtigkeit auf 20° C Zimmertemperatur abgekühlt steigt die relative Luftfeuchtigkeit auf über 80%. Wir haben es im Sommer also allgemein mit sehr feuchter Luft zu tun. Im Gegensatz dazu im Winter: Bei einer Außentemperatur von 0° C und einer relativen Luftfeuchtigkeit von 50% enthält die Luft 2,4g Wasser/m<sup>3</sup>. Wird diese Luft auf eine Zimmertemperatur von 20° C erwärmt, beträgt die relative Luftfeuchtigkeit bei konstanter Wassermenge lediglich noch 13%. Art der Heizung, Luftbefeuchter, Atemfeuchtigkeit, etc. wirken zwar ausgleichend, doch haben wir es generell im Winter mit eher sehr trockener Luft zu tun. Weiter sollten wir in Betracht ziehen, dass die Atemluft 100% relative Luftfeuchtigkeit bei über 30° C enthält. Es werden also er-

hebliche Wassermengen über die Blasluft in das Instrument transportiert, die sich als Kondenswasser teilweise absetzen.

Das heißt, die Temperatur übt nur sekundär einen Einfluss auf unser Instrument aus. Der eigentlich wichtige Faktor ist die relative Luftfeuchtigkeit der an die Temperatur gekoppelt ist. Mit der schwankenden relativen Luftfeuchtigkeit schwankt auch die Gleichgewichtsfeuchtigkeit vom Holz. Somit quillt und schwindet das Holz also ständig, da sich die relative Luftfeuchtigkeit immerzu ändert. Bei Instrumenten kann das Holz gleichzeitig an der Innenbohrung quellen, während es an der Außenseite eventuell gerade schwindet.

Dieser Artikel erschien in *Flöte aktuell* 2/2004. Wir danken für die freundliche Genehmigung des Abdrucks. □



**David Lasocki**  
**New research on the recorder, 2002**

This is the thirteenth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By “research” Lasocki means anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. He has surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, German and Italian published during 2002 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).

Dulciane  
 Renaissance-Consort  
 und Barockblockflöten  
 in allen üblichen Stimmungen

Reparaturen in gewohnter Qualität

www.  
**MARTIN**  
  
**PRAETORIUS**  
 .de

Am Amtshof 4 • D-29355 Beedenbostel  
 Tel: 0 51 45 / 9 32 34 Fax: 0 51 45 / 9 32 35  
 e-mail: martin.praetorius@t-online.de

**Peter Thalheimer**  
**Recorder making in anonymity: the Schlosser family from Zwota.**

Before World War II, the main centre for the making of recorders was situated in Vogtland in the eastern part of Germany. The small town Zwota near Markneukirchen, where the instrument maker family Schlosser was active, was of special significance. The recorder makers were accustomed to delivering their instruments to middlemen without having marked them, who in their turn marked and sold the instruments. The name of the original maker therefore often remains obscure. There are for instance no instruments marked „Schlosser“. Before the war, Heinrich Oskar Schlosser (known as „the black“) built the instruments for the Moeck-company. Ernst Ludwig and Rüdiger Schlosser continued the tradition up to 1973. *Translation: J. Whybrow*

**Georg Meerwein**  
**The oboist Alfred Gleißberg. The astonishing story of a discovery**

Alfred Gleißberg (1864 – 1963) is a leading figure in the history of oboists. He was chiefly employed as principal oboist at the Gewandhausorchester in Leipzig. In his article Meerwein gives a fully detailed biography on Gleißberg. He also describes an oboe d’amore in Gleißberg’s possession that was made by Berthold & Söhne in Speier and has a straight bell instead of a pear-shaped one. Moreover the author reports on the discovery of a handwritten letter by Gleißberg in which he discusses the advantages of the straight bell along with technical details on the construction of the instrument. *Translation: J. Whybrow*

**Mareike Bruns**  
**Wood – material for flute making**

Wood is living material that in the making of woodwind instruments is exposed to many strong influences. In this article Mareike Bruns refers to the special features of wood and proceeds to what effect the variation of temperature can have on an instrument. The correlation between temperature and relative humidity is highly relevant. The effects of specific climatic conditions on woodwind instruments during the change of seasons are depicted by various examples. *Translation: J. Whybrow*

Sieglinde Heilig

## Neue Musik aus Japan und ihre Wurzeln in der Tradition

### 5. Folkwang-Symposion für Blockflöten- / Querflötenmusik

Ein vielversprechendes Dozententeam beim 5. Folkwang Symposion ließ ein spannendes Wochenende erwarten: Ryohei Hirose<sup>1</sup> (Kyoto/Tokyo), Andreas Gutzwiller<sup>2</sup> (Basel), Kouhei Nishikawa<sup>3</sup> (Tokyo), Detlev Schauwecker<sup>4</sup> (Kyoto), Hiromi Ishii<sup>5</sup> (London), Gunhild Ott<sup>6</sup> (Essen/Freiburg), Gudula Rosa<sup>7</sup> (Münster), Rudolf Prinz zur Lippe<sup>8</sup> (Berlin), Ulrike Volkhardt<sup>9</sup> (Essen/Hannover).

Andreas Gutzwiller, der profilierteste europäische Shakuhachispieler, versetzte im Eröffnungskonzert seine Zuhörer in eine meditative Stimmung und lud sie ein in die Klangwelt und Geschichte eines Instrumentes, das der Legende nach im 13. Jahrhundert von China nach Japan gebracht wurde: die Shakuhachi, deren Klänge man früher nur bei den Almosengängen der Mönche öffentlich hörte und die sonst nur in den Zen-Tempeln erklang. Mit den fünf kurzen Stücken für Shakuhachi von Moroi Makoto (geb. 1930) als letzten Programmpunkt seines Konzertes schuf Andreas Gutzwiller den Bogen zurück zu dem Thema des Symposions: *Neue Musik aus Japan und ihre Wurzeln in der Tradition*. Der japanische Komponist Maki Ishii (1936 – 2003) sprach von einem „Schock“, den die Komposition von Moroi Makoto in der Welt der musikalischen Avantgarde Japans ausgelöst hatte. In diesen fünf Stücken hat der Komponist die Shakuhachi, eines der ältesten japanischen Instrumente, in die moderne Musik eingeführt, oh-



Andreas Gutzwiller

ne es zu entwurzeln, und damit eine Komposition geschaffen, die gleichzeitig in der Musik der zweiten Hälfte des 20. Jh. und in der altjapanischen Musik beheimatet ist.

Dieses Konzert war ein guter Einstieg in die Vorträge der nächsten zwei Tage, die von Ulrike Volkhardt eröffnet wurden. Sie schuf mit ihrem

Vortrag das Fundament, von dem aus sich die weiteren wie ein spannendes Abenteuer fortsetzten. Die Verbindung der Musik mit der kulturellen Tradition in Japan, das Einbeziehen der Natur in traditionelle Musik, über das Arbeiten mit der eigenen Person, die Art des Lernens, dem „Ruf“ nach dem Meister, das alles ließ Ulrike Volkhardt in ihren Betrachtungen: *Zen – oder die Kunst des Motorradwartens – Westliche Ja-*

*panrezeption und ihre Bedeutung für Flötisten* –, in der Frage enden: Können wir asiatische Kultur überhaupt verstehen? Und schon ist man mittendrin! Die Komponistin Hiromi Ishii beschrieb die Verbindung der traditionellen japanischen Musik mit der avantgardistischen Musik durch den Einsatz elektronischer Klänge. Wer bisher wenig Kontakt zu solchen Klängen hatte, wurde allein durch den Vortrag angeregt, sich dieser Form der Neuen Musik zu öffnen. Kann man traditionelle und neue japanische Musik verstehen? Gunhild Ott ließ die Kursteilnehmer durch das Hören zweier Aufnahmen des Flötenkonzertes von Toshio Hosokawa selbst ent-



Kouhei Nishikawa

scheiden, nachdem sie über ihre eigene Herangehensweise an das Werk sowie über den Komponisten und seine Kompositionstechniken berichtet hatte. Die Vielfalt der Neuen Musik in Japan setzte sich in dem Beitrag von Gudula Rosa fort, die über Kompositionen für Blockflöte und Koto referierte. Was lernt man, wenn man Shakuhachi spielt? Andreas Gutzwiller fokussierte noch einmal den Blick der Teilnehmer für Wesentliches und Elementares in der traditionellen Shakuhachimusik Japans. Hinter der kleinsten Einheit der japanischen Musik, dem Ton, verbirgt sich eine große Philosophie! *Demn Sein und Nichtsein erzeugen einander. Schwer und Leicht vollenden einander. Lang und kurz gestalten einander. Stimme und Ton vermählen einander. Vorher und nachher folgen einander.* (Laotse). Mögen diese Gedanken des chinesischen Philosophen ein Fazit dieser hochinteressanten Vorträge sein.

Das Auswahlvorspiel von Studenten der Meisterklasse mit Werken von: Ryohei Hirose (*Idyll*), Toru Takemitsu (*Voice*) und Isang Yung (*Garak*) bot allen Teilnehmern die Möglichkeit, nach den Kommentaren von Ryohei Hirose und Andreas Gutzwiller über die Interpretation Neuer Musik aus Japan *anders*, oder *ganz neu* nachzudenken. Wie groß die Freiheit des Interpretieren ist, in eine Komposition Neuer Musik aus Japan eigene Bilder und Bedeutungen hineinzulegen, wie konkret sich das Vokabular der Notation darstellt, welche Balance zwischen der japanischen Tradition und dem westlichem Einfluss der Musik gehalten werden muss und wie sehr die intellektuelle Seite eines Spielers gefragt ist, um erkennen zu können, wie japanisch Neue Musik aus Japan wirklich ist; diesen und weiteren Fragen auf der Spur bleibend gingen Ryohei Hirose, Detlev Schauwecker und Andreas Gutzwiller in ihren weiteren Vorträgen nach. Sie erläuterten Strukturprinzipien und erhellten Hintergründe, die für das Verstehen der neuen japanischen Musik notwendig sind.

Damit war das am Abend stattfindende Konzert bestens vorbereitet: Neue Musik für Shakuhachi, Querflöte, Blockflöte und traditionelle Musik für No-Flöte und Shinobue. Die Werke von Satoshi Ohmae, Joij Yuasa, Kazuo Fukushima, Gerald Bennet, Axel Ruoff und zwei anlässlich des Symposions geschriebene Kompositionen von Ryohei Hirose und Hiromi Ishii (Uraufführung: Ulrike Volkhardt, Blockflöte) wurden von Gudula Rosa (Blockflöte), Günter Lebbing (Gitarre), Gunhild Ott (Querflöte), Andreas Gutzwiller (Shakuhachi), Ulrike Volkhardt (Blockflöte) und Hiromi Ishii (Live-Elektronik) vorgetragen. Dieses Konzert setzte all das um, was in den Vorträgen zur Sprache gekommen war, und so eröffneten sich dem Konzertbesucher neue Wege zum Hören. Auf die Frage, ob es denkbar wäre, das sich die Ost – West- Kulturen angleichen, sagte Ryohei Hirose: *Ich bezweifle, dass ein völliges Verstehen möglich ist. Der Austausch muss in ständiger Debatte stehen.* Ein schönes Plädoyer für die Aktualität der Neuen Musik aus Japan! Was es heißt, die Musik in der Tradition für die Gegenwart am Leben

zu erhalten, beantwortete Kouhei Nishikawa mit seinem brillanten Spiel auf der No-Flöte und Shinobue. Im traditionellen Kimono spielend verzauberte er Raum und Mensch.

Wenn du eine Tür auf- und wieder zumachst, ist das Kunst? Keiner der Symposion-Teilnehmer dachte bei dieser Frage von Rudolf Prinz zur Lippe an eine Fortführung des bisher schon Gesagten aus den Vorträgen und Gesprächen vom Vortag. Eine hochinteressant gestaltete, viel zu kurze halbe Stunde um das Thema Kunst und Übung folgte. Ein Werkstattgespräch ergab sich aus den Referaten von Ryohei Hirose und Detlev Schauwecker. Sie diskutierten, unter Einbezug der Teilnehmer, über die europäische Tradition in Japan und das Gedeihen der japanischen Tradition, sowie über das von Detlev Schauwecker fortgeführte Thema: *Japanische Westrezeption – Westliche Japanrezeption*.

Das Symposion mündete in dem Beitrag, *Traditionelle Querflöten und ihr Einfluss auf die moderne Querflöte*. Nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch ging es hier zur Sache. In erfrischender Weise verstand es Kouhei Nishikawa über Herkunft, Bauweise, Material und den Unterricht eines Instrumentes zu berichten, das uns in einer Weise so nah und in anderer Weise doch fern ist. Hiermit schließe ich meine Nachlese und freue ich mich schon auf das 6. Folkwang – Symposium, den um neue Eindrücke und Ideen zu gewinnen und Neues zu lernen, gibt es nichts besseres, als sich mit anderen Menschen auszutauschen.



Detlev Schauwecker

Ryohei Hirose

<sup>2</sup> Musikwissenschaftler und -ethnologe, Leiter des *Studios für Musik* der Musikakademie Basel, erhielt als erster Europäer den Titel eines *shihan* (Meister) der Kinkoñ-Schule der Shakuhachi.

<sup>3</sup> Meister der No-Flöte, er ist Querflötist in verschiedenen Orchestern Japans, Europas und der USA und gilt er als Spezialist für Bambusquerflöten, auf denen er weltweit konzertiert.

<sup>4</sup> er lehrt an den Universitäten Kyoto und Osaka Germanistik, sein Spezialgebiet ist der Austausch zwischen japanischer und europäischer Kultur.

<sup>5</sup> studierte Komposition am Musashino-Musical College Tokyo und war dort Forschungsmitglied der Abteilung Komposition. Sie erhielt diverse Komponistenpreise und Stipendien.

<sup>6</sup> Professorin für Querflöte an der Folkwang-Hochschule Essen, Soloflötistin des SWR-Orchesters, solistische und kammermusikalische Konzerttätigkeit im In- und Ausland (z. B. zahlreiche Uraufführungen in Donaueschingen).

<sup>7</sup> Blockflötistin, langjährige Zusammenarbeit mit der Kotovirtuosin Makiko Goto. Auf Einladung von Maki Ishii spielte sie 2004 beim *Japanisch-Chinesischen Festival für Zeitgenössische Musik* in Tokyo und Peking.

<sup>8</sup> studierte Rechts-, Staats- und Wirtschaftswissenschaften sowie Mittlere und Neue Geschichte, Schüler von Karlfried Graf Dürckheim und von Theodor W. Adorno; Professor an den Universitäten Oldenburg und Witten/Herdecke.

<sup>9</sup> Professorin für Blockflöte an der Folkwang-Hochschule Essen, Solistin und Gastdozentin an Universitäten und Instituten in Europa, Australien und Japan, Leiterin des Ensembles *camerata moderna*, Gründungspräsidentin des *European Recorder Players Club* (Euro RPC) und Organisatorin der Folkwang Symposien. □

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Blockflötisten kennen seine Kompositionen *Idyll*, *Lamentation*, *Ode 1*, *Ode 2*, *Meditation*, die zu „Klassikern“ der Blockflötenliteratur geworden sind.

Ulrike Volkhardt

## „Ich bezweifle, dass bei aller Unterschiedlichkeit ein völliges Verstehen möglich ist ...“

Am Rande des Folkwang-Symposiums 2005 führte Ulrike Volkhardt ein Gespräch mit dem japanischen Komponisten Ryohei Hirose



und geistigen Hintergrund dieser Musik genau.

Das Institut für traditionelle japanische Musik hat viele Funktionen. Es ist eine Tatsache, dass traditionelle Musik mehr und mehr verschwindet und die Solisten immer weniger werden. So muss dieses Material gesammelt werden, ehe es verloren geht. Die eigene Volkskunst soll bewahrt werden. Ein zweites Thema ist, wie diese Alte-Musik-Tradition am Leben erhalten werden kann.

*Ulrike Volkhardt: Meister Hirose, Sie sind Direktor des Instituts für traditionelle japanische Musik und gleichzeitig Komponist. Ich wüsste gerne etwas über die Rolle der traditionellen Musik in Japan und wofür Sie sich in Ihrem Institut engagieren.*

Ryohei Hirose: Vor hundert Jahren war praktisch noch keine westliche Musik in Japan bekannt. Es gab nur die japanische Musik. Als dann vor einigen Jahrzehnten die Japaner mit der westlichen Musik vertraut wurden, haben sie zunächst die Qualität der westlichen Musik nicht verstanden. In den letzten Jahrzehnten haben sie dann die westliche Musik enorm intensiv studiert, z. T. aber ohne den eigentlichen Inhalt zu verstehen, indem sie nur den technischen Aspekt wie einen „Sport“ trainierten. Nur eine geringe Anzahl Musiker kennt den historischen

*Wie verstehen Sie in diesem Zusammenhang Ihre Funktion als Komponist? Die Werke, die wir für Blockflöte kennen, scheinen mir sehr an traditioneller Musik orientiert zu sein, und ich habe gelesen, dass in alter japanischer Musik ein Komponist nichts Neues hinzufügen, sondern nur Aspekte des Alten neu beleuchten sollte. Sind diese Blockflötenstücke etwas Besonderes in Ihrem Œuvre oder sind sie charakteristisch für Ihren Ansatz?*

Es gibt viele Komponisten in Japan, die auf der westlichen Tradition aufbauend schreiben. Demgegenüber bin ich der Meinung, dass es wichtig ist, auf der japanischen Musiktradition zu fußen und die Dinge auf dieser Basis weiter zu entwickeln. Hier betrachte ich mich als zu den Neuerern gehörig, wenn nicht als den Neuerer, der dies auf den Weg gebracht hat. Es ist

freilich so, dass ein japanischer Musiker oder Komponist, der sich in der westlichen Tradition versteht, höher bewertet wird. Insofern war ich anfangs nicht sehr respektiert, aber irgendwann kam die Anerkennung.

*Wir haben die Stücke von Hosokawa und anderen gehört, die also in der Nachfolge Ihrer Ideen komponiert zu sein scheinen.*

Ja, das ist sicher so.

*Wir Blockflötisten haben mehrere Stücke von Ihnen. Die wichtigsten sind: „Meditation“, „Ode“, „Lamentation“, „Idyll“. „Meditation“ ist ein Solostück, wie wir es von der Shakuhachimusik her kennen, „Ode“ für zwei Spieler, „Lamentation“ und „Idyll“ für vier. Haben Sie da die Prinzipien des Solospiels auf größere Besetzungen übertragen, oder gibt es auch ein Vorbild für Mehrstimmigkeit in traditioneller Musik?*

Nebenbei: Ich denke schon, dass ich die traditionelle Shakuhachi zu einer modernen Shakuhachi gemacht habe ... – Ich habe 1974 als erstes Stück für den Wettbewerb des Flandern Festival für einen Schüler von Frans Brüggem im Auftrag eines Verlegers *Meditation* geschrieben. Es war bereits vor der Uraufführung veröffentlicht. Dieser Schüler hat dann nicht an dem Wettbewerb teilgenommen. Die Noten haben sich gut verkauft, aber ich weiß nicht, wer es zum ersten Mal gespielt hat.

*Lamentation* habe ich komponiert für die Teilnahme eines Tokyoter Blockflötenquartetts an einem Wettbewerb. Das war 1965. Es herrschte eine große Wirtschaftskrise in Japan und allgemeines Elend, auch im nächsten Freundeskreis. Wir durchlebten eine sehr pessimistische Zeit, fast wie Jeremias im Alten Testament. Ich habe mir vorher viele Stücke von Hindemith, Stockhausen u. a. angehört und wollte ohne Imitation ein neues Stück schreiben. Es ist keine Übertragung der Shakuhachisolomusik für Quartett. Allerdings geht es auch beim Quartett um eine Art „Shakuhachi-Feeling“.

*Also das Atmosphärische, die „Anmutung“?*

Ja. – Durch Mikroelektroforforschung kann man nachweisen, dass man in japanischer Musik eigentlich keine Harmonie setzen kann, weil die Schwankungen in der Melodik viel zu stark sind und so Spaltungen entstehen. Man muss dann heute sehr geschickt Möglichkeiten suchen und nutzen. Die eigentliche japanische Tradition jedoch ist eine Unisono-Tradition.



*Welchen Rat können Sie uns als europäischen Spielern geben, um in diese Musik besser einzudringen, um z. B. für eine solche neue Komposition wie die „Illusion of the crescent“ ein gutes Verständnis zu entwickeln? Was sollten wir studieren?*

Wenn man die japanische Musik studiert, wird man herausfinden, dass der einzelne Ton nicht kontinuierlich stabil ist, sondern immer eine gewisse Instabilität hat, das Vibrato ist ein größeres. Der Europäer spürt als Zuhörer eine gewisse Unsicherheit, wenn es keine Tonstabilität gibt. Ähnlich ist es in den japanischen Bühnenspielen. Von daher gibt es einen engen Zusammenhang zwischen Musik und Sprache.



*Also sollten wir die traditionelle japanische Musik in ihrem Original in allen Formen studieren und dann sehen, was man transferieren kann?*

Ja, auch im Europäischen hängen z. B. französische Musik und französische Sprache eng miteinander zusammen, genauso ist es in Japan. Ferner hat man kein wohltemperiertes System, sondern eine Mikrointervallik, die sogar tech-

nisch messbar Auskunft über den emotionalen Anteil gibt.

*Noch eine Frage zur Notation: Wir haben neu-lich an „Ode“ gearbeitet, in der sehr viele Rhythmen für unser westliches Verständnis notiert zu sein scheinen (Quintolen, Triolen etc.). Man findet auch Metronomzahlen. Ich habe aber das Gefühl, dass es ein Versuch ist, das Timing traditioneller japanischer Musik uns deutlich und zugänglich zu machen, und dass wir nicht völlig exakt „zählen“ sollten.*

Bei diesem Stück muss man den Rhythmus in der Tat nicht strikt einhalten. Die gestern gehörten Shakuhachistücke z. B. sind völlig ohne Rhythmus. Das Timing kann nur durch Einschwingen und Atemführung gestaltet werden. Man kann quasi nur alleine und immer sehr ruhig spielen.

*Ist deshalb die „Ode“, die ja zweistimmig ist, relativ organisiert?*

Je genauer man im Duo oder Quartett wird, umso mehr geht der freie Rhythmus der japanischen traditionellen Musik verloren. Für die Zuhörer sollte es nur nach einem Rubato klingen. Ich möchte allerdings schon die Ausdrucksskala größer machen als bei der Shakuhachi. Da kommt dann eben eine Mischung von einerseits freieren Elementen und andererseits detaillierteren Anweisungen zustande. Der Eindruck soll aber ein freier sein.

*Eine letzte Frage: Halten Sie eine Annäherung der Kulturen in Ost und West, einen Austausch und wirkliches gegenseitiges Verstehen für möglich?*

Ich bezweifle, dass bei aller Unterschiedlichkeit ein völliges Verstehen möglich ist. Der West-Ost-Diskurs muss natürlich ständig lebendig sein, weil viele Unklarheiten auftauchen.

(Dolmetscher: Prof. Dr. Detlev Schauwecker, Kyoto)

Weitere Info zu Hirose:

<http://www.komuso.com/people/HiroseRyohei.html>





## Musikklädle

**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 €uro.**  
 (Beim Notenkauf über 100 Euro kostenlos, solange Vorrat reicht)

## Simon Rummel und Eva Maria Schieffer Das Improvisieren üben

Am 26.05.05 um 11.00 Uhr findet im Rahmen eines Symphonie-Konzertes im Thürmersaal in Bochum die Uraufführung eines Konzertes für Solo-Blockflöte und Orchester, komponiert von Simon Rummel, statt. Solistin ist Eva Maria Schieffer.



Das Flötenkonzert ist ein Auftragswerk der Bochumer Symphoniker und steht in einem besonderen thematischen Zusammenhang. Inhalt des Konzertes ist der Vergleich zwischen der Improvisation in der Barockzeit und in der Gegenwart. So werden in dem Flötenkonzert, neben auskomponierten Teilen, „Improvisationsfenster“ zur Verfügung stehen.

Während sich Interpreten der Barockmusik vor allem an vorgegebenen Regeln orientieren (*Die wesentlichen Manieren* oder harmonische Zusammenhänge), stehen Spielern der gegenwärtigen Musik alle Wege offen. Hieraus ergibt sich eine besondere Schwierigkeit beim Üben: Was wird denn in der *freien Improvisation* geübt, wenn doch alles erlaubt ist? Gibt es überhaupt Kriterien für eine *freie Improvisation*? Und ist *Improvisieren üben* nicht ein Widerspruch in sich?

Die letzte Frage kann getrost mit *nein* beantwortet werden, denn allen unseren alltäglichen,

viel mehr noch unseren nicht alltäglichen Weisen zu denken, uns zu bewegen und zu äußern, wohnt sowohl eine improvisatorische Komponente als auch der Wille zum freien Gestalten inne. Im Laufe unseres Lebens sammeln wir Erfahrungen und Fähigkeiten, die wir, je nach Situation, neu kombinieren und anwenden. Dies ist in der Musik nicht anders. Für eine gute Improvisation ist es unerlässlich, die Vokabeln zu beherrschen. Das sind in der Barockmusik oder im Jazz bestimmte Muster, wie Triller, harmonische Brechungen oder Skalen. In der *freien* Improvisation jedoch steht jegliches Material zur Verfügung. Das heißt, im Moment der freien Improvisation öffne ich mich als Interpretin allen möglichen Geschehnissen, klanglicher und nicht-klanglicher Art, reagiere auf sie und nehme sie gegebenenfalls in mein Repertoire auf. So kann ich als Interpretin mein eigenes Vokabular entwickeln, mit anderen musikalischen Persönlichkeiten, die eine ganz andere musikalische Bildung erfahren haben, eine Verbindung eingehen und etwas *Unerwartetes* entstehen lassen.

Reizvoll wird die Improvisation, wenn sie in einem komponierten Zusammenhang steht, wie in dem Flötenkonzert von Simon Rummel. Das Orchester besteht aus einem Streicherorchester und drei Schlagzeugern. Streicher bieten einen großen dynamischen Rahmen, was insbesondere im Piano einer Blockflöte sehr entgegenkommt, andererseits im Forte einen starken Kontrast bieten kann. Die unterschiedliche Art der Tonerzeugung der Instrumente – Streichen, Zupfen, Schlagen, Atmen – öffnet ein weites Feld von sich gegenseitig inspirierenden Klängen. Neben den traditionellen Schlaginstrumenten werden zur Erweiterung der Klangräume auch einige Utensilien, wie z. B. Gläser erklingen.

Zur Verbindung von Komposition und Improvisation in seinem Werk schreibt der Komponist Simon Rummel:

*Bei der Komposition des Flötenkonzertes interessieren mich vor allem zwei Dinge: Das Unvorhergesehene („Improvisation“) und das klangliche Detail. Mir geht es darum, Klangereignisse sehr genau auf den Punkt zu bringen und auf eine Weise zu montieren, die beim Hören Überraschungen bewirkt. Bestimmte Stellen der Komposition werden der Solistin gänzlich freies Improvisieren erlauben. Dadurch wird eine musikalische Äußerung ganz aus dem Moment der*

*Aufführung heraus möglich. Die präzise vorgedachte, -gehörte Komposition öffnet sich auf diesem Weg erneut dem Unvorhergesehenen.*

*Die klangliche Vielfalt unterschiedlicher Blockflöten und die direkte Verbindung dieser sensiblen Instrumente mit dem menschlichen Atem reizen mich sehr.*

Lassen wir uns überraschen. □

## Marianne Klatt

### The Delayed Flute – Ein Kurs voller Anregungen für einen etwas anderen Umgang mit der Blockflöte

Das Thema dieses ersten von 4 Kursen, die die Firma Moeck in Zusammenarbeit mit der Kreismusikschule Celle in diesem Jahr veranstaltet, schien nicht auf breite Resonanz zu stoßen. Vielleicht war es zu neuartig oder der Kurs war etwas zu kurzfristig angesetzt. Jedenfalls fanden sich nur 8 Teilnehmerinnen ein. Diese erlebten dann aber einen äußerst interessanten Tag.



Die Dozentin begann mit dem Vortrag eines ihrer Stücke für Blockflöte + Delay. Die Sound-Effekte waren überwältigend, und machten sofort Appetit darauf, mehr darüber zu erfahren und vor allem, sie selbst auszuprobieren. Nach der Erklärung der notwendigen Geräte (es sind wenige, die man gut transportieren und auch bezahlen kann) begannen

die Teilnehmerinnen mit dem gemeinsamen Spiel einiger Stücke, wobei der Delay-Effekt zuerst durch Kanonspielen selbst erzeugt wurde. Danach konnten alle einzeln und allein in zwei separaten Räumen die Delay-Effekte ausprobieren – hierbei war die geringe Teilnehmerzahl natürlich von Vorteil.

Mehrere Werke mit unterschiedlichen Delay-Effekten wurden noch probiert, wobei die Dozentin auch

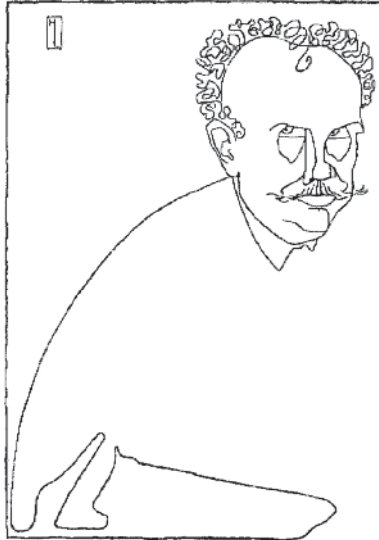
viele Tipps aus Ihrer Unterrichtspraxis mit Kindern gab.

Insgesamt ein kurzweiliger Tag, von dem man viele Anregungen für einen etwas anderen Umgang mit der Blockflöte mitnehmen konnte. □

## A net

Man kann ihm alles vorwerfen und hat es auch getan – sein Welterfolg ist unbestritten: Richard Strauss (1864 – 1949). Grundlegend war bereits die Kritik von Ernst Bloch (in *Geist der Utopie*, veröffentlicht 1918), mit Bewunderung, zumindest Anerkennung für seine Beherrschung des kompositorischen Metiers ebenso verbunden wie die Gedanken in Adornos Essay von 1964 (in *Musikalische Schriften III*).

Einen Modeerfolg nach dem anderen zu komponieren, Sensationslust und hohle Brillanz, die plakative Geschwätzigkeit seines feuerwerkenden Orchesters – das sind nur einige Stichworte der Kritiker. Dass Strauss mit *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) auf der kompositorischen Höhe seiner Zeit gewesen sei, diese sogar mit definiert habe, ist nie bestritten worden. Unverzeihlich erschien es aber offenbar (nicht für das Publikum), mit dem *Rosenkavalier* (1911) die eigene Entwick-



lungskurve opportunistisch umgebogen zu haben in die Bahnen bürgerlich akzeptabler Modernität, anders gesagt, mit dem *Rosenkavalier* zum opulenten Tanz aufzufordern, während Schönberg oder Stravinsky zeitgleich den „Tanz auf dem Vulkan“ im Vorkriegseuropa komponieren.

Und doch: wieviel Wärme, Schwung und Können in Strauss' Musik – jenseits von bloß „gut gemacht“! Vollends entwaffnend dann seine Selbstironie, sein gemüthlicher Humor, die einzigartige Verbindung von hellwacher Sensibilität und bajuwarischer Wurstigkeit in seinen Äußerungen und Briefen.

Kein Wunder, dass aus dem langen Leben des Komponisten, Dirigenten, Ur-Praktikers und bis ins hohe Alter glänzenden Pianisten Strauss besonders viele hintergründige Anekdoten überliefert sind.

**Ulrich Thieme**

Strauss soll einmal gesagt haben: „Was ein richtiger Komponist ist, der muß auch a Odolglasl mit Zahnbürstl komponieren können.“ Die Wiener Philharmoniker kolportieren eine andere Version. Sie lautet: „Ein Komponist, der was z'samm' bringt, muß auch a Speiskarten komponieren können!“ (S. 138)

\*

Zur Dresdner Uraufführung der *Salome* fand sich auch Kaiser *Wilhelm II* ein, dem das Werk durchaus mißfiel. Nach der Vorstellung äußerte er sich zum Generalintendanten: „Ach, wissen Se, ik habe ja den Strauss janz gern. Aber die ‚Salome‘ hätte er besser nicht schreiben sollen. Det wird ihm scheußlich schaden!“

Als man dem Meister später die besorgte Äußerung Seiner Majestät hinterbrachte, stellte er

gelassen fest: „Siehst, und von dem Schaden hab i mir mei Villa in Garmisch 'baut.“ (S. 75)

\*

Zu Strauss' 50. Geburtstag erschien die Deutsche Meisterkapelle vor seiner Villa in Garmisch und spielte ihm als Ständchen den *Rosenkavalier*-Walzer. Erfreut dankte der Jubilar dem Kapellmeister und klopfte ihm auf die Schulter. Der salutierte stramm und meinte: „Ja, ja, Herr von Strauss, komponieren kann's bald aner, aber spül'n, des is scho a Sauarbeit!“ (S. 108)

\*

Bei einer *Elektra*-Probe in der Wiener Hofoper, die Strauss persönlich leitete, bat er das Orchester: „Meine Herren, spielen Sie am Abend recht leise, es is ohnedies so laut komponiert!“ (S. 92)

\*

Nach einer *Elektra*-Aufführung in der Berliner Staatsoper, die er dirigiert hatte – es war 1939 – saß der junge *Herbert von Karajan* mit Strauss bei einem Glas Wein und bat den Komponisten um eine Stellungnahme.

„Aber ja, sehr ordentlich!“ bestätigte der Meister, „nur das Forzato und das Fortepiano haben S’ mir zu akkurat g’nommen. So tierisch ernst hab ich das gar nicht g’meint. Rühren S’ dort nur ein bißerl um, dann kommt schon die richtige Wirkung heraus.“ (S. 95)

\*

(Etliche Wochen nach der Uraufführung der *Elektra* in Dresden) belehrte der Oboist des Wiener Hofopernorchesters, *Johann Strasky*, nach einer *Elektra*-Probe einen jüngeren Kollegen, der wissen wollte, wie man denn eine derart verzwickte Passage spielen sollte: „Da

brauchen S’ nur die Löcher aufmachen. Den Unterschied hört eh niemand!“ Und bei einer langen, anstrengenden Tutti-Stelle riet er seinem Kollegen: „Da muß ma nur an roten Kopf kriegen und so ausschau’n, als ob man blasert!“ (S. 87)

\*

In der Pause einer Grazer *Salome*-Probe trat ein Oboist an Strauss heran, hielt ihm seine Stimme unter die Nase, zeigte auf eine schwierige rasche Passage und beklagte sich: „Herr Doktor, das geht vielleicht auf dem Klavier, aber niemals auf der Oboe!“ – Strauss legte dem Mann die Hand auf die Schulter und erwiderte gemächlich: „Trösten S’ Ihna, auf’m Klavier geht’s a net!“ (S. 82)

Alexander Witeschnik: *Geht all’s recht am Schnürl oder Richard Strauss in Geschichten und Anekdoten*, Wien/Köln/Weimar 1998, Böhlau Verlag, ISBN I-205-99004-8 □

## Neu bei Doblinger



### MICHAELA & FRANZ MOSER

**Flötenfutter.** 24 kurze, einfache Spielstücke für zwei Sopranblockflöten oder andere Melodieinstrumente in C mit Harmonieangaben für Begleitinstrumente. Mit Rhythmusübungen und Musikquiz didaktisch aufgebaut ist das „Flötenfutter“ eine spielerische Einführung in das Basiswissen der allgemeinen Musiklehre.

04 497

€ 11,90

Musikverlag Doblinger

www.doblinger.at



**William Waterhouse: Bassoon**

London 2003, Kahn &amp; Averill, ISBN 1-871082-68-4

Als im Jahre 1973 Lord Menuhin dem prominenten britischen Fagottisten und Lehrer William Waterhouse seine Bitte vortrug, einen Band zur Reihe *Music Guides* beizusteuern, ahnte auch der Autor nicht, dass bis zur Fertigstellung mehrere Jahrzehnte ins Land gehen würden. Seit dem vergangenen Jahr nun besitzt die Fagottwelt ein beispielhaft umfassendes Werk, das dem fortgeschrittenen Studenten unerschöpfliche Hilfen gibt und dem erfahrenen Bläser erstaunliche Neuigkeiten bietet.

Dank hoher sprachlicher Genauigkeit und eines immer übersichtlichen Satzbaus liest sich das Buch flüssig. Die wenigen fremden Vokabeln und Fachausdrücke sind schnell nachgeschlagen.

Ein kurzer historischer Abriss verschafft Klarheit über die Entwicklung des Instruments. Was ist passiert zwischen Johann Denner (erste auffindbare Werkstatt hierzulande) und Guntram Wolfs revolutionärer Verbesserung am Kontrafagott 2001? Wer hat welche Hölzer verwendet und welche Klappen erfunden? Und wer schließlich hat in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts *das* Instrument entwickelt, das bis heute – modifiziert – gespielt wird? Schön zu lesen, wie die geniale Entwicklungsarbeit des Gespanns Carl Almenräder/Adam Heckel gewürdigt wird. Auf der französischen Linie sind es Maurice Allard und Buffet-Crampon, die die Entwicklung vorantreiben. Aber es klingt Wehmut darüber an, dass das Instrument französischer Bauart vom deutschen Fagott langsam verdrängt wird. *Vive la difference* meint auch Waterhouse.

Es fällt auf, wie häufig im Text *our instrument* erscheint. Statt *neutral das Fagott* zu sagen, identifiziert der Autor sich und uns mit diesem wenig handlichen Bündel Röhren, das viele Mitmenschen zu der Frage veranlasst: „Wie um alles in der Welt bist du eigentlich an dieses Instrument geraten?“ Man muss es wohl einfach lieben. Damit man es später lieben kann, müssen aber vor der Anschaffung wichtige Dinge bedacht werden. Waterhouse listet mit genauesten Erläute-

rungen jedes Detail auf, das in Erwägung gezogen werden sollte. Da passiert es denn schon mal, dass er die Dinge auf die Spitze treibt: Es ist zweifellos eine richtige Empfehlung, möglichst wenige oder gar keine Zusatzbohrungen in der Nähe des Instrumenteneingangs anbringen zu lassen – aus akustischen und aus Dichtigkeitsgründen. Überprüfen sollte man aber ernsthaft, ob man auch auf Hülsen verzichten will, wie der Autor vorschlägt. Wer schon einmal eine *Matthäus-Passion* in einer kalten Kirche *durchgurgelt* hat, wird sich das zweimal überlegen. An anderer Stelle wird empfohlen, auf Rollen zu verzichten. Mit diesen umzugehen erfordert sicher Gewöhnung. Dass aber, wie Waterhouse befürchtet, Finger von den Klappen rutschen könnten, gilt nicht für jede Hand. Alle anderen Hinweise und Empfehlungen finden volle Unterstützung: ein sorgfältig und geistvoll zusammengestelltes Kompendium.

Dies gilt auch für das Hauptkapitel *In Performance*. Technisch und stilistisch wird Fagottspielen mit der Aktion eines Sportlers im Training und im Wettkampf (= Üben und Vortragen) verglichen. Wie sehr wir bei jedem Konzert in der Nähe einer Wettkampfleistung stehen, wird in vielen Details belegt und macht manches bewusst: z. B. beginnen wir dort wie hier mit effizientem Aufwärmen und mit Konzentrationsübungen, denn *Konzentration befreit das Gemüt und lässt eine objektive Kontrolle zu*. Atemführung (deutsch zitiert), Ansatz, Vibrato, Zunge (man kann anhand dieses Buches das Doppelzungenpiel lernen!) und die Fingerarbeit werden abschnittsweise detailliert und mit Zeichnungen behandelt, und jeder Abschnitt enthält Dinge, die auch der alte Hase nicht oder so nicht kannte. Üben in allen Schattierungen zu erläutern, muss Anliegen dieses Buchs und der Persönlichkeit von Waterhouse sein: viele Notenbeispiele hierzu, Spielanleitungen ebenfalls zu speziellen Stellen der Literatur, sehr fundiert. Auch hier gibt es ein Kuriosum: mit dem ihm eigenen Charme schlägt der Autor eine Variante für das Kontra-H am Ende des Kopfsatzes der 5. Tschaikowsky vor, in dem er den Versuch empfiehlt, das viel *gesündere* C zu greifen und den Ansatz um einen Halbton zu lockern. Die Idee

**MARSYAS** www.marsyas-blockfloeten.ch

Feines Handwerk als Hörerlebnis

in Deutschland erhältlich bei:  
Loebner D-28203 Bremen  
early music D-58332 Schwelm

Notenschlüssel D-72070 Tübingen  
Schunder D-76149 Karlsruhe-Neureut

ist ausgezeichnet, aber wer riskiert das – im Konzert?

Selbstverständlich werden auch Avantgarde-Techniken behandelt, dazu Übemodelle zum Erlangen der Unabhängigkeit von Tonalitäten: chromatisch steigende und fallende Sekunden, Terzen, Quarten usw., haarig, aber gewinnbringend. Der Rat, sich für *Fehlervermeidungspsychologie* zu interessieren, ist nirgends besser plaziert als hier. Am Ende gibt es Abhake-Listen zur Vorbereitung auf jedweden Auftritt, erstellt mit der Erfahrung eines gestandenen Solisten.

Bei aller Gründlichkeit und Liebe, mit der dieses Buch geschrieben worden ist, mag es auf den ersten Blick erstaunen, dass das für uns so wichtige Thema *Rohrbau* eher marginal behandelt wird. Waterhouse verweist auf genügend vorhandene Literatur und vollbringt eine ganz große Tat: Er lässt die Rohrbaulegende Kurt Ludwig (gest. 1967) aufleben, indem er Ludwig-Rohre *modernen* Rohren gegenüberstellt und Punkt für Punkt scharfsinnig die Unterschiede analysiert. Dem Rezensenten jucken bereits die Finger, diese mythenumwobenen Tonerzeuger nachzubauen!

Zum Schluss gibt's reichhaltige und solide erarbeitete Spiel- und Interpretationsvorschläge für das Mozart- und das Weber-Konzert, eine kurze Bibliografie und Werkliste, die exakte Beschreibung des Waterhouse-Heckels und eine Biegeanleitung für eine persönliche Formung des „S“. Vorsicht im Umgang mit den zu legierenden Metallen ist hier geboten – es handelt sich um Blei und Wismut!

Das Werk ist als Lese- und Nachschlagebuch sehr zu empfehlen und verdient eine Übersetzung.

**Günter Blahuschek**

### **Maggie Kilbey: Curtal, Dulcian, Bajón: A History of the Precursor to the Bassoon**

St. Albans 2002, Selbstverlag ISBN 0-954349202, 300 S., ca. 30 £ (Auslieferung: M. Kilbey, 37 Townsend Drive, GB-St. Albans, Herts AL3 5RF; [maggie.kilbey79@keble.net](mailto:maggie.kilbey79@keble.net))

Die Instrumentenbauerin Maggie Kilbey, bekannt durch mehrere einschlägige Artikel unter ihrem früheren Namen M. Lyndon-Jones, publiziert ein neues Buch zu dem unter vielen Namen geläufigen Instrument, das üblicherweise als Vorläufer des modernen Fagotts charakterisiert wird: Dulcian, bajón, Choristfagott, curtal, fagotto, basson etc. Am Anfang stand die Absicht, alle verfügbaren Informationen über den Dulcian zusammenzutragen, und die Autorin gesteht gleich zu Beginn freimütig ihr Scheitern ein, da die ungeheure Fülle an sehr disparaten Dokumenten (archivalische und chronikalische Belege, erhaltene Instrumente, Bildzeugnisse etc.) nur durch eine Datenbank zu bewältigen wäre, ohne dass damit schon eine Auswertung geleistet worden wäre. Nun will sie ihr Buch vielmehr als eine Art repräsentative Sammlung verstanden wissen. Und das ist es wohl tatsächlich: Gegliedert in drei Teile, versammelt das Buch im ersten Abschnitt Materialien zur Geschichte und zur Terminologie, zum musikalischen Repertoire und zu historischen Dulcian-Herstellern, jeweils nach Ländern (Italien, England und Schottland, Spanien und Lateinamerika, Deutschland und nordeuropäische Länder, Frankreich und Niederlande) getrennt. Der zweite Teil bietet eine „checklist“-artige Auflistung aller erhaltenen Originalinstrumente, mit vielen Photographien und schematischen Umrisszeichnungen. Der dritte Teil schließlich enthält neben der Bibliographie und einem sehr nützlichen Register auch eine Reihe von Appendices (darunter etwa eine hier überflüssige Synopse von historischen und musikgeschichtlichen Ereignissen).

Die ursprüngliche – und vielleicht allzu naive – Idee einer umfassenden Dokumentation zum Dulcian erklärt manche Merkwürdigkeit dieses offensichtlich ohne Lektorat entstandenen Buches (etwa die erratische Dokumentation zu deutschen Musikern in Italien auf S. 17 oder die

falschen bzw. sehr ungenauen Angaben zu Instrumenten im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg). Entgegen dem irreführenden Versprechen im Untertitel (*A History*) liegt mit dem Band eine Fundgrube zum Dulzian und seinen verwandten Instrumenten vor, mit vielfältigen Hinweisen auf Geschichte, Musik, Instrumente und Ikonographie. Diese Informationen und die erfreulich gute Abbildungsqualität macht es zu einer willkommenen Ergänzung des längst vergriffenen Buches *The Curtal* von Barbara Stanley und Graham Lyndon-Jones (St Albans 1983). Eine Geschichte des Dulzians allerdings bleibt noch zu schreiben.

Martin Kirnbauer

### Jerry L. Voorhees: *The Development of Woodwind Fingering Systems in the 19th and 20th Centuries*

© beim Autor 2000 und 2003, ISBN 0-9742359-0-3, \$ 49,95; in Europa zu beziehen über Tony Bingham, London (<http://www.oldmusicalinstruments.co.uk/>) oder direkt beim Autor in 1201 S. Holly Street, Hammond, LA 70403, USA ([jerryvoorhees@charter.net](mailto:jerryvoorhees@charter.net))

Der Autor ist seit 1971 Musikwissenschaftler, Forscher, praktischer Musiker und Professor für Fagott und Methodik der Blasinstrumente an der Louisiana University. Er ist hierzulande wohl nur wenigen bekannt, trotz seiner Beiträge in Nancy Toffs Buch *The Development of the modern flute* (1979) und seiner Arbeit *The classification of flute fingering systems* (1980, besprochen in *Tibia* 2/1981 durch Karl Ventzke).

In seinem Opus magnum, welches hier angezeigt wird, erweitert Voorhees den Blick von der Flöte auf die übrigen Holzblasinstrumente: Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon. Die historische Entwicklung der Mechaniken dieser fünf Instrumente wird in über 135 selbst gezeichneten Diagrammen anschaulich und technisch durchaus leicht nachvollziehbar dargestellt und kommentiert. Das ist aber nur das letzte Drittel dieser Arbeit. Im ersten Teil wird nach einer kurzen Einführung in die akustischen Gegebenheiten auf Ähnlichkeiten und dann auf Unterschiede hingewiesen, schließlich werden alle

mechanischen Elemente, die für die Entwicklung von einer bloßen Ansammlung von Klappen hin zu den heutigen Griffsystemen nötig waren, genauestens beschrieben – und dazu in einer sympathisch einfachen und persönlichen Sprache, die den guten, zuweilen humorvollen Lehrer durchscheinen lässt. Im zweiten Teil werden auf der gewonnenen Wissensbasis klar und deutlich die auf allen Instrumenten gleichen Komponenten der rechten und linken Hand beschrieben, der dazwischen liegende gis/cis-Mechanismus, die Erweiterungen zur Tiefe und Höhe hin, in denen die beiden kleinen Finger und beide Daumen ihre große Rolle spielen, und schließlich die Registerwechsel-Mechanismen. Kein Wunder, dass man nach dem Studium dieser Schrift von 230 Seiten einen vertieften Einblick nicht allein in die einem zunächst fremden Instrumente erhalten hat, sondern auch in die Problematik des eigenen Instruments.

Für wen ist das Buch geschrieben? Der sorgfältig gewählten Sprachebene nach und in seiner Knappheit wohl nicht nur für Instrumentenbauer, Sammler, Komponisten oder Museumsleiter – für diese ist es ein Muss –, sondern auch und gerade für die Instrumentallehrer und Studenten, denen mehr Einsicht in den gegenwärtigen Stand ihrer Instrumente sehr zu wünschen ist. Es wäre deswegen eine Übersetzung ins Deutsche eine dringende und verdienstvolle Tat, zumal die bisher erschienenen und erhältlichen Versuche einer Zusammenschau, wie etwa die Arbeiten von Baines (New York 1991) oder Bate (London 1975) in Ausbildung wie Beruf nur wenig Verbreitung gefunden zu haben scheinen.

Können wir uns vorstellen, was alles dazu gehörte, so ein Buch zu schreiben? Jedes einzelne dieser als eine historische Entwicklungsstufe zu sehenden Instrumente – die meisten davon in Europa entstanden – muss man studiert haben, aber schon die Grundlage eines Verständnisses bedarf jahrelanger Forschungsarbeit, die man sich zudem nicht weit genug vorstellen kann. Die hier behandelte Zeit zwischen etwa 1830 bis etwa 1980 war eine Zeit der technologischen Revolutionen, die eine unvorstellbare Fülle an Lösungen für die immer gleichen Probleme her-

## Alt-Dulzian gesucht

Frdl. Angebote an M. Ertel  
Tel./Fax: 02103/43619

vorbrachten. Der ausgefeilten Mechanik unserer heutigen Instrumente, der Schnittstelle zwischen dem Rohr und unseren Händen, könnten in nicht allzuferner Zeit durch die Möglichkeiten der Elektronik auch wieder (uns noch nicht vorstellbare) revolutionäre Änderungen bevorstehen.

Zeljko Pešek

### Rohrblatt, Magazin für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon 1, März 2004, 19. Jg.

Ingo Goritzki: Das Oboenkonzert C-Dur KV 314 von Wolfgang Amadeus Mozart

Die transponierte Flötenfassung erwies sich als sehr hilfreich für die Rekonstruktion des Oboenkonzertes – Gedanken zur Neuausgabe

Der vorliegende Aufsatz war als Vorwort zu Goritzkis 2001 im Henle-Verlag erschienenen Urtext-Ausgabe konzipiert, musste dann aber aus Platzgründen so stark gekürzt werden, dass eine separate Veröffentlichung angesagt schien.

Die Quellenlage des Oboenkonzertes von Mozart ist aus unterschiedlichen Gründen kompliziert, und Goritzki, der sich seit mehr als 30 Jahren intensiv mit Quellenforschung und Textvergleichen der beiden Fassungen für Oboe und Flöte befasst, ist zum Spezialisten par excellence

## Meisterkurs Querflöte 15. – 22.05.2005

Dozentin: Carin Levine (Syke-Ristedt)

Korrepetition: Frank Gutschmidt (Berlin)

Anmeldung und Information:

Musikakademie Rheinsberg  
Bettina Bröder  
Kavalierhaus der Schlossanlage  
16831 Rheinsberg

Tel.: 033 931 – 721 0 • Fax: 033 931 – 721 13

geworden. Schon 1979 hatte er in einem immer wieder zitierten Artikel (*Tibia* 2/1979, S. 302-308) Unterschiede und Parallelen der beiden Fassungen herausgearbeitet und so zu einer „authentischeren“ Solostimme gefunden. Diesen Text übernimmt Goritzki hier noch einmal im Wesentlichen, doch mit einigen Ergänzungen. Seine überzeugenden Argumente können den Spielern auch heute noch helfen, eine für sie „richtige“ Fassung dieses wichtigen Konzerts zu finden.

Albrecht Gürsching: Die Verteidigung einer Achtelnote  
Ingo Goritzki, Henle und Mozart, Anmerkungen zu einer Neuausgabe von Mozarts Oboenkonzert KV 314

Gürsching schreibt hier eine emphatische Rezension der Neuausgabe, im Stil wie immer lebendig, witzig – und kompetent. Die Achtelnote, um die es ihm geht, ist das früher gespielte c<sup>1</sup>, mit dem die Solostimme in Takt 32 begann (Boosey & Hawkes), die mittlerweile aber aus guten Gründen gemieden wird. Gürsching setzt sich dennoch vehement für diesen Ton ein, auch mit guten Argumenten! Das Konzert wird uns noch lange Stoff für Diskussionen geben!

Christian Schneider

### NEUEINGÄNGE

**Acht, Rob van / Jan Bouterse / Vincent van den Ende: Niederländische Traversos und Klarinetten des 18. Jahrhunderts**, DIN A3, geb. im Schutzumschlag, teilweise farbig, Deutsch/Englisch, mit zahlreichen technischen Fotoillustrationen, Bergkirchen 2004, PPV Medien GmbH / Edition Bochinsky, ISBN 3-932275-99-3, 172 S., € 175,00

**Hiller, Carl H.: Holde Frau Musica**. Zwölf Erzählungen, Köln 2005, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-936655-23-5, 175 S., € 12,80

**Müller-Dombois, Richard: Der deutsch-dänische Komponist Friedrich Kuhlau**. Klassik und Frühromantik im Kontext der geistigen, sozialen und politischen Bewegungen Europas. Ein synchrosynoptisches Lese- und Nachschlagebuch, Detmold 2004, Syrinx-Verlag, ISBN 3-00-014132-4, € 28,00

### Francesco de Layolle/Bartolomeo degli Organi/Bernardo Pisano: Musica Fiorentina

hrsg. von H. Vissing, für 4–5 Blockflöten o. a. Melodieinstrumente, Münster 2004, ETF 2021, € 14,00

Es handelt sich hier um eine Sammlung mit vier- und fünfstimmigen Vokalwerken von Bartolomeo degli Organi (1447–1539), Francesco de Layolle (1475–1540) und Bernardo Pisano (1490–1548). Das schön gestaltete Titelbild – es zeigt die älteste Ansicht von Florenz um 1490 vom Kloster Oliveti aus gesehen – und ein zeitgenössischer Text über diese Stadt als Vorwort zur Ausgabe erwecken die Neugier, sich mit den Noten zu befassen.

Aus der Partitur kann ohne Umblätterprobleme musiziert werden. Zu den längeren Stücken gibt es Einzelstimmen zum Vermeiden von Wendestellen. Die Ausgabe enthält außerdem die Biografien der Komponisten und die Texte der Werke mit einer deutschen Übersetzung und – lobenswerterweise – genauen Quellenangaben.

Der braune, antik anmutende Druck ist zwar sehr schön anzuschauen, in schlecht beleuchteten Kirchen daraus zu musizieren ist jedoch etwas anstrengend. Dennoch handelt es sich um eine gelungene Ausgabe.

**Katja Reiser**

### Lance Eccles: Tango Armadillo

für Blockflötenquartett (SATB), Armidale/Australien 2004, Orpheus Music, OMP 121, AUD 16,00

Matthias Maute führte mich während eines Kurses, den er im letzten Jahr in unserer Gegend gab, an die Möglichkeit heran, Tangos mit einem Blockflötenensemble zu spielen. Wir spielten einige Tangos verschiedener Komponisten und Arrangeure, und Maute stellte die Technik vor, mit Hilfe von Sputato-Zungenattacken rhythmische Akzente zu setzen. (Ein extremes Beispiel rhythmischer und auch vokaler Effekte kann man auf der CD-Aufnahme des *Criminal Tango* vom Ensemble *Dreiklang Berlin* hören). Ich probierte mit meinem Blockflötenensemble den Sputato-Effekt an diesem Stück von Lance Eccles aus, was den Spielspaß sehr erhöhte. Wir hatten zwar keine Tangotänzer, die dazu hätten

tanzen können, aber ich kann mir vorstellen, dass sie es sehr genossen hätten.

Während das Stück unter rhythmischen oder fingertechnischen Aspekten nicht wirklich schwer ist, verlangt es doch ein gewisses „feeling“, um die Akzente, die Schönheit und auch den Humor hervorzuheben. Der Anfang in f-Moll ist vielleicht etwas abschreckend, jedoch wechselt die Tonart bereits nach acht Takten, und es gibt keine Vorzeichen mehr. Ab diesem Punkt scheint sich das Stück auf modalem Gebiet zu bewegen. Jeder folgende Vorzeichenwechsel (ein B, drei Kreuze, Modal etc.) läutet eine neue Variation der Melodie ein. Dabei ist die Versuchung unwiderstehlich, das Tempo im Verlauf des gesamten Stückes anzuziehen – es ist also ratsam, in gemäßigttem Tempo zu beginnen.

Die Ausgabe ist gut gedruckt und besteht aus Partitur und Einzelstimmen. Jede Stimme passt genau auf eine Seite, weshalb es keine Wendestellen gibt. Alle Stimmen sind relativ bewegt, jedoch wird die Melodie überwiegend von den beiden Oberstimmen getragen, während Tenor und Bass rhythmische und harmonische Aufgaben übernehmen. Für mich ist *Tango Armadillo* eine der schönsten modernen Tangokompositionen für Blockflöte, und ich empfehle es besonders für Ensembles, die Stücke im mittleren Schwierigkeitsgrad oder etwas darüber suchen.

**Charles Fischer**

### Benjamin Britten: Scherzo

für Blockflöten-Quartett (SATB), hrsg. von Johannes Bornmann, Schönaich 2004, Musikverlag Bornmann, MVB 80, Partitur mit 4 Spielpartituren, € 12,00

Britten wurde 1952 von Imogen Holst, der Tochter des englischen Komponisten Gustav Holst, dazu angeregt, selbst Blockflöte zu spielen. Nachdem Carl Dolmetsch ihm 1954 zwei Instrumente geschenkt hatte, schrieb Britten 1955 zwei Stücke für Blockflöten, die bekannte *Alpine Suite* für zwei Sopran- und eine Altflöte, und das vorliegende *Scherzo*. Im gleichen Jahr erschien es in der ersten Folge der Reihe *Music for Recorders*. Edited by Benjamin Britten and Imogen Holst bei Boosey & Hawkes in London. Der

# 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

Titel der Ausgabe lautet *Recorder Pieces from the 12th to the 20th Century*. Sie enthält außer dem *Scherzo* von Britten Bearbeitungen kurzer Stücke von Perotin, Lully, Bartók, Willaert und Mozart für 2-5 Blockflöten.

Weil die bearbeiteten Miniaturen für die heutige Praxis keine Bedeutung mehr haben, hat diese Ausgabe – und damit auch das *Scherzo* von Britten – keine große Verbreitung gefunden. Es ist also sehr zu begrüßen, dass das *Scherzo* in einer separaten Lizenzausgabe herausgekommen ist. Die neue Ausgabe ist praktischer angelegt als der Erstdruck. Sie enthält nämlich vier Spielpartituren, aus denen das *Scherzo* ohne Blättern gespielt werden kann. Das Stück selbst ist kurz (3 Partiturseiten), aber wirkungsvoll und trotzdem spieltechnisch leicht. Es eignet sich sowohl für solistische als auch für chorische Besetzung.

Unverständlich bleibt, dass einige wichtige Details des Erstdrucks nicht in die Neuausgabe übernommen worden sind: Die originale Metronomangabe (M.M. 100 für die punktierten Viertel) und die Fußnote bei den Trillern (*Throughout this Scherzo, all trills may be played as semiquavers.*). In der Erstaussage gibt es ferner noch eine Einrichtung der Bassblockflötenstimme für *2nd Tenor if there is no Bass*. Auch wenn heute Bassflöten fast überall verfügbar sind, wäre diese Stimme für manche Ensembles interessant. Sie kann nämlich bei chorischer Besetzung auf der Großbassflöte gespielt werden und ergibt dann einen Achtfuß-Bass zum Vierfuß-Quartett, auch wenn kein Subbass vorhanden ist.

Peter Thalheimer

## Johann Rudolf Ahle: Seht Euch Für

Geistliches Konzert für Sopran, Alt, Tenor, 4 Blockflöten (oder 4 Streichinstrumente) und B.c., Reihe: *Musica Speciosa*, hrsg. von Konrad Ruhland, Magdeburg 2004, Edition Walhall, EW 367, € 16,00

## Johann Rudolf Ahle: Tröstet, tröstet mein Volk

für Alt, Tenor, 4 Blockflöten und B.c., Reihe: *Puer Natus in Bethlehem*, Weihnachtsmusik hrsg. von Konrad Ruhland, Magdeburg 2003, Edition Walhall, EW 356, € 16,00

Konrad Ruhland ist sicher vielen Freunden der Alten Musik ein Begriff als Leiter der *Capella Antiqua München*, seinerzeit mit zahlreichen Schallplatteneinspielungen beim „Alten Werk“ der Teldec vertreten.

Nun hat er sich mit der Magdeburger Edition Walhall zusammengetan, um einige bislang unveröffentlichte Schätze aus seinem Notenschrank herauszugeben. Die beiden geistlichen Konzerte von Johann Rudolf Ahle für Sänger, Blockflötenensemble und B.c. kann man jedenfalls getrost als solche bezeichnen.

Ahle war Vorgänger J. S. Bachs in Mühlhausen und hat mit den drei Teilen seines *Neugepflanzten Thüringischen Lustgartens* 1657, 1658 und 1665 sein kompositorisches Hauptwerk hinterlassen, das bislang noch kaum gewürdigt worden ist. Es handelt sich um Sammlungen von geistlichen Konzerten für Stimmen und Instrumente, vergleichbar denen des Heinrich Schütz.

Wer Musik für Sänger und Blockflötenensemble suchte, konnte bislang nur in der verdienstvollen Reihe *Flauto e Voce* des Carus-Verlags, hrsg. von

Peter Thalheimer, fündig werden. (Vergleichbar mit den Werken Ahles hieraus ist z. B. Capricornus' *Ich bin schwarz, aber lieblich*.) In jüngerer Zeit gab es auch einige interessante Neuveröffentlichungen wie z. B. R. I. Mayrs *Motetten* (bei Primalamusica), in die sich diese beiden neuen Ausgaben der Edition Walhall hervorragend einreihen:

*Tröste, tröste mein Volk* ist eine Adventsmusik für Altus (f-a<sup>1</sup> hier für mich etwas irritierend notiert im abwärts oktavierenden Violinschlüssel) und Tenor (d-f<sup>1</sup>), Blockflötenquartett (die beiden oberen Stimmen „ossia Violinen“) und B.c.

*Seht euch für* benötigt drei Sänger (SAT) und ebenfalls ein Blockflötenquartett (auch durch Streicher ersetzt- oder verstärkbar).

Echte Raritäten, Originalmusik für Blockflöte und wirklich gute Musik. Was will man mehr?

Michael Schneider

### Louis Detry: Sonate en Ut mineur

pour flûte à bec et basse continue, hrsg. von Pierre Boragno, Réalisation Chiaopin Kuo, Paris 2004, Edition Delrieu, G.D. 40102, € 16,30

### Detri (Manuskript Rostock): Solo Flute à Bec

Sonate in c-Moll für Blockflöte und Basso continuo, hrsg. von Olaf Tetempel, Continuo-Aussetzung Jörg Jacobi, Bremen 2003, edition baroque, eba 1117, € 6,90

Diese Sonate für Altblockflöte und unbezifferter Bass ist fast gleichzeitig in zwei Neuauflagen erschienen. Beiden diente als Vorlage eine Handschrift, die in der Universitätsbibliothek Rostock überliefert ist. Dieses Manuskript gehört zu der Musikaliensammlung des Erbprinzen Friedrich Ludwig von Württemberg (1698–1731), die viele bekannte Block- und Querflötenstücke in singulären Handschriften umfasst, so z. B. von Händel das *Concerto g-Moll* HWV 287 für Traversflöte bzw. Oboe und das *Concerto B-Dur* für Flauto piccolo, von Loeillet das *Quintett b-Moll* mit je 2 Flûtes de voix und Flûtes traversières sowie drei Blockflötensonaten von Willem van Wassenaer.

Kenner der Rostocker Sammlung wissen von Detrys Blockflötensonate schon mindestens seit



## 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

1997. Damals hat nämlich Ortrun Landmann im Jahrbuch *Musik in Baden-Württemberg*, Band 4, ihre 1968 verfasste Übersicht über die Musikhandschriften des württembergischen Erbprinzen veröffentlicht. Dort wird auch schon der *Sigr. Detri* der Handschrift mit einem *Louis Detry* in Verbindung gebracht. Pierre Boragno teilt dazu in seinem Vorwort mit, dass Louis Detry um 1727 Fagottist am Württembergischen Hof in Stuttgart war. Dadurch ist es sehr wahrscheinlich, dass Louis Detry der Komponist ist und dass die Handschrift zwischen etwa 1727 und dem Tod des Erbprinzen im Jahre 1731 entstanden ist. Martina Bley schreibt dagegen in der Bremer Ausgabe, es sei uns leider weder bekannt, wann er gelebt habe, noch wo er gewirkt habe.

Das Werk selbst ist interessant und für einen „Kleinmeister“ ungewöhnlich originell. Die Sonate beginnt mit einem italienischen Adagio, es folgt ein Presto mit vielen großen Sprüngen,



## Wir kommen zu Ihnen

Unsere Blockflöten sind überall zuhause.  
Einfach Auswahlendung anfordern.

early music im Bach-Haus • Tel. 0 23 36 /99 0290 • Fax 0 23 36 /9142 B  
Mail: early-music@t-online.de

dann ein sarabandenartiges Adagio und ein Allegro im 12/8-Takt, wieder mit großen Sprüngen in der Blockflötenstimme. Ob sich Detry wohl an Telemanns Melodik orientiert hat? In der Bibliothek des Erbprinzen ist eine beachtlich große Zahl seiner Werke zu finden.

Aber welche der beiden Ausgaben soll man sich nun anschaffen? Soll man sich nur an der Qualität des Kommentars orientieren? Als Entscheidungshilfe sind noch einige weitere Unterschiede zu nennen: Die laut Copyright ältere Ausgabe aus Bremen behält die originale dorische Notation mit zwei Vorzeichen bei, die Pariser Edition notiert modernes c-Moll. Der unbezifferte Bass

wird in beiden Ausgaben ausgesetzt, in der französischen aber vom Herausgeber zusätzlich mit einer Bezifferung versehen, die speziell für erfahrene Generalbassspieler hilfreich sein kann. Weil die Quelle nahezu fehlerfrei ist, berichtet die französische Ausgabe nur über eine einzige korrigierte Note (2. Satz, T. 50) zur Vermeidung eines Querstandes, in der deutschen Ausgabe bleibt das Zusammentreffen von *H* im Bass und *b*<sup>2</sup> in der Flöte originalgetreu erhalten. In der französischen Edition fehlt im 1. Satz, T. 9, in der Flötenstimme ein originaler Vorhalt des<sup>2</sup>, dagegen sind in der deutschen Ausgabe alle in der Quelle als Achtel notierten Vorhalte als durchgestrichene Achtel geschrieben. (Warum? Vielleicht ein Problem des Notensatz-Programms?)

Vielleicht können die beiden Ausgaben gemeinsam eine größere Publizität für Detry erreichen, als wenn es nur eine gäbe. Louis Detry hat es jedenfalls verdient, von den Blockflötenspielern beachtet zu werden.

**Peter Thalheimer**

*Blockflöten*  
des Hochbarock und  
der Renaissance

R·K  
EHLERT

Meisterwerkstatt für Blockflötenbau  
Gartenkamp 6 Tel.: (0 51 41) 93 01 81  
D-29229 Celle info@ehlert-blockfloeten.de www.ehlert-blockfloeten.de

### Eckhard Kopetzki: In a jolly Mood

für Flöte und Vibraphon, Frankfurt/M. 2003, Musikverlag Zimmermann, ZM 34800, € 10,95

Der Komponist versteht sein Stück als dem „beautified Jazz“ zugehörig und erinnert in seinem Vorwort an eine ähnliche Sprache bei Chick Corea und Keith Jarrett. Auf eine schön ausschwingende, langsame Einleitung folgt ein charmanter Durchführungsteil. Rockige Rhythmen als Begleitung zur graziös verspielten Flötenmelodie machen hier den Anfang. Dann folgt ein Hauptteil mit elegant getupften Imitationen und konzertantem Wechselspiel der beiden Instrumente. Das ist nicht ganz leicht zu spielen, wenn man in diesem Stil nicht zuhause ist. Aber es lohnt sich: das vergnügliche Stück versetzt „in a jolly mood“, wozu die reizvolle Besetzung das ihre beiträgt.

Hans-Martin Linde

### Giuseppe Sammartini: Sechs Sonaten op. I

für 2 Flöten, (Urtext) hrsg. von Nikolaus Delius, Partitur, Frankfurt/M. 2004, Musikverlag Zimmermann, ZM 34790, € 14,95

Giuseppe Sammartini, einer der berühmtesten Oboenvirtuosen seiner Zeit, der von ca. 1725 bis zu seinem Tod 1750 in London lebte und u. a. mit Händel zusammen wirkte, hat den Flötisten einiges an Repertoire geschenkt: das Sopranblockflötenkonzert in F-Dur und zahlreiche Sonaten, deren ursprüngliche Bestimmung für Block- oder Querflöte zuweilen nicht ganz eindeutig ist. Charakteristisch für Sammartinis Sonaten ist sein stilistisch sehr fortschrittlicher Stil, der den Blockflötenspielern ermöglicht, auch Originalliteratur in einem schon recht klassisch anmutenden Tonfall zu spielen.

Nikolaus Delius, unermüdlicher Herausgeber lohnender Querflötenliteratur, legt nun ein seinerzeit als op. 1 in London gedrucktes Opus vor (mit Sicherheit aus der späten Londoner Zeit Sammartinis stammend): 6 Duette für 2 Flöten.

Auch wenn man bei dieser Art von Literatur bezüglich der Autorschaft immer etwas skeptisch sein sollte – schließlich gibt es viele Falschzuschreibungen aus dieser Ecke – spricht eigent-



lich nichts dagegen, dass die Stücke wirklich von Sammartini sind.

Es handelt sich um lohnende Kammermusik zu zweit und für den Unterricht. Die Schreibweise schwankt zwischen imitierenden Abschnitten, Parallelführung in Terzen und eher solistischen Partien der 1. Flöte mit Generalbassfunktion der zweiten. Stilistisch können die Duette ihr italienisches Erbe nicht verleugnen, doch finden sich

Bitte fordern Sie die  
Jubiläums-Angebotsliste an!

25  
Jahre  
Notenschlüssel

Noten - Instrumente - Zubehör

**Notenschlüssel**

Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen  
RUF 0 70 71-2 60 81 FAX 2 63 95  
e-mail: NotenTuebingen@AOL.com

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-records.de

www.rohmer-records.de

natürlich auch französische Tanztypen, und im abschließenden Duett d-Moll vermeint man sogar typisch englische Einflüsse wie zuweilen bei Händel zu vernehmen.

Eine gute Ergänzung und Alternative zu Telemann-Duetten, und wie diese, gespielt eine Terz höher auf Blockflöten, absolut im grünen Bereich stilistisch vertretbarer Blockflötenmusik.

**Michael Schneider**

### Helmut Bornefeld: Orpheum

Quintett für Querflöten und Zither (Klavier), Carus Verlag Stuttgart  
2004, CV 29.167, € 17,00

Dieses 1984/85 entstandene Stück Helmut Bornefelds gehört sicher zu seinen wichtigsten Werken und kann ohne weiteres auch als eine große Komposition für Querflöten betrachtet werden. Es ist das Verdienst des Carus Verlags und des Herausgebers Peter Thalheimer, dieses Werk in einer so vorbildlichen Ausgabe der Öffentlich-

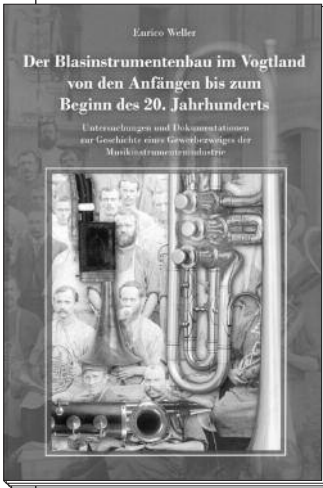
keit zugänglich gemacht zu haben. Allein die Faksimile-Wiedergabe der Handschrift des damals 78-jährigen Komponisten ist ein Augenschmaus. Und die Präzision und Liebe, mit der diese Partitur in Reinschrift gebracht wurde, verrät auch viel über die kompositorische Stringenz und Fantasie seines Autors. Musik über Orpheus, dessen war sich Helmut Bornefeld wohl bewusst, ist bei der Fülle der bereits existierenden Meisterwerke eine Herausforderung. So schreibt er im ausführlichen Vorwort u.a.: *Orpheus – das ist jenes Mysterium von Klang und Eros, das (aus dem Sacrum kommend und wieder zu ihm strebend) seit eh und je notwendigerweise scheitern musste an den brutalen Zwängen der Kollektive (und deshalb letztendlich auch nur als Sternbild überdauern konnte).* „Orpheus“ ist also „Trauer“ inmitten einer (nach Mitscherlich) durch „Unfähigkeit zu trauern“ gezeichneten Kultur; – was schließlich heißt, dass über dieses Thema nur noch mittels eines außerhalb der „Spielregeln“ liegenden Vokabulars gesprochen werden kann.

So „spricht“ Bornefeld darüber – außerhalb der Spielregeln – mit Piccolo (auch Flöte), Flöte, Altflöte, Bassflöte und Zither in einer musikalischen Sprache, die zwar Avantgarde-Vokabeln benutzt, diese aber ohne jeden Bruch in seine eigene Sprache einschmilzt. Außergewöhnliche Spielweisen der Flöten (u.a. Mikrintervalle, Verrauschtes, Verhauchtes) und der Zither (gelegentlich mit weichen Filzschlägeln oder harten Trommelstöcken zu spielen) ebenso wie metrisch komplexe, teilweise auch freiere Überlagerungen passen sich organisch in eine Musik mit farbenreicher Harmonik, schöner Melodik und auch zündender Rhythmik (im Bacchanal) ein. Hier hat ein Komponist, seine ganz eigene, außerhalb aller -ismen und Moden stehende, unverwechselbare poetische Sprache gefunden. Für den Einsatz des Klaviers statt der Zither hat Peter Thalheimer im Nachwort eine ausführliche Spielanweisung beigefügt.

Das Werk (mit seinen Sätzen *Spiel und Tod – Charon – Hades und Persephone – Träume und Tänze – Bacchanal – Das Sternbild*) ist schwer. Aber jede Mühe lohnt angesichts dieser Qualität. Das ist große Musik!

**Frank Michael**

Enrico Weller  
**Der Blasinstrumentenbau im  
 Vogtland von den Anfängen bis  
 zum Beginn des 20. Jahrhun-  
 derts**



Hrsg. vom Verein der  
 Freunde und Förder-  
 er des Musikinstru-  
 menten-Museums  
 Markneukirchen e.V.  
 Stiftung der Sparkasse  
 Vogtland

ISBN 3-89570-986-7  
 € 115,-

1. Vorwort .....	5
2. Einleitung .....	6
3. Die Anfänge des vogtländischen Blasinstrumentenbaus .....	11
4. Gesellschaften und Innungen der Blasinstrumentenmacher bis 1900 .....	31
5. Ausgewanderte Blasinstrumentenmacher	54
6. Der vogtländische Musikinstrumenten - handel im 19. Jahrhundert – ein Exkurs	68
7. Entwicklungstendenzen des Blasinstru - mentenbaus in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts .....	77
8. Der Blasinstrumentenbau in der Stadt Adorf im 19. Jahrhundert .....	93
9. Der vogtländische Blasinstrumentenbau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ..	100
10. Schlussbemerkung .....	133
12. Literatur- und Quellenverzeichnis .....	327
Register (Personen und Firmen) .....	337
Abkürzungen .....	344

## 1. Internationaler Blockflötenwettbewerb Montreal

15.-18. September 2004  
 im Rahmen des 4. Internationalen  
 Blockflötenfestivals Montreal

Der Wettbewerb richtet sich an junge Block-  
 flötisten aller Länder auf professionellem Niveau,  
 die sich solistisch profilieren wollen. Besonderer  
 Wert wird dabei auf eine künstlerisch interessante  
 Programmgestaltung und –präsentierung gelegt,  
 die originellen Ideen und kreativen Elementen  
 (Improvisation, Arrangement, Komposition)  
 eine besondere Rolle einräumt.

### Vorauscheidung

Die Kandidaten reichen mit ihrer Anmeldung  
 eine Aufnahme (CD, DAT oder Mini Disc, **keine**  
 Kassetten) ein, anhand derer eine Jury über die  
 Weiterleitung in das Halbfinale entscheidet.

### Halbfinale

Die zum Halbfinale zugelassenen Kandidaten  
 präsentieren am Donnerstag, dem 15. September  
 2005 in einem öffentlichen Konzert ein halb-  
 stündiges Programm.

### Finale

Das Finale besteht aus einem öffentlichen, halb-  
 stündigen Konzert, dessen künstlerische Pro-  
 grammgestaltung völlig den Kandidaten über-  
 lassen bleibt. Es wird Wert auf eine klar  
 erkennbare künstlerische Linie gelegt, die den  
 verschiedenen vorgestellten Werken einen inneren  
 Zusammenhalt verleiht. Besonderen Wert ge-  
 nießen hier auch eigene künstlerische Beiträge  
 (Improvisation, Arrangement, Komposition), die  
 dem Programm eine individuelle Note verleihen.

### Weitere Infos:

*Ensemble Caprice*  
 4841 Garnier Street, Montreal H2J 3S8, Kanada  
 info@ensemblecaprice.com · www.ensemblecaprice.com



### Niels Peter Jensen: Drei Duos op. 7

für 2 Flöten, Frankfurt 2003, Musikverlag Zimmermann, ZM 34720, € 13,95

Die Reihe *Flöte zwischen Rokoko und Romantik* des Zimmermann-Verlags ist nach der 2003 erfolgten Layout-Änderung des Katalogs nicht mehr als Ganzes zu überblicken, schade! Ihrem Inhalt ist aber mit Niels Peter Jensens *Drei Duos* op. 7, herausgegeben von Henner Eppel, ein höchst erfreulicher Beitrag hinzugefügt worden.

Jensen ist einer der wenigen Flötenkomponisten, der schon im alten *MGG* eines Eintrags für würdig befunden wurde. Am 23. Juli 1802 in Kopenhagen geboren und am 14. Oktober 1846 dort auch gestorben, wurde er, obwohl blind seit seiner Kindheit, ein ausgezeichnete Flötist und Organist. In der Komposition war er Schüler von Friedrich Kuhlau, und bislang konnte man nur sein Flötenkonzert kennenlernen (Kunzel-

mann 1976). Es wäre sehr zu begrüßen, wenn sich ein Verlag auch zur Herausgabe seiner übrigen Werke entschliesse. Es sind dies: Zwei Sonaten für Flöte und Klavier op. 6 und op. 18 (op. 18 wurde von Brooks de Wetter-Smith auf CD eingespielt), dazu fünf Sammlungen mit je drei Duetten für 2 Flöten (op. 4, 7, 9, 11 und 16) und für Flöte solo die 3 Fantasien op. 14, die 6 Solos op. 17 und die 12 Etüden op. 25. In diesem Zusammenhang ist auch die von Johann Peter Emilius Hartmann für Jensen, der zu seinem engen Umkreis gehörte, komponierte Sonate B-Dur für Flöte und Klavier interessant, die es seit kurzem bei Hansen wieder gibt.

Jensen ist also zu entdecken, ein sehr guter Komponist. Vermutlich wird man ihn mit Gleichartigen seiner Zeit vergleichen wollen, mit Soussmann, Fürstenau, Kummer, Walckiers oder Mercadante, und nach diesen Duetten zu urteilen, braucht sich Jensen eines Vergleichs nicht zu schämen. Natürlich, fließend, reich an Ideen und mit feinem Formgefühl wird der Gefühlsausdruck gebändigt, beide Flötenstimmen sind vollkommen ausgeglichen behandelt. Das erste Trio ist viersätzig, die anderen beiden dreisätzig. Die Kopfsätze sind knapp und gründlich geformte Sonatenhauptsätze, die langsamen eher von stiller Heiterkeit denn von pathetischen Gefühlen erfüllt, den Schluss bilden beschwingte Rondos, Polonaisen oder von französischer Ballettmusik inspirierte Sätze; alles das von mittlerem Schwierigkeitsgrad.

Die Notenausgabe ist vorbildlich: beide Stimmen sind in Partitur auf schönes gelb getöntes Papier gesetzt, dazu ein angenehm lockerer Notensatz, zum Wenden mit vielen Leporelloblättern ausgestattet. Hierbei zeigen sich allerdings auch die Grenzen dieses Verfahrens: trotz vieler Überlegungen ist das Blättern unvermeidlich und bei den großen (Doppel-)seiten geräuschvoller, unübersehbar und auch mit potentiellen Gefahren verbunden. Der Preis ist mit knapp 14,00 € erstaunlich, geradezu vorbildlich günstig. Natürlich fehlt auch sonst nichts: alles ist da, ein knappes Vorwort, ein genauer Kritischer Bericht und – kein einziger Druckfehler. Man muss die Duette haben und spielen. **Zeljko Pešek**

**Rainer Bischof: Intreccio profondo op. 61**

für Alt- u. Bassflöte, 2002 Wien, Musikverlag Doblinger 35022, € 8, 90

Bei dieser Ausgabe ist sehr genau zu unterscheiden zwischen Komposition und Präsentation. Zunächst zur Komposition: Querflötisten werden sich freuen, endlich auch einmal ein Duo für die gängigeren zwei tiefen Vertreter ihrer Instrumente zu erhalten. Hier sind also Alt- und Bassflöte, zwei tiefe Instrumente ineinander verflochten (Intreccio). Das Werk wird aus einer einzigen Zwölftonreihe, die über pentatonische und Quint-Quart-Beziehungen tonale Elemente in sich birgt, entwickelt. Soweit wir wahrnehmen können, sehr konsequent. (Deshalb vermuten wir, dass der 8. Ton der Bassflöte ein Druckfehler ist, es müsste wohl ein „d“ klingen.) Tonale Momente der melodischen Führung werden auch immer mal wieder durch die Harmonik bestätigt. Von der Substanz und der Klangsinnlichkeit ist dieses Werk durchaus empfehlenswert. Aber abgesehen von dem sauberen Druck hapert es bei dieser Ausgabe an einigem. Das fängt schon damit an, dass nicht einmal das Geburtsdatum des Komponisten vermerkt ist, geschweige denn ein kleiner Text zu ihm, und führt weiter dazu, dass genauere Ausführungsanweisungen völlig fehlen. Der „Sebtr.“ wird zwar als Sebontriller noch näher bezeichnet, damit hat es sich aber schon. Der virtuose „Paganini“ der Flöte Karl-Bernhard Sebon starb 1994, somit kennen ihn dem Namen nach höchstwahrscheinlich nur die älteren Flötisten – und wer nie auf einem Kurs von Sebon war, wird sich angesichts der zahlreichen Sebontriller berechtigt fragen, wie diese Triller auszuführen sind. Mit Übergreifen der rechten über die linke Hand, ja, das haben vermutlich manche gesehen, kurz: nichts genaues weiß man nicht. Meistens handelt es sich um Triller bzw. Tremoli über größere Intervalle, sicher, da kann man suchen ... Was mit „Luft durchstoßen“ im Piano gemeint ist, hätte man auch gern erfahren, so kann man sich nur aufs Raten verlegen, vermutlich luftige Töne, denn Pfeife gehen ja bekanntlich nicht im *Piano*. Die paar Doppeltöne, die vorkommen, kennt heute fast jeder, ebenso das *Pizzikato* und



**S/B**  
**STEPHAN BLEZINGER**  
 Meisterwerkstätte für Flötenbau

Nicht die Billigste.  
 Lieber die Beste.

Altflöte in 440 Hz  
 nach Jacob Denner

Schillerstrasse 11  
 D-99817 Eisenach  
 Tel. 03691-212346

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

die Whistle-Töne. Aber es ist eben die Frage, ob man sich einen Gefallen damit tut, ein eigentlich qualitativ hochstehendes Werk so nachlässig herauszugeben. Das ist einfach ärgerlich, und dieses Werk, das allein schon durch seine Besetzung in den Aufführungsmöglichkeiten beschränkt ist, wird so (leider) sicher noch seltener in Konzertprogrammen auftauchen. Schade!

Frank Michael

**W. A. Mozart: Sinfonie in g KV 550**

bearb. von Joachim Linckelmann für Holzbläserquintett, Partitur und Stimmen, Kassel 2003, Bärenreiter, BA 8602, € 27,95

Die grundsätzliche Frage nach dem Für und Wider von Bearbeitungen muss jeder für sich selbst entscheiden, wenn es gar um eines der bekanntesten Werke der sinfonischen Klassik geht, allemal. Aber selbst überzeugte Verfechter originaler Instrumentierungen werden neugierig, wenn

sich ein Spezialist wie Joachim Linckelmann ausgerechnet an die große g-Moll-Sinfonie von Mozart wagt. Immerhin ist die Melodie mit den abwärts gerichteten kleinen Sekunden und der aufsteigende Sexte aus dem Hauptthema des ersten Satzes längst zum Hit unter den Ruftönen der jungen Handygeneration avanciert. Warum also nicht auch für Bläserquintett? Liegen die Stimmen erst auf dem Pult, und ein aufeinander eingespieltes Ensemble beginnt mit den ersten Takten, breitet sich unmittelbar eine ansteckende Spielfreude aus, die jegliche Grundsatzdiskussion verblassen lässt. Zunehmend wächst die Überzeugung: das passt wie maßgeschneidert. Mit einer erstaunlichen Nähe zum Original sind die Farben der fünf Blasinstrumente geschickt ausbalanciert, und dabei liegen die Figuren überwiegend auch noch gut in der Hand, wobei insbesondere die Klarinette durch manche typische Streicherfigur durchaus gefordert wird. Mit einem sicheren Gespür für Parallelführungen in unterschiedlichen Kombinationen lässt Linckelmann selbst in dieser Besetzung den Eindruck von orchestralem Tutti und solistischen Passagen entstehen. Nicht zuletzt auch durch das erfreulich übersichtliche Notenbild mit seinen auf das Notwendige reduzierten Artikulationsvorgaben wird diese Bearbeitung in kurzer Zeit die Programme der zahlreichen Holzbläserquintette erobern, und das Publikum ist um einen Hochgenuss kammermusikalischer Spezialitäten reicher.

Andreas Schultze-Florey

### Anton Dvorák: Humoresque op. 101 Nr. 7

für Klarinette und Klavier, Paris 2003, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe

Den Klavierzyklus *Humoresken* op. 101 komponierte Dvorák 1894 bei einem Besuch aus Amerika in der böhmischen Heimat. Amerikanische Anklänge sind auch hier noch zu hören. Die Nr. 7 in Ges-Dur wurde dabei zu einem Weltschlager. Dieses kleine, verspielte, im Mittelteil ein wenig elegische Werk hat nun Jean-François Verdier für Klarinette nach F-Dur übertragen. Die Bearbeitung ist geschickt gemacht, und der ohnehin nicht so schwere Kla-

vierpart ist nun sehr praktikabel geworden. Dieses Kleinod ist sicher gut für den Klarinettenunterricht geeignet, zumal es auch da an Originalwerken von Dvorák für dieses Instrument hapert.

Frank Michael

### Johann Joseph Fux: Rondeau à 7

für Violino piccolo und Fagotto concertato, Streicher und B.c., Erstausgabe, Reihe: Musica Speciosa, hrsg. von Konrad Ruhland, Magdeburg 2003, Edition Walhall, EW 331, € 16,00

Aus Konrad Ruhlands Raritätenschränk stammt auch dieses originelle Opus von Johann Joseph Fux in der Besetzung Violino piccolo, Fagotto concertato, Streicher (Violine, Viola I und II, Basse de Violon).

Auch wenn *Tibia* eine Zeitschrift für Holzbläser ist und auch ein durchaus virtuoses konzertierendes Fagott beteiligt ist: die eigentliche Spezialität dieses Werkchens ist die Verwendung des Violino piccolo, den meisten Musikern nur vertraut als ein Problem: bei der Besetzung von Bachs 1. Brandenburgischem Konzert.

Ruhland bietet auch eine „klingende“ Violinstimme, bittet aber förmlich darum, sie nicht zu nutzen und statt dessen die Besetzung mit „Violino piccolo“ (eine Terz höher gestimmt) ernst zu nehmen, da diese nicht als „Kinderinstrument“, sondern als „klangliches Phänomen“ zu betrachten sei.

Es handelt sich bei dem Satz um eine Chaconne in Rondeau-Form: elfmal (vielleicht einige Male zu oft!) erklingt das 8taktige Chaconne-Thema im Tutti, dazwischen vermitteln die beiden Soloinstrumente mit virtuosen Duetteinlagen.

Man wünscht diesem originellen Stück aufgeführt zu werden. Aber da dürfte das Problem liegen, schließlich lässt sich damit kein Programm bestreiten, und wann hat man schon einmal genau eine solche Besetzung zusammen? Aber vielleicht anlässlich einer Oratorienaufführung als Intermezzo!

Die erste Viola lässt sich gut durch eine zweite Violine ersetzen (entsprechende Stimme liegt bei).

Michael Schneider

# 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

## NEUEINGÄNGE

**Gérard Billaudot Editeur, Paris**

**Arnaud, Jean-Michel:** États d'âne, 3 „âneries“  
pour clarinette en si $\flat$  et piano, 2004, GB7567,  
€ 8,24

**Berthomieu, Marc:** Chats, original pour quatuor  
de flûtes, pour ensemble de flûtes (Grognet),  
2004, GB7641, € 49,00

**Briccialdi, Giulio:** La petite anglaise op. 74,  
pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2005,  
GB7835, € 14,31

**Damaré, Eugène:** 3<sup>e</sup> grand solo op. 410, pour  
flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2005,  
GB7839, € 12,48

**Damase, Jean-Michel:** Interlude, pour hautbois  
et piano, 2004, GB7730, € 5,85

**Damase, Jean-Michel:** Introduction et contredanse,  
pour clarinette en si $\flat$  et piano, 2004,  
GB7708, € 6,91

**Demersseman, Jules:** Boléro, 6 petites pièces op.  
II no. 2, pour flûte et piano, 2004, GB7493, €  
7,77

**Fürstenau, Anton Bernhard:** Premier quatuor  
en fa majeur op. 88, pour 4 flûtes, 2004, GB7088,  
€ 19,80

**Gianella, Luigi:** Quartetto en sol majeur op. 52,  
pour 4 flûtes, 2004, GB7558, € 40,60

**Hugues, Luigi:** Sonate fantastique op. 100,  
pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2005,  
GB7837, € 12,48

**Jadin, Louis Emmanuel:** Sonate en do majeur  
op. XIII no. 3, pour flûte et piano (et basse ad  
lib.) (Chatoux), 2004, GB7491, € 12,30

**Mendelssohn, Felix:** Romances sans paroles op.  
30, pour hautbois et piano (Walter), 2005, Vol. 2,  
GB7621, € 13,40

**Michelis, Vincenzo de:** „Scottisch“ (sic!) op. 39,  
pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2005,  
GB7836, € 11,10

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** Divertimento  
no. 1, KV 136, pour 4 clarinettes en si $\flat$  (Cirri),  
2004, GB7633, € 33,29

**Telemann, Georg Philipp:** Partita 2 en sol majeur,  
pour flûte à bec soprano et clavecin (Sanvoisin),  
2005, GB7801, € 8,36

**Telemann, Georg Philipp:** Partita 5 en mi mineur,  
pour flûte à bec soprano et clavecin (Sanvoisin),  
2005, GB7802, € 8,36

**Werner, Jean-Jacques:** L'anneau Musique, 4  
pièces pour flûte et piano, 2004, GB7605, € 11,19

**Carus-Verlag, Stuttgart**

**Buren, John Van:** Und alle Zeit ward Gegenwart,  
per Flauto ed Organo, 2005, CV 17.082,  
€ 18,30

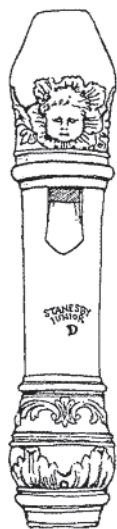
**Carnaud aîné:** Drei Soli (um 1828), für Sopran-  
blockflöte solo (Thalheimer), 2003, CV 11.229,  
€ 9,40

**Flauto e voce VI,** Originalkompositionen für  
tiefe Stimme, Blockflötenensemble und Basso  
continuo (Thalheimer), 2004, CV 11.237, Partitur,  
€ 16,50

**Maute, Matthias:** Sechs Fantasien, für Sopran-  
blockflöte oder Tenorblockflöte solo im „Alten  
Stil“, 2003, CV 11.609, € 8,30

**Telemann, Georg Philipp:** Konzert in D für  
Traversflöte, TWV 51: D 4, für Flauto, 2 Violini,

VON HUENE WORKSHOP, INC.  
The Early Music Shop of New England



Renaissance- & Barock-  
Blockflöten und  
Traversflöten nach  
*Denner, Terton, Rippert,  
Stanesby jr., Bressan,  
Rottenburgh, Grenser,*  
und anderen alten  
Meistern

65 Boylston Street  
Brookline MA 02445 USA  
tel. (617) 277-8690  
fax (617) 277-7217  
<http://www.vonhuene.com>  
[sales@vonhuene.com](mailto:sales@vonhuene.com)

Viola e Basso continuo, Reihe: Telemann-Archiv, Stuttgarter Ausgaben, Urtext, Erstaussage (Hirschmann), 2004, CV 39.811, Partitur, € 9,90

**Weber, Carl Maria von: Sieben Stücke aus dem Freischütz**, bearbeitet für zwei Querflöten, Anonymus 1833, Erstaussage (Günther), 2004, CV 17.097, Partitur, € 7,00

**Vivaldi, Antonio: Concerto in a**, RV 445, PV 83, für Sopraninoblockflöte, Streicher und Basso continuo (Thalheimer), 2003, CV 11.236, Partitur, € 14,60

**Vivaldi, Antonio: Concerto in a**, RV 445, PV 83, für Sopraninoblockflöte, Streicher und Basso continuo (Thalheimer), 2003, CV 11.236/03, Klavierauszug, € 12,00

**Edition Tre Fontane Ronald Brox, Münster**

**Gavel, Arndt von: Peruanische Suite**, für Blockflötenquartett (SATB) und kleines Schlagwerk (ad lib.), 2004, ETF 2023, € 9,00

**Ungarische Tänze des 17. Jahrhunderts**, für 5 Blockflöten (ATTBSb) (Brook), Reihe: Musicische Bibliothek, 2005, ETF 009, € 11,00

**Flautando Edition, Karlsruhe**

**Caldini, F.: Christe Eleison op. 59/C**, für Blockflötenquintett (AATTB), 2004, FE A-066, € 12,00

**Caldini, Fulvio: Sonatina d'autunno op. 105/B**, für Blockflötentrio (ATB), 2004, FE A-068, € 12,00

**Fortin, Viktor: Die Zauberwoche**. Sieben Duette für 2 Altblockflöten, o. Jg., FE A-067A, € 10,00

**Mieroprint Musikverlag, Elly van Mierlo, Münster**

**Geysen, Frans: 15 Duette**, für Blockflöten, 2004, EM 1098, € 8,50

**Uccellini, Marco: Sonaten Opus 5**, für Violine oder Blockflöte und B.c. (Michel), Vol. II, Sonaten 5-8, 2004, EM 2076, € 15,00

**Moeck Verlag, Celle**

**Graap, Lothar: Wenn Tiere träumen**, Kinderlieder für Singstimme (1st. Chor), Melodieinstrument (Blockflöte S/A) und Klavier, nach Gedichten von James Krüss, 2004, EM 2209, € 16,00

**Maute, Matthias: Ten Times Tenor**, for recorder orchestra, 2004, EM 3301, € 21,00

**Quagliati, Paolo: Due Recercate à quattro voce**, für Blockflötenquartett (SATB), 2005, EM 790, € 3,50

**Sanders, Bernard W.: Novelette**, für Altblockflöte und Klavier, 2005, EM 788/789, € 5,00

**Sieg, Sören: Mavumo ya uana**. Afrikanische Suite Nr. 3, für Blockflötenquartett (ATTB), Reihe: Q4TT, hrsg. vom Amsterdam Loeki Stardust Quartet, 2005, EM 2826, € 12,50

**Teschner, Hans Joachim: A Smell of Roses**, 5 blumige Stücke für Blockflötenquartett (SATB), 2004, EM 2138, € 11,00

**Edizioni Riverberi Sonori, Rom**

**Mendelssohn-Bartholdy, Felix: Romanze senza parole** per flauto e pianoforte, (Fromanger), 2001, RS 1039, € 9,00

**Schott Musik International, Mainz**

**Richter, Franz Xaver: Sonaten für Flöte** (Violine), Cembalo und Violoncello (ad lib.) (Reutter/Schrage), Auswahl, Reihe: Wiener Urtext



Edition, 2004, UT 50189, € 22,50

**P. J. Tonger Musikverlag, Köln**

**Diederich, H.: Lieder und Tänze der Völker, Asien/Europa.** Sechs Stücke für Blockflötenchor, 2004, T 3111, € 30,00

**Erdmann-Abele, V.: Abbildungen.** Drei Stücke für fünf Blockflötensolisten und Blockflötenchor, Reihe: Accort, Neue Musik für Blockflötenensemble (Lüchtfeld), 2004, T 2715, € 30,00

**Golle, Jürgen: Pastorale,** für Oboe und Orgel, 2004, T 3215, € 15,20

**Golle, Jürgen: Pastorale,** für Saxophon in B (Klarinette in B) und Orgel, Reihe: Saxophonar, Sax 67, 2004, T 3216, € 15,20

**Golle, Jürgen: Sonatine,** für Flöte und Harfe, 2003, T 3214, € 15,80

**Pütz, Marco: Septentrion,** pour Septuor de Saxophones, Reihe: Saxophonar, Sax 64, 2004, T 3210, € 32,20

**Schilling, H. L.: Fröhlich soll mein Herz springen (Grande Partita),** für 4 Blockflöten oder Blockflötenchor, Reihe: Accort, Neue Musik für Blockflötenensemble (Lüchtfeld), 2004, PT 2639, € 36,80

**Universal Edition, Wien**

**Centre Stage 2:** Kurt Weill: Mack the Knife, George Bizet: Habanera, für vierstimmiges Ensemble in variabler Besetzung, Klavier ad lib. (Rae), 2005, UE 21266, € 19,95

**Classic Duets,** für 2 Flöten (Clardy), Band 2, 2005, UE 70078, € 21,95

**Haas, Georg Friedrich: Finale,** für Flöte solo, 2004, UE 32748, € 14,95

**Notenbüchlein der Anna Magdalena Bach,** für Flöte und Klavier (Müller-Doppler/Ludwig), Reihe: Magic Flute on stage, 2005, UE 32921, € 11,95

**Satie, Eric: 3 Gymnopédies,** für Blockflöte (T/S/A) und Klavier (Rosin), 2005, UE 32922, € 9,50

**Verlag Neue Musik GmbH, Brühl**

**Zapf, Helmut: Lied zu zweit,** für Altblockflöte und Klavier, 2003, NM 762, € 9,80

**Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.**

**Cesarini, Franco: 1. Flötenquartett op. 26,** 2004, ZM 34900, € 10,95

**Couperin, François: 4. Concert Royal,** für Flöte und B.c. (Michael), 2004, ZM34840, Partitur, € 14,95

**Friedrich der Große: Flötensonaten,** für Traversflöte und B.c., Solo Nr. 130 D-Dur und Solo Nr. 174 h-Moll (Mehring/Kluge), Erstaussgabe, 2004, ZM 34990, € 19,95

**Offermans, Wil: Made in Japan,** 6 Lieder aus Japan, für Flöte mit CD-Begleitung, 2004, ZM 34950, € 14,95

**Vlna, Vladimír: Der Zwerg von Montmartre op. 8.** Das Leben des Henri de Toulouse-Lautrec in zwei Bildern, für 3 Flöten (1. auch Piccolo) und Altflöte in G, 2005, ZM 34980, € 17,95

## Uirapurú

Werke von H. Villa-Lobos, C. Machado, T. Eastwood, N. Coste, Fr. Molino, J. Cardoso, J. Duarte, Duo Sonor, Roswitha Maier (Oboe), Andrej Lebedev (Gitarre), Ludwigsburg 2003, Studios GmbH, 1 CD, Best.-Nr. ACD6073

Das „Duo Sonoro“, vor fünf Jahren von der Oboistin Roswitha Maier aus Stuttgart und dem Gitarristen Andrej Lebedev aus St. Petersburg ins Leben gerufen, wählte für seine erste CD-Veröffentlichung den Namen eines kleinen, vom Aussterben bedrohten Vogels aus den Wäldern des Amazonas, *Uirapurú*: wenn er singt, halten die anderen Vögel, die Tiere und Menschen inne, um ihm zu lauschen.\*

Der englische Komponist Tom Eastwood (Jahrgang 1922) schrieb vor nunmehr zwanzig Jahren eine kleine Hommage an den genannten brasilianischen Urwaldvogel. Sie wurde im Verlag Chanterelle (Heidelberg und Monaco) publiziert, der sich ganz ausschließlich dem Repertoire für und mit Gitarre verschrieben hat und dessen Katalog auch andere Titel der vorliegenden CD entnommen sind. Bis auf wenige Ausnahmen handelt es sich um Originalkompositionen für die Besetzung Oboe und Gitarre.

Gleichsam als „Introduktion“ erklingt eines der weltweit populärsten Stücke von Heitor Villa-Lobos, dem Altmeister der brasilianischen Musik: die Aria aus den *Bachianas Brasileiras No. 5*, ursprünglich für Sopran und 8 Violoncelli gesetzt. Und hier zeigen sich denn auch schon die „Fehlstellen“: während die Celli Begleitfiguren

pizzicato in Terzenfolgen spielen, bleibt der Gitarrist naturgemäß über dem Bass nur eine dünn klingende Oberstimme. Das Oboenspiel von Roswitha Maier besticht durch angenehm warmen Klang; bei der Reprise des Themas wäre wohl eine andere Färbung angebracht („con sordino“?), berücksichtigend, dass im Original der Sopran an dieser Stelle keinen Text mehr singt, sondern nur noch Vocalise – und diese „con bocca chiusa“!

Mit Celso Machado ist ein weiterer Brasilianer der mittleren Generation vertreten; von ihm sind drei *Choros* zu hören, die ganz spezifische Form der Folklore seines Heimatlandes. *Milonga und Porteña* des gleichaltrigen Jorge Cardoso stehen als Beispiele für die Populärmusik Argentiniens. In beiden Ländern – wie in ganz Lateinamerika – nimmt ja die Gitarre eine zentrale Stellung ein.

Für das 20. Jahrhundert wurden Werke zweier Briten ausgewählt: des schon genannten Tom Eastwood sowie von John Duarte (*Un petit Jazz*). Das 19. Jahrhundert erlebte in Südeuropa eine Blütezeit für die Gitarre: einer ihrer berühmtesten und einflussreichsten Vertreter war wohl der Italiener Mauro Giuliani. Maier und Lebedev entschieden sich für einen weniger bekannten Landsmann Giulianis: Francesco Molino. In dessen *Duo* op. 61 – ebenso wie in den Stücken des Franzosen Napoleon Coste (*Marche et Scherzo* op. 33, *Les Regrets, Cantilène* op. 36 – entfaltet die Oboistin gesanglich durchatmetes und flexibel gestaltetes Spiel und natürliche Phrasierung. Der Gitarrist vermag

## Qualifizierte Musikseminare

Violine, Traversflöte, Cembalo/Pianoforte, Oboe, Fagott,  
Ensemble, Blockflöte, Cello, Historische Blasinstrumente u. a.

Flötenhof e.V. – Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen  
Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122

[www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)



sich in drei Solobeiträgen ins beste Licht zu setzen. Gelegentliche Rutschgeräusche beim Lagenwechsel sind allerdings in Kauf zu nehmen, können aber ebenso wenig wie vereinzelte Intonationstrübungen der Oboe oder minimale rhythmische Unregelmäßigkeiten den insgesamt positiven Eindruck des Zusammenspiels trüben.

Das nicht hoch genug einzuschätzende Plus dieser Aufnahmen liegt in der Entdeckung eines bislang fast gänzlich unbekanntes Repertoires, dessen Präsentation das Zuhören zu einem wahren Vergnügen macht. **Georg Meerwein**

\* 1917 schon hatte Villa-Lobos eine seiner farbigsten Orchesterpartituren geschrieben: das Ballett Uirapurú, mit dem Untertitel o pássaro encantado (der verzauberte Vogel).

### **Piccolo Carnival, Jean-Louis Beaumadier & Friends**

J.-L. Beaumadier (piccolo) u.v.a., Domusic Production, B-Antwerpen 2004, Classic Talent, www.talentrecords.be, 1 CD, Best.-Nr. Dom 291092

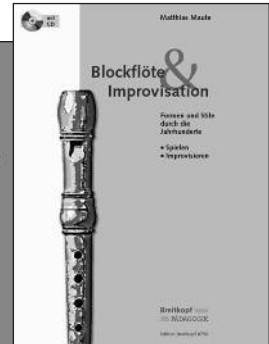
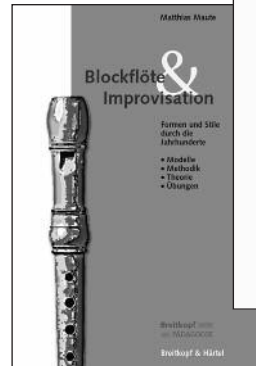
Wem nach einer CD mit Musik für Piccoloflöte der Spitzenklasse gelüftet, der sollte unbedingt zu dieser Aufnahme greifen. Jean-Louis Beaumadier war zunächst Schüler von Jean-Pierre Rampals Vater, später von Rampal selber. Rampal schreibt: Es ist jederzeit eine Freude, ihn zu hören: er ist der „Paganini der Piccolo“. So ist es! Gleich im ersten Stück, dem *Karneval in Venedig* kann man Beaumadiers Trillerkunst, seine wunderbaren Cantilenen und sein brillantes Staccato bewundern. Seine Freunde: hier ein Streichquintett mit zwei Bratschen.

Gleich beim Thema von Paul-Agricola *Genius La Carnaval de Venise (Der Hut, der hat drei Ecken)* macht die volle pizzicato-Begleitung große Freude. Schon in diesen Variationen lässt Beaumadier eine phänomenale Ansprache des Tons hören, in der Schlussvariation eine brillante Doppelzunge. Mehrere dieser Karnevalsmusiken (von Giuseppe Rabboni *Le Carnaval Hongrois*, von Emmanuel Krakamp *Le Carnaval de Messine* und von Cesare Ciardi *Le Carnaval Russe* haben diese originelle Sextettbesetzung.

**Breitkopf**   
 **PÄDAGOGIK**

innovativ  
 vielgestaltig  
 ausgereift

Neu 2005



## Blockflöte & Improvisation

**Matthias Maute**

### **Blockflöte & Improvisation**

Formen und Stile durch die Jahrhunderte

**Textband: Modelle – Methodik – Theorie – Übungen**

148 Seiten, Broschur BV 275 € 23,-

**Notenheft: Spielen – Improvisieren**

80 Seiten (mit CD), Broschur  
 EB 8750 € 19,-

**Textband und Notenheft zusammen**

EB 8750a € 36,-

Improvisation eignet sich hervorragend für den Einzel- wie für den Gruppenunterricht. Die Blockflöte erweist sich als äußerst wandlungsfähig und zeigt sich höchsten künstlerischen Herausforderungen gewachsen.

Mautes Grundlagenwerk bietet einen detaillierten Einblick in die Formen und Stile durch die Jahrhunderte. Dem Improvisieren in Mittelalter, Renaissance und Barock sind eigene Kapitel gewidmet. Danach behandelt der erfahrene Pädagoge und Interpret die „Jazz-Improvisation“ (Dirty Notes, Jazz-Skalen, Arrangieren) sowie moderne Spieltechniken auf der Grundlage von Text, Grafik, Bildender Kunst und Tanz/Bewegung.

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

**Breitkopf**  **Härtel**

## Neu für Flöte

### Franco Cesarini

1. Flötenquartett op. 26  
ZM 34900 EUR 10,95

### François Couperin

4. Concert Royal für Flöte  
und Basso continuo  
(herausgegeben von Frank Michael)  
ZM 34840 EUR 14,95

### Friedrich der Große

Flötensonaten für Traversflöte  
und Basso continuo:  
Solo Nr. 130 D-Dur, Solo Nr. 174 h-Moll  
Erstausgabe von Arndt Jubal Mehring  
ZM 34990 EUR 19,95

### Wil Offermans

Made in Japan. 9 Lieder für Flöte  
und Synthesizer  
Verlag E-records Amsterdam  
CD ZM 76101 EUR 12,80  
(unverbindliche Preisempfehlung)

### Wil Offermans

Made in Japan. 6 Lieder aus Japan für Flöte  
mit CD-Begleitung  
Notenheft mit Play-along-CD  
ZM 34950 EUR 14,95

### Vladimír Vlna

Der Zwerg von Montmartre op. 8  
Das Leben des Henri de Toulouse-Lautrec in  
zwei Bildern für 3 Flöten (1. auch Piccolo)  
und Altflöte in G  
ZM 34980 EUR 17,95



www.zimmermann-frankfurt.de

ZIMMERMANN · FRANKFURT

More than passion!

Aber auch die beiden Stücke mit 2 Piccoli und Akkordeon sind hochamüsan (Johannes Donjon *Tracoline* und Jules Pillevestre *Piccolinette*), eine wunderbare Kombination! Und wenn es denn überhaupt eine Minimaleinschränkung gibt, dann die, dass die beiden Piccolisten (2. Piccolo Raphael Leone) in den Kadenzten nicht immer hundertprozentig zusammen sind. Aber wer je solche Kadenzten gespielt hat, weiß, wie schwer dies ist. Bezaubernd auch die Besetzung in Jean Remusats *Le Carnaval Napolitain*: Piccolo mit Viola d'amore (!) und Kontrabass. Auch Giulio Briccialdis *Le Carnaval de Venise* bringt noch eine aparte Farbe hinzu: Piccolo und Celesta. Es wäre uferlos, weiter über diese schöne CD zu schwärmen, man muss sie hören – und man wird sie sicher immer wieder hören wollen. Einfach super!

Frank Michael

### Paul Hindemith: Sonate

für Oboe und Klavier, Sonate für Englischhorn und Klavier, Sonate für Fagott und Klavier, Sonate für Kontrafagott und Klavier, Trio für Viola, Heckelphon und Klavier, Rebecca Henderson (Oboe und Englischhorn), Arthur Grossmann (Fagott, Kontrafagott und Heckelphon), Roxana Patterson (Viola), Peter Mack (Klavier), Kassel 2001, Centaur Records Inc., 1 CD, Best.-Nr. 502566

*Es ist heute fast unmöglich, zum mindest fast unnötig geworden, Kammermusik herauszubringen. Kein Mensch will neue Quartette hören,* erklärt Paul Hindemith 1929, ein Jahr nach der Vollendung des *Trios für Viola, Heckelphon und Klavier* op. 47, und veröffentlicht tatsächlich für einige Jahre fast keine Kammermusikwerke mehr. Während dieser Zeit scheint jedoch sein Plan, für jedes der gebräuchlichen Orchesterinstrumente eine Sonate zu komponieren, endgültig Gestalt anzunehmen. 1939 schreibt er an einen Freund: *Du wirst Dich wundern, daß ich das ganze Blaszeug besonate. Ich hatte schon immer vor, eine ganze Serie dieser Stücke zu machen.*

Mit dem Trio op. 47 und den in kurzen Abständen hintereinander entstandenen Sonaten mit Klavier für Oboe (1938), Fagott (1938) sowie Englischhorn (1941) umfasst die CD das vollständige solistische Kammermusikwerk Hindemiths für Doppelrohrblattinstrumente, dem außerdem noch eine Bearbeitung verschiedener

## ***Blockflötenbau Herbert Paetzold***

- Blockflöten in handwerklicher Einzelfertigung
- Nachbauten historischer Blockflöten
- Viereckige Bassblockflöten von Basset bis Subkontrabass

Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen – Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122

[www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)



Werke als *Sonate für Kontrafagott und Klavier* hinzugefügt wird.

Rebecca Henderson spielt sowohl die Oboen- als auch die Englischhornsonate sehr introvertiert und verzichtet dadurch auf so manchen kontrastierenden Effekt zu ihren vor allem mit dem Englischhorn wunderschön gespielten Piano-Passagen. Das ist schade, denn vor allem der Oboensonate, in der der Musikant Hindemith seine Schwäche für Unterhaltungsmusik an vielen Stellen nicht verbirgt, geht viel Witz und Schwung verloren.

Auch Arthur Grossmann gibt sich in der Fagottsonate zurückhaltend, im Vergleich zu der Verschiedenartigkeit der Satzbezeichnungen variiert der Charakter seines Spiels nur wenig. Störend wirkt der wenig flexible Einsatz des Vibratos, durch den die Musik auf längeren Halbtönen zu stagnieren scheint.

Peter Mack reagiert auf beide Interpreten mit Klarheit und Durchsichtigkeit, hält sich in der Begleitung zurück, spielt aber in den solistischen Teilen die klanglichen und dynamischen Möglichkeiten des Klaviers voll aus. Vor allem ihm ist es zu verdanken, dass sich dennoch meist ein stimmiges Gesamtbild ergibt.

Die Zusammenstellung der Kontrafagottsonate aus Bearbeitungen der *Reihe kleiner Stücke* op. 37 Nr. 2 für Klavier und *Der Mond* aus *Nine English Songs* ist der künstlerisch fragwürdige Versuch David Neumeyers, die Werkreihe der Sonaten um ein von Hindemith offensichtlich nie geplantes Werk zu erweitern. Das Kontra-

fagott tritt hier in der ungewohnten Rolle des lyrischen Soloinstrumentes in Erscheinung, wobei es Arthur Grossmann leider nicht gelingt, die Schwächen dieses Instrumentes – Intonation und Unflexibilität im Klang – zu verbergen.

Gemeinsam mit der Bratschistin Roxana Patterson (über die das englische Beiheft unkollegialerweise keinerlei nähere Informationen enthält) gelingt Arthur Grossmann und Peter Mack jedoch eine sehr gelungene und abwechslungsreiche Einspielung des Trios op. 47, bei der das in Kammermusikwerken äußerst ungewöhnliche Heckelphon vor allem in der Tiefe glänzen kann. Neben den Möglichkeiten, solistisch hervorzutreten, wie zum Beispiel im brillanten Klaviervorspiel des 1. Satzes, zeigt sich bei allen Beteiligten die Fähigkeit zum guten Zusammenspiel und die Freude an den Klangeffekten Hindemiths.

Die Einspielung des selten aufgeführten Trios macht die CD empfehlenswert. Die Sonaten wirken zwar ein wenig blass, aber durchweg solide, wohingegen die Kontrafagottsonate Hindemith-Neumeyers weder kompositorisch noch spieltechnisch überzeugt. **Alban Peters**

**Zu verkaufen:  
Acht-Klappen-Traversflöte**

Grenser/Tutz, Grenadill, 430 Hz

VB: € 2.700,-

EvaSchieffer@gmx.de

## NEUEINGÄNGE

**concerto potpourri**, Musik für Oboe und Klavier, Werke von R. Schumann, F. Poulenc, J. Fr. Braun, J. S. Bach, A. Pflüger, W. Lutoslawski, A. Pasculli; Bernhard Forster (Oboe), Margot Lutz-Weih (Klavier), Verlag Christoph Dohr, Köln 2004, 1 CD, Best.-Nr. DCD015

**Arcangelo Corelli: Concerti grossi** op. 6, 1-6, Il Dolcimelo, Katja Beisch, Han Tol (Blockflöten), Doris Runge (Barockcello), Christoph Lehmann (Cembalo, Orgel), Thomas Boysen (Theorbe, Barockgitarre), Robert Sagasser (Violine), Aeolus, Korschbroich 2004, 1 CD, Best.-Nr. AE-10116

**George Crumb Trio**, Werke von B. Martinů, N. D. Joio, G. Crumb; Norbert Girlinger (Flöte), Andreas Pözlberger (Cello), Sven Birch (Klavier), ATS-Records, A-Molln 1997, 1 CD, Best.-Nr. CD-0574

**George Crumb Trio**, Werke von M. Radanovics, F. Bramböck, R. Jungwirth; Norbert Girlinger (Flöte), Andreas Pözlberger (Cello), Sven Birch (Klavier), ATS-Records, A-Molln 2004, 1 CD, Best.-Nr. CD-0576

**Es war die Nachtigall und nicht die Lerche**, vertonte Liebes-Lyrik mit Werken von H. R. Bishop, R. Schumann, A. Roussel, E. Granados, J.-Ph. Rameau, J. Rodrigo, J. Rivier, M. Delage, Th. Musgrave, A. Berg, L. Messiaen, M. Head, E. Bozza; Trio Cantraiano: Brigitte Krey (Sopran), Ele Grau (Flöte), Gunther Friedrich (Klavier), Dabringhaus & Grimm, Detmold 2004, 1 CD, Best.-Nr. Audiomax 703 1284-2

**Benedetto Marcello: Sonata 12**, F-Dur, op. 2, Nr. 12, Lern-CD für Blockflöte, Serie: Play It – Begleit-CDs für Instrumentalisten, Ensemble Baroque, FMR – famiro records, Henfenfeld 2004, 1 CD, Best.-Nr. FMP 21100

**Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte**, Harmoniemusik, Maarten Dekkers und Bernd Holz (Oboe), Wilhelm Rupp und Paul Joachim Blöcher (Klarinette), Henrik Rabien und Hubert Betz (Fagott), Kathleen Putman und Christina Chapman (Horn), Christine Hooek (Kontrabass), Klaus Geitel (Moderation), Musikverlag

Zimmermann, Frankfurt/M. 2004, 1 CD, Best.-Nr. ZM 75007

**Musica Hispanica**, Musik aus Spaniens goldenem Zeitalter, mit Werken von D. Ortiz, P. de Escobar, C. Festa, Anónimo, A. de Cabezón, F. de la Torre und G. Dufay; Flautando Köln: Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Ursula Thelen, Kerstin de Witt (Blockflöten), Ursula Thelen (Gesang), Torsten Müller (Schlagwerk), Freiburger Musik Forum, Ars Musici, Freiburg 2004, 1 CD, Best.-Nr. AM 1367-2

**Johann Joachim Quantz: Six Flute Quartets**, Mary Oleskiewicz (Barocktraversflöte nach Quantz), Elizabeth Field (Barockvioline), Daniel Elyar (Barockviola), Stephanie Vial (Barockcello), David Schulenberg (Cembalo), Hungaroton Records Ltd., 2004, 1 CD, Best.-Nr. HCD 32286

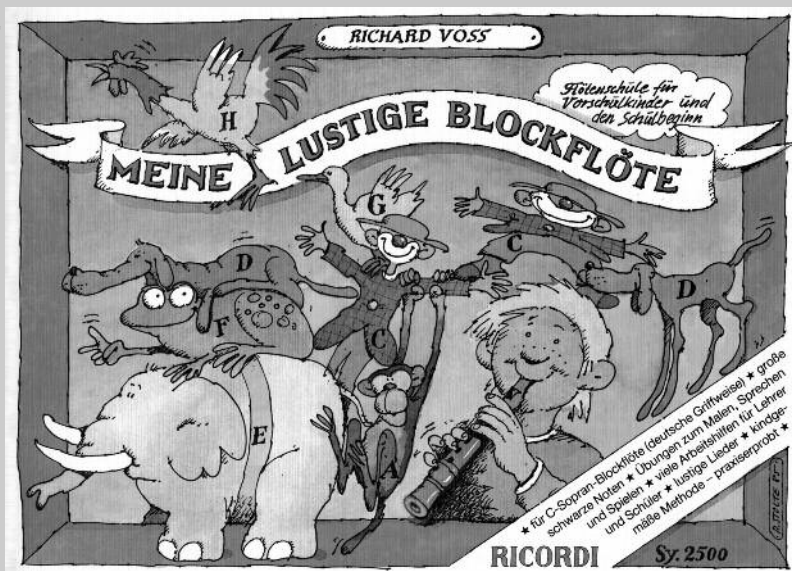
**Ragged Time – Einfach z'rupft**, mit Werken von E. M. Freudenthaler, G. Gershwin, A. Piazzolla und A. Wimmer; Pro Doublereeds: Barbara Faching (Oboe/Oboe d'amore), Astrid Bauer (Oboe/Englischhorn), Sieglinde Mösenbichler (Oboe/Glockenspiel), Peter Tavernaro (Oboe/Oboe d'amore), Barbara Veronika Hiesböck und Juliane Obermair (Fagott/Kontrafagott), Johannes Wiesner (Fagott), Weinberg Records, 2004, 1 CD, Best.-Nr. SW 010218-2 (Kontakt: Prof. Mag. Peter Tavernaro, Häusermühle 6, A-4048 Puchenau)

**Recorders Recorded**, Dutch repertoire for recorder played on 18th century recorders from the collection of the Gemeentemuseum, The Hague, mit Werken von J. van Eyck, S. van Noordt, J. Nozeman, W. de Fesch, J. Chr. Schickhardt, E. Bronnenmüller, P. Piccart, A. Corelli, P. A. Fiocco, U. van Wassenaer; Saskia Coolen (Blockflöte), Pieter-Jan Belder (Cembalo, Blockflöte), David van Ooijen (Laute), Globe 2004, 1 CD, Best.-Nr. Glo 5209, (Auslieferung: Note 1 Musikvertrieb GmbH, Heidelberg)

**Nikolaj Ronimus: The Naked Recorder**, Werke von Anonymus, J. van Eyck, G. Ph. Telemann, J. S. Bach, Traditioneller japan. Gesang, Classico Records, DK-Frederiksberg 2004, 1 CD, Best.-Nr. ClassCd 608

# HERZLICHEN GLÜCKWUNSCH

zum 20. Geburtstag



Im Jahr 1985 erschien erstmals „Meine lustige Blockflöte“, die Sopranblockflöten-Schule für Vor- und Grundschul Kinder. Das optimal auf das kindliche Erleben und Lernen abgestimmte Konzept begeisterte sofort, setzte neue Maßstäbe - und erfreut sich nun schon seit 20 Jahren unverminderter Beliebtheit.

Wenn das kein Grund zum Feiern ist!

Feiern Sie mit uns auf der Frankfurter Musikmesse  
am Ricordi-Stand 3.1 D22 vom 6. - 9. April 2005!

## RICORDI

unser Katalog im Internet:  
[www.ricordishop.de](http://www.ricordishop.de)

**Zur Bildbeilage von Tibia 1/2005 Cantata Flauto, Text: Hermann Moeck**

Zu den dargestellten Flöten: Wenn wir bei der Größe der Instrumente von einer realitätsnahen Abbildung und nicht – in dieser Zeit wohl auch eher selten – von einer überdeutlichen Präsentation des Instrumententypus ausgehen, dürfte es sich auch bei der Flöte „so die queere vor den Mund gehalten“ um ein größeres, d. h. tiefer gestimmtes Instrument handeln als die *flute ordinaire*. Das Instrument ist im Verhältnis zur Körpergröße und zur Armlänge des Spielers für eine normale Flöte zu lang, und auch die Position der Hände liegt zu weit auseinander. Es liegt deshalb nahe, in der Traversflöte eine *flute d'amour* zu vermuten. Aber auch ein solches Instrument würde – in *a* stehen *d* – mit einer Voiceflute ja gut „harmonieren“.

Hartmut Gerhold, Darmstadt

Bei der im ersten Absatz des Begleittextes zur Bildbeilage aufgeführten Komposition für Traverso und Blockflöte von Telemann handelt es sich natürlich um das Concerto e-Moll (Edition Moeck 2548). Wir danken Hartmut Gerhold für diesen Hinweis.

**Zu dem Porträt Ernst Meyer von Ines Müller-Busch in Tibia 1/2005, S. 335-347**

Nach langer, langer Zeit nun ein Beitrag der mir sehr gefallen hat. Meine Zustimmung bezieht sich auf das Porträt von Ernst Meyer. Unter den Blockflötenbauern scheint der Mann eine positive Ausnahme zu sein. Er spricht von Dingen, die er kennt und teilt seine Erfahrungen großzügig allen mit.

Beiträge dieser Art könnten öfter kommen. Vielleicht könnte Herr Meyer auf den angesprochenen Windkanal und seine Fasen noch einmal näher eingehen.

Walter Wallendorf, E-Mail

**Zu dem Porträt Ernst Meyer von Ines Müller-Busch in Tibia 1/2005, S. 335-347**

Mit Aufmerksamkeit habe ich das Portrait über Ernst Meyer gelesen. Zu vielen seiner Aussagen

hätte ich etwas zu sagen, will mich aber auf wenig beschränken:

Alle Morganflöten, die ich zu Gesicht bekommen habe, hatten eine Stufenhöhe von garantiert nicht mehr als 0,95 mm. Dieser Punkt deckt sich exakt mit den schriftlichen Angaben, die Morgan uns nach Vermessen der Originale hinterlassen hat. Eigene Erfahrungen untermauern diese Tatsache: Baue ich eine Flöte – und zwar unabhängig vom Modell – und überschreite den Wert von 0,95 mm, dann kommt der einhellige Kommentar von Profis und Laien gleichermaßen: die Flöte rauscht, hat Nebengeräusche, lässt sich nicht sauber fokussieren. Auch Morgan hat diesen kritischen Wert meines Wissens nie überschritten.

Die Theorie vom Quellen des Holzes hört sich für Laien bestimmt plausibel an, ist aber so nicht haltbar. Natürlich arbeitet Holz unter Einwirkung von Feuchtigkeit, aber dass sich eine Stufe von beispielsweise 1,3 mm durch Quellen auf 0,95 mm reduzieren soll, istbarer Unsinn. Das hieße ja, dass auch die Labialkante von ihrem angenommen Maß von 0,1 mm auf vielleicht 0,3 mm aufquellen müsste, und so etwas gibt es nicht. Das Labial bleibt so dick oder dünn, wie es der Flötenbauer gestaltet hat, und Wasser, egal welche Mengen Ernst Meyer durch den Windkanal spucken mag, ändert daran nichts. Die Stufenhöhe kann sich allein durch ein Verziehen des Labials ändern, also wenn sich dieses durch Trocknungsvorgänge nach oben wölbt (was ein geschickter Flötenbauer nachträglich wieder spielbar einrichten kann).

Lobend äußert sich Ernst Meyer über Fred Morgans Aussage, dass „die vier wichtigsten Parameter beim Blockflötenbau Ansprache, Intonation, ein wunderschöner Klang und akkurate Handwerksarbeit“ seien. Wie er selbst es mit akkurater Handwerksarbeit hält, davon konnte ich mir ein Bild machen, als er eine von mir gebaute Flöte „nacharbeitete“. Die Kundin brachte die Flöte kurze Zeit später wieder zu mir, weil sie ihren Wünschen nun überhaupt nicht mehr entsprach (Ansprache im oberen Register schlecht, gesamtes Timbre rauschig). Ich will hier nicht ins Detail gehen – über die flötenbauerischen Maß-



nahmen von Kollegen können wir Fachleute uns wohl immer die Haare raufen – was mich aber wirklich aus der Fassung gebracht hat, ist, dass er die Flöte auch äußerlich verunstaltet hat, indem er eine „Fingermulde“ in den Flötenkopf feilte und mit schwarzem Filzstift (!) seine Initialen unter meinen Herstellerstempel setzte (s. Foto). Ernst Meyer berichtet an mehreren Stellen in dem Artikel, dass er keinen Kontakt zu anderen Blockflötenbauern pflege. Wäre er etwas vertrauter im Umgang mit seinen Kollegen, etwa durch Teilnahme an gemeinsamen Ausstellungen, so wäre ihm bekannt, dass trotz aller Differenzen, die wir Flötenbauer untereinander haben, das

Miteinander dennoch geprägt ist von Toleranz und Respekt sowohl vor der Person des anderen als auch vor seinen Werken.

Dazu fällt mir spontan eine Passage aus *Dichtung und Wahrheit* ein, in der Goethe sich über einen „Dichterwettstreit“ Gedanken macht, und da unsere Blockflöten ja auch im eigentlichen Sinne Gedichte sind, eben Gedichte aus Holz, finde ich folgendes Zitat durchaus passend:

*Wir Knaben hatten eine sonntägliche Zusammenkunft, wo jeder von ihm selbst verfertigte Verse produzieren sollte. Und hier begegnete mir etwas Wunderbares, was mich sehr lange in Unruhe setzte. Meine Gedichte, wie sie auch sein mochten, musste ich immer für die bessern halten. Allein, ich bemerkte bald, dass meine Mitwerber, welche sehr lahme Dinge vorbrachten, in dem gleichen Falle waren und sich nicht weniger dünkten; ja was mir noch bedenklicher schien, ein guter, obgleich zu solchen Arbeiten völlig unfähiger Knabe, dem ich übrigens gewogen war, der aber seine Reime sich vom Hofmeister machen*

**MOECK Blockflöten** · große Auswahl  
 schnelle Lieferung aller Noten · Instrumentenlieferung versandkostenfrei  
**Musik Kreyer** · Inh. Annelie Kreyer  
 versierte Blockflötenspielerin  
 53347 Alfter bei Bonn, Görreshöhle 14  
 Tel. 02222-2217 · e-Mail: Akreyer@t-online.de

*ließ, hielt diese nicht allein für die allerbesten, sondern war völlig überzeugt, er habe sie selbst gemacht; wie er mir, in dem vertrauteren Verhältnis, worin ich mit ihm stand, jederzeit aufrichtig behauptete. Da ich nun solchen Irrtum und Wahnsinn offenbar vor mir sah, fiel es mir eines Tages aufs Herz, ob ich mich vielleicht selbst in dem Falle befände, ob nicht jene Gedichte wirklich besser seien als die meinigen, und ob ich nicht mit Recht jenen Knaben ebenso toll als sie mir vorkommen möchte. Dieses beunruhigte mich sehr und lange Zeit.*

Joachim Rohmer, Cello

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

## Flöteninstrumente zwischen 1388 und 1630



David Lasocki, der schon seit langer Zeit Hinweise auf Flöten, Blockflöten und verwandte Instrumente in Inventar- und Einkaufslisten und anderen Quellen des Mittelalters, der Renaissance und des Frühbarock gesammelt hat, hat diese nun zu einer Liste zusammengestellt und deren ersten Teil auf einer allgemein zugänglichen Website veröffentlicht.

Dieses archivarische Meisterstück von ca. 80 Druckseiten gibt einen Überblick über das Vorkommen von Flöteninstrumenten innerhalb des Zeitraums zwischen 1388 und 1630 und ist eine Fundgrube für Wissenschaftler oder Studenten. Die von David Lasocki (ins Englische) übersetzten historischen Quellen sind aber z. T. auch einfach nur vergnüglich zu lesen. Ein Besuch auf der Seite [www.music.indiana.edu/reference/bibliographies/inventoriesto1630.pdf](http://www.music.indiana.edu/reference/bibliographies/inventoriesto1630.pdf) lohnt sich in jedem Fall.

Abb.: Der erste Eintrag in Lasockis Verzeichnis

### 1388, London

Household accounts of the Earl of Derby (later Henry IV):

*Et pro j fistula nomine Recordour empta London' pro domino iij s iij d.*

Anthony Rowland-Jones, "Einige Überlegungen zum Begriff Recorder," *Tibia* 25, no. 2 (2000): 89-97.

[And for one flute by name of recorder bought in London for my lord, 3s. 4d.]

This is the first surviving reference to the recorder by name. The word "Recordo" has a superscript sign after the O (a U joined to a horizontal line, then a downward hook) that signifies "ur." Brian Trowell, who first reported this reference ("King Henry IV, Recorder-Player," *Galpin Society Journal* 10 [1957]: 83-84), did not consult the original accounts, only a transcript of them in James Hamilton Wylie, *History of England under Henry the Fourth*, Vol. 4 (London: Longmans, Green, 1898; reprint, New York: AMS Press, 1969), 158 (see also Vol. 3, 1896, 325, n. 3), which does not reproduce the sign after the O. The missing sign misled two generations of recorder researchers into looking in the wrong place (Italy) for the origin of the term.



Der Deutsche Musikrat hat dem Musikwissenschaftler und ehemaligen Inhaber und Chef der Firma Moeck Musikinstrumente + Verlag, Dr. Hermann Moeck, aufgrund seiner „herausragenden Verdienste um das Musikleben in Deutschland“ die Ehrenmitgliedschaft verliehen.



Feldstraße 19 - 35236 Breidenbach-Oberdieten

Fon: 06465 / 1280

Fax: 06465 / 1280

[notenexpress@aol.com](mailto:notenexpress@aol.com) - [www.ulisnotenexpress.de](http://www.ulisnotenexpress.de)

**BLOCKFLÖTEN- UND MUSIKNOTEN ONLINE-SHOP**  
**Musiknoten aller Verlage**  
**Das komplette MOECK Blockflötenprogramm**

**Neubesetzung im Amsterdam Loeki Stardust Quartet**

Seit dem Spätjahr 2004 musiziert das *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* in neuer Besetzung. Bertho Driever hat im Verlauf des letzten Jahres den Entschluss gefasst, das Quartett zu verlassen. An seine Stelle ist die Blockflötistin Andrea Ritter aus Passau getreten, die bereits seit September 2004 mit dem Quartett aufgetreten ist und nun als festes Mitglied in die Gruppe aufgenommen wurde. Andrea Ritter ist Erstpreisträgerin bei den *Internationalen Blockflötentagen Engelskirchen* und den *Offenen Niederländischen Blockflötentagen Utrecht* und Stipendiatin der Yehudi Menuhin-Stiftung *Live Music Now* sowie der Kunststiftung Baden-Württemberg. Momentan vervollständigt sie ihr Studium in der

Solistenklasse der Musikhochschule Karlsruhe. In den kommenden Monaten wird das Quartett in der neuen Formation u.a. in Utrecht, Schwelm, Stockstadt, Vaduz und Schwäbisch Gmünd zu hören sein. Außerdem dürfen sich die Fans der Gruppe auf eine neue CD freuen, die ebenfalls im ersten Halbjahr 2005 erscheinen wird: *Nocturne*, eine spannende Reise von den Klangwelten des Spätbarock über frühklassische Stücke bis hin zu hochklassischen Meisterwerken. Auf der CD werden u.a. Werke von Georg Friedrich Händel, Giuseppe Sammartini, Johann Christian Bach und Wolfgang Amadeus Mozart zu hören sein. Für weitere Informationen: [www.loekistardust.nl](http://www.loekistardust.nl)



## Steps in Time und Moeck Australian Recorder Competition

Vom 15. bis zum 22. Januar dauerte das Blockflöten- und Tanzfestival *Steps in Time. Dance, Movement and the Recorder*, das die australi-



Zana Clark und Caroline Downer

schen Blockflötistinnen Zana Clarke und Caroline Downer veranstalteten. Fast 300 Blockflötenspieler, vorwiegend aus Australien und Neuseeland, darunter viele Kinder und Jugendliche, kamen nach Armidale, um sich in einer beispiellosen Vielfalt von Kursen von Kursleitern aus aller Herren Länder unterrichten zu lassen und Spaß zu haben. Eine blockflötistische Großveranstaltung so zu organisieren, dass alles reibungslos abläuft und ein freundschaftliches Miteinander aller Beteiligten möglich wird, ist sehr aufwendig, und man kann die beiden Veranstalterinnen gar nicht hoch genug loben für die großartige Arbeit, die sie geleistet haben.

In Verbindung mit dem Festival fand der Wettbewerb *Moeck Australian Recorder Competition* statt, der sich an Spieler unter 25 Jahren, Solo und Ensemble, richtete. Gewinnerin des Hauptpreises wurde die Psychologie- und Musikstudentin Karyn Ashley (21 Jahre). Schon mit 5 Jahren begann sie Blockflöte zu erlernen, zunächst bei Margaret Cogan, dann bei Zana Clarke. Seit sie in Sydney studiert, nimmt sie Unterricht bei dem deutschen Einwanderer Hans-Dieter Michatz, der Musikerziehung und



Karyn Ashley

Blockflöte in Hannover und Den Haag studiert hat. Karyn Ashley plant, Meisterkurse bei bekannten Blockflötisten in Europa zu besuchen und sich weiter zu vervollkommen, sobald die ihre Studien mit den entsprechenden Bachelor-Examen abgeschlossen hat. Ob sich daraus eine professionelle Blockflötenkarriere ergibt, das will die junge Studentin gelassen abwarten.



**Blockflöte kaputt?**  
Die besten Flötenbauer Deutschlands reparieren für Sie.  
early music im Itach-Haus · Tel. 0 23 36 /99 0290 · Fax 0 23 36 /9 1423  
Mail: early-musi@t-online.de



**Sächsisches Landesgymnasium  
für Musik Dresden**  
CARL MARIA VON WEBER  
Schirmherr Sir Colin Davis

Neuaufnahme von begabten jungen  
Instrumentalisten, auch **BLOCKFLÖTISTEN**  
für das Schuljahr 2005/2006

Bewerbungen sind noch bis zum 1. Juni 2005 möglich

Mendelssohnallee 34, 01309 Dresden  
Tel. 0351/3100901, Fax 0351/3122870

**22.-24.4.2005 Musica, Fiorentina.** Auf den Spuren heute weitgehend unbekannt, damals aber richtungsweisenden Komponisten im Florenz des 16. und 17. Jahrhunderts, wie Bernardo Pisano, Bartolomeo degli Organi und Francesco de Layolle. Dieser Kurs richtet sich an Blockflötisten sowie Liebhaber anderer hist. Musikinstrumente, Leitung: Heida Vissing, Ort: Hof (Zusammenarbeit mit den Hofer Symphonikern), Info: Edition Tre Fontane, PF 1547, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: +49 (0)251 2301483, [service@edition-tre-fontane.de](mailto:service@edition-tre-fontane.de)

**23.4.2005, 9.00-18.30, Solistische Blockflötenmusik des 18. und 19. Jahrhunderts,** Workshop mit Peter Thalheimer, Ort: Leinfelden-Echterdingen, Werke von Baston, Händel, Tartini, Carnaud, Gelinek und Heberle für Blockflöte solo bzw. mit Tasteninstrument, Info: Carus-Verlag, Sielminger Str. 51, 70771 Leinfelden-Echterdingen, Tel.: +49 (0)711 797330-0, Fax: +49 (0)711 797330-29

**5.-8.5.2005, 12. Kammermusikurs Wetzlar.** Angesprochen sind Musikpädagogen, Studenten und fortgeschrittene Laien in festen Ensembles wie auch Einzelteilnehmer. Dozenten: Ruth Wentorf (Flöte), Christian Hommel (Oboe), Marco Thomas (Klarinette), Karsten Nagel (Fagott), Gerhard Miesen (Violine), Helmut Sohler (Violoncello) und Michael Baumann (Klavier), Info: Corinna Egg, Holzbergstr. 7a, 89281 Altenstadt, Tel.: +49 (0)8337 742767, [info@kammer-musik-kurs.de](mailto:info@kammer-musik-kurs.de), [www.kammer-musik-kurs.de](http://www.kammer-musik-kurs.de)

**6.-8.5.2005, XXXIII. Wissenschaftliche Arbeitstagung und 26. Musikinstrumentenbau-Symposion** mit dem Thema *Musikalische Aufführungspraxis in nationalen Dialogen des 16. Jahrhunderts*. Die Themenschwerpunkte sind niederländisches und deutsches weltliches Lied von 1480 bis 1640 sowie Instrumentenbauschulen im 16. Jahrhundert. Neben Referaten und musikalischen Demonstrationen von Dozenten aus verschiedenen europäischen Ländern und den USA sind zwei Konzerte geplant. Am 6. Mai musizieren Teilnehmer des Seminars zur Musik der Renaissance unter der Leitung von Maurice van Lieshout und Rebecca Stewart. Am 8. Mai gibt das Ensemble

## Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM  
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA

**31. Juli bis 7. August 2005**  
**J. S. Bach und seine Zeit**

Wolf Matthias FRIEDRICH • Gesang  
Ernst KUBITSCHKE • Blockflöte  
Gertraud WIMMER • Traversflöte  
Marianne RÔNEZ • Barockgeige, Viola d'amore  
Arno JOCHEM • Viola da gamba,  
Barockcello, Violone  
Michael FREIMUTH • Laute, Theorbe, Gitarre  
Christa PESENDORFER • Orgel, Cembalo,  
Generalbasspraxis  
Gösta MÜLLER • Korrepetitoren  
und Agnes RATKO  
JADWIGA NOWACZEK • historischer Tanz

Auskunft und Anmeldung:

**Christa Pesendorfer**

A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b/8, AUSTRIA


Tel. + Fax: +43/1/979 58 98

e-mail: [alte-musik@music.at](mailto:alte-musik@music.at)

Homepage: [www.alte-musik.music.at](http://www.alte-musik.music.at)

*Musica Freybergensis* unter der Leitung von Roland Wilson ein Konzert mit dem Titel *Im Maien hört man die Hahnen kraien*. Weltliche deutsche Lieder der Renaissance werden auf Nachbauten der im Freiburger Dom erhaltenen Originalinstrumente musiziert. Eine Exkursion am 9. Mai führt interessierte Teilnehmer nach Abschluss der eigentlichen Tagung zu eben diesen Originalinstrumenten. Info: Stiftung Kloster Michaelstein, M. Lustig, Tel.: +49 (0)3944 9030-12, [m.lustig@kloster-michaelstein.de](mailto:m.lustig@kloster-michaelstein.de), [www.kloster-michaelstein.de](http://www.kloster-michaelstein.de)


**13.-16.05.2005, 21. Tage Alter Musik Regensburg**  
Konzerte mit *I Barocchisti* (Lugano), *Les Boréades de Montréal*, *Scivias-Chor* (Berlin), Rebecca Bain, Tarquinia Hill, Norbert Rodenkirchen, *Liber unUsualis* (USA), *The Binchois Consort* (England), *La Venexiana*, *Capricchio Stravagante Renaissance Orchestra*, *L'Orfeo Barockorchester* (Österreich), Emma Kirkby (London),



**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.



**Fortern 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, BD1 3EA.  
Website: <http://www.e-m-s.com> Email: [sales@earlyms.demon.co.uk](mailto:sales@earlyms.demon.co.uk)  
**Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516**

*Collegium Marianum* (Prag), *Ensembles Estro Cromatico* (Mailand), Maurice Steger und Ursula Dütschler, *Akadèmia* (Frankreich).

Im Rahmen des Festivals findet vom **14. bis 16. Mai** im historischen Salzstadel an der Steinernen Brücke wieder eine Verkaufsausstellung von Nachbauten historischer Instrumente, von Tonträgern, Büchern und Noten statt.

In Zusammenarbeit mit der Musikakademie Alteglofsheim finden Workshops voraussichtlich mit Nigel North und *La Venexiana* statt.

Info: Tage Alter Musik, Postfach 100903, D-93009 Regensburg, Tel.: +49 (0)941 83009-48, Fax: +40 (0)941 83009-39, e-mail: [TageAlterMusik@t-online.de](mailto:TageAlterMusik@t-online.de)

**21.-24.5.2005, Workshop Blockflöte mit Dorothee Oberlinger** im Palais Schreibersches Haus, Bad Arolsen. Erarbeitung vorbereiteter Werke eigener Wahl vom Barock bis zur Moderne. Auch Duos Blockflöte + Cembalo sowie weitere In-

strumenten-Kombinationen sind willkommen, Info: Kartenbüro der Arolser Barock-Festspiele, Rauchstr. 2, 34454 Bad Arolsen, Tel.: +49 (0)5691 5121, [barockfestspiele@bad-arolsen.de](mailto:barockfestspiele@bad-arolsen.de)

**27.-31.5.2005, Kloster Schlehdorf** (am Kochelsee), Marion Treupel-Franck (Traversflöte, Kammermusik), Olga Watts (Cembalo, Generalbass, Kammermusik), Karin Feneberg (Feldenkrais, Barocktanz), Info: Tel. +49 (0)89 6012755, [Info@lartcesoffiando.de](mailto:Info@lartcesoffiando.de)

**31.5.-7.6.2005, 8. Internationaler Händel-Wettbewerb Halle für Flauto traverso und moderne Flöte.**

Seit 1996 ist der Internationale Händel-Wettbewerb ein wichtiger Bestandteil im Programm der Händel-Festspiele Halle. Die Besonderheit des Händel-Wettbewerbs besteht in der Ausrichtung auf modernes und historisches Instrumentarium. Weltweit werden Musiker dazu aufgerufen, sich mit dem instrumentalen Werk Händels auseinanderzusetzen. Beim Preisträgerkonzert während der Händel-Festspiele (7. Juni 2005, 16.00 Uhr, Franckesche Stiftungen) präsentieren sich die Preisträger der beiden Kategorien Flauto traverso und moderne Flöte mit Kammerorchester. Das Wettbewerbsprogramm besteht aus jeweils drei Runden und wird von einer Jury bewertet, die sich unter dem Vorsitz von Prof. Burkhard Glaetzner, Universität der Künste Berlin, aus international anerkannten Künstlern und Hochschullehrern zusammensetzt. Die ersten zwei Gewinner jeder Kategorie werden mit einem Preisgeld belohnt (1. Preis: € 2.500, 2. Preis: € 1.500) und wirken im Preisträgerkonzert innerhalb der Händel-Festspiele mit. Zusätzlich werden zwei Sonderpreise in Höhe von je € 1.000 von der Baden-Württembergischen Bank AG und Händels Neue Generation e.V. ausgelobt. Die **Anmeldung** ist **bis 23. Mai 2005** möglich. Info: Katja Potzger und Christoph Schwarz, Große Nikolaistraße 5, D-06108 Halle, Tel.: +49 (0)345 50090324, Fax.: +49 (0)345 50090416, [haendelwettbewerb@halle.de](mailto:haendelwettbewerb@halle.de), [www.haendelsneuegeneration.de](http://www.haendelsneuegeneration.de)

**4.-11.6.2005, Blockflöte mit Klavierbegleitung** mit Stephan Schrader im Schloss Hochhausen (bei Heidelberg), Info: musica viva, Kirchenpfad 6,

65388 Schlangenbad, Tel: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, [www.musica-viva.de](http://www.musica-viva.de)

**4.-5.6.2005, Fortbildungskurs für Flötenlehrer** mit Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, Ort: Musikschule Johann Sebastian Bach, Leipzig, Info: Musikschule Leipzig Johann Sebastian Bach, z. Hd. Frau Gudrun Vit, Petersstr. 43, 04109 Leipzig, Tel.: +40 (0)341 141420, Fax: +49 (0)341 1414244, [musikschule.bach@leipzig.de](mailto:musikschule.bach@leipzig.de)

**11.-12.6.2005, 2. Mainzer Workshop für barocke Aufführungspraxis**, Sven Schwannberger (Blockflöte, Laute/Gitarre), Thomas Leininger (Cembalo, Generalbass), Isabelle Schau (Barockvioline), Ort: Peter-Cornelius-Konservatorium der Stadt Mainz, Info: [renatehuebner@tiscali.de](mailto:renatehuebner@tiscali.de) oder Tel./Fax: +49 (0)6131 320993

**23.-28.6.2005, Kammermusikurs Renaissance, Sir Henry Unton (1557–1596) – Eine musikalische Lebensreise durch Europa**, für Blockflöte, Gambe, Cembalo, Laute, Traverso und Gesang, Leitung: Gabriele Bultmann und Juliane Ebeling, Ort: Thüringischen Sommerakademie Böhlen, Info: +49 (0)30 21 75 62 83 oder [gb@gaby-bultmann.de](mailto:gb@gaby-bultmann.de)

**3.-9.7.2005, Blockflötenkurs für Laien, Musikerzieher und Studierende** mit Ensemblespiel (Schwerpunkt Populärmusik) und Einzelunterricht, Leitung: Sabine Federspieler und Gabi Orter, Ort: A-Matrei am Brenner, Info: +43 19425663 bzw. [www.federspieler.at](http://www.federspieler.at)

**3.-9.7.2005, Blockflöten-Kurs** für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: Marie Thérèse Yan, Thema: Divisions aus der Renaissance und die vermutlich bekannteste Variationskette, die *Follia* (z. B. von A. Corelli / M. Marais), Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**8.-10.7.2005, Barockoboe**, Leitung: Wolfgang Kube, Zielgruppe: moderne Oboisten, Barockoboiisten (Studenten bis interessierte Laien), Programm: Interpretationsmöglichkeiten an Werken eigener Wahl, barocke Aufführungspraxis, Arien aus Bachkantaten, Oratorien und Passionen, Rohrbau, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14,

## ERTA-Kongress Österreich

Wien 5.-8. Mai 2005

### „Blockflöte und Jazz“

**Ort:** Musikschule der Stadt Wien-Ottakring, MS16, Thaliastraße 44, 1160 Wien

#### Veranstaltungen:

**„Was ist Jazz?“** In 4 Seminaren werden wesentliche Elemente des Jazz herausgestellt und hörbar bzw. wiedererkennbar gemacht. Jazzharmonik, Stileigenheiten, rhythmische Muster, Formen, Fragen des Klangs, der Beurteilung usw. ...

In den **Schnupper-Workshops** gibt es die Gelegenheit, in kleinen Gruppen an verschiedenem Instrumentarium rhythmische Muster und einfache Begleitmodelle auszuprobieren und zu erarbeiten.

In der **Unterrichtswerkstatt** werden charakteristische Beispiele aus der jazz-bezogenen Unterrichtsliteratur mit Schülern erarbeitet, wobei die Lehrer nicht Blockflötenlehrer, sondern ausübende Jazz-Musiker sein werden.

**Jazz, Rhythmus, Körper und Bewegung:** In einem Seminar, das gleichzeitig als „Aufwärm-Veranstaltung“ dient, werden mit den Mitteln der Musikalischen Elementarerziehung rhythmische Muster erfahren und trainiert, die für den Jazz wesentlich sind.

Außerdem gibt es verschiedene **Konzerte** und einen **Round Table mit Musik** zum Thema „Jazz komponieren und unterrichten?“

Mehr Informationen auf der neuen Internetseite der ERTA Österreich <[www.erta.at](http://www.erta.at)>

#### Anmeldung:

ERTA Österreich, Kopernikusgasse 10  
A - 1060 Wien  
Tel.: +43 1 587 10 98, Fax: +43 1 587 47 63

**35. INTERNATIONALE MEISTERKURSE  
IM RHEINBERGERHAUS VADUZ**

- 4. – 15. Juli 2005** Kurt Widmer, Gesang  
**8. – 11. Juli 2005** Das Amsterdam Loeki Stardust Quartet:  
 Karel van Steenhoven, Andrea Ritter  
 Daniel Brüggem, Daniel Koschitzki  
**9. – 16. Juli 2005** Thomas Brandis, Violine  
 Wolfgang Boettcher, Violoncello

**Prospekte und alle Auskünfte durch:**  
 Leaflets and all informations through:

**Internationale Meisterkurse Liechtensteinische Musikschule**  
 Postfach 435 · FL-9490 Vaduz · Fürstentum Liechtenstein  
 Telefon 00423/235 03 30 · Telefax 00423/235 03 31  
 E-Mail [info@meisterkurse.li](mailto:info@meisterkurse.li) · [www.meisterkurse.li](http://www.meisterkurse.li)

87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax:  
 +49 (0)8342 899122, E-Mail: [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**9.-16.7.2005, Musik mit Blockflöten und Gamben,**  
 Zielgruppe: Alle, die Freude am gemeinsamen  
 Musizieren mitbringen, Dozenten: Lotti Spiess,  
 Gunhild Geiger, Gabi Andreatta, Ort: St. Moritz,  
 Info: Hotel Laudinella, Kurse, CH-7500 St.  
 Moritz, Tel.: +41 (0)818360000, Fax: +41 (0)  
 818360001, E-Mail: [info@laudinella.ch](mailto:info@laudinella.ch), [www.laudinella.ch](http://www.laudinella.ch)

**10.-16.7.2005, Barocktanz,** für Anfänger, fortge-  
 schrittene Laien, Studierende und Berufsmusi-  
 ker, Leitung: Erika Schneider (Tanzpädagogin  
 und Choreographin), Info: Kulturkreis Arosa,  
 CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax:  
 +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**10.-24.7.2005, Sommerschule Alter Musik,** Pracha-  
 tice, Tschechische Republik mit: Peter Holtslag  
 (Blockflöte), Kerstin de Witt (Blockflöte), Alan  
 Davis (Blockflöte), Jostein Gundersen (Blok-  
 kflöte), Julie Braná (Blockflöte, Traversflöte),  
 Jan Kvapil (Blockflöte); *Florilegium*: Ashley So-  
 lomon (Blockflöte, Traversflöte), Lucy Russell  
 (Barockvioline), James Johnstone (Cembalo),  
 Jennifer Morsches (Barockvioloncello); Rebecca  
 Stewart (Historischer Gesang), Evangelina Mas-  
 cardí (Laute), Jan Rokyta (Blockflöte, Zimbal),  
 Monika Devátá (Blockflöte), Info: Jan Kvapil,  
 Foerstrova 47, CZ-77010 Olomouc, Tsche-  
 chische Republik, Tel.: +420 604 280 490, Fax:  
 +420 585 757 109, E-Mail: [kvapil@mybox.cz](mailto:kvapil@mybox.cz),  
[www.mybox.cz/kvapil](http://www.mybox.cz/kvapil)

**17.-23.7.2005, Kammermusik für Doppelrohrblatt-  
 instrumente,** für Anfänger, fortgeschrittene Lai-  
 en und Studenten, Leitung: Michela Scali (Obo-  
 istin), Thema: Blattlesen und detaillierte  
 Einstudierung von Solo- und Ensemblewerken,  
 Doppelrohrblattprobleme wie Atmung, Ansatz,  
 Artikulation, Doppelzunge usw., Info: Kultur-  
 kreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81  
 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**14.-20.8.2005, Quodlibet oder Die Reise in den  
 Süden. Musikwoche in Mecklenburg.** Canzonen,  
 Madrigale, Sonaten und Konzerte der Renais-  
 sance, des Früh- und des Hochbarock für Block-  
 flöte, Querflöte, Violine, Cello, Viola da Gamba,  
 Cembalo etc. auf Schloss Frauenmark zwischen  
 Schwerin und Parchim, Leitung: Heida Vissing.  
 In der Probenphase besteht neben der Arbeit im  
 Ensemble auch die Möglichkeit, in kleinen  
 Besetzungen zu musizieren, Info: Edition Tre  
 Fontane, Postfach 1547, Eckenerstr. 12, 48147  
 Münster, Tel./Fax: +49 (0)251 2301483, [service@edition-tre-fontane.de](mailto:service@edition-tre-fontane.de), [www.edition-tre-fontane.de](http://www.edition-tre-fontane.de)

**22.7.-2.8.2005, Interpretationskurs Oboe,** für fort-  
 geschrittene Laien und Studenten, Leitung:  
 Pierre Feit, erarbeitet werden Werke eigener  
 Wahl, Kammermusik für Oboen, Rohrbau,  
 Atemtechnik, Info: Kulturkreis Arosa, CH-  
 7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41  
 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**31.7.-7.8.2005, 13. Sommerkurs Flöte,** Interpreta-  
 tion, Kammermusik, Flötentechnik, Methodik  
 für Flötenliebhaber jeden Alters, Musikstuden-  
 ten, Flötenlehrer, Dozenten: Elisabeth Weinzierl  
 und Edmund Wächter, Ort: Hindemith-Musik-  
 zentrum, Genfer See/Schweiz, Info: Elisabeth  
 Weinzierl, Edmund Wächter, Magdalenenstr. 36,  
 80639 München, Tel.: +49 (0) 89 155492, Fax:  
 +49 (0)89 1575497, E-Mail: [weinzierl-waechter@t-online.de](mailto:weinzierl-waechter@t-online.de)

**7.-13.8.2005, Tänze der Renaissance,** für Anfänger  
 mit musikalisch-tänzerischem Interesse sowie  
 fortgeschrittene Laien, Leitung: Isabel Suri, The-  
 ma: Gesellschaftstänze der Renaissance, wie sie  
 im 15. und 16. Jh. an den Königs- und Fürsten-

höfen in Italien, Frankreich und England getanzt wurden, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**7.-13.8.2005, Renaissance-Musik**, für fortgeschrittene Laien, die SATB-Blockflöten spielen können, Leitung: Josef Manser, Thema: Musik aus der Renaissancezeit im Blockflötenensemble, historische Instrumente sind nach vorheriger Absprache möglich, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**7.-13.8.2005, Blockflöten-Kurs** für fortgeschrittene Laien, Leitung: Lydia Gillitzer, Thema: Ensemblespiel in großen und kleinen Besetzungen, Werke aus Renaissance, Barock, Moderne, Artikulation, Interpretation, Intonation, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**10.-20.8.2005, Querflöte Kammermusik**, für fortgeschrittene Laien, Studenten, Berufsmusiker, Leitung: Andreas Kröper, Thema: Kammermusik für drei bis fünf Flöten, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**10.-20.8.2005, Meisterkurs Fagott**, für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: Isamu Magome, Thema: Fagottliteratur nach freier Wahl (z. B. Mozart KV 292 und KV 191), Probespielvorbereitung, Technik, Körpergefühl und -beherrschung, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)

**14.-20.8.2005, Querflöte und Traverso**, für Anfänger, fortgeschrittene Laien, Studenten und Profis, Leitung: Magda Scherzmann, Themen: flötenspezifische Technik, Interpretation, Kammermusik, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, [info@kulturkreisarosa.ch](mailto:info@kulturkreisarosa.ch)



Bach im 21. Jahrhundert  
Künstlerische Leitung: Helmut Rilling

## Europäisches Musikfest Stuttgart 2005

MEISTERKURSE  
21.8. – 1.9.2005

Brandenburgische Konzerte u.a.

Blockflöte Robert Ehrlich · Viola da Gamba  
Hille Perl · Cembalo Christine Schornsheim

Eigene Programme in Absprache mit den Dozenten sind möglich. Alle Kurse münden in öffentliche Konzerte.

Sämtliche Kosten werden von der Internationalen Bachakademie Stuttgart übernommen. Registrierungsgebühr € 20,-.

Informationen unter

Internet: [www.festivalensemble.org](http://www.festivalensemble.org)

E-Mail: [tobias.ebel@bachakademie.de](mailto:tobias.ebel@bachakademie.de)



INTERNATIONALE BACHAKADEMIE STUTTGART



## Informationen:

ERTA e.V.  
Leopoldshafener Str. 3  
76149 Karlsruhe

Tel.: 0721-707291  
Fax: 0721-788102

erta@erta.de, www.erta.de

**29.4.-1.5.05 Passau, Städtische Musikschule:** 8. Internationaler Blockflötenkurs, Dozent: Paul Leenhouts, Info: Städtische Musikschule, Landrichterstr. 42, 94034 Passau, Tel.: 0851-966850, Fax: 0851-966851, [musikschule@passau.de](mailto:musikschule@passau.de)

**20.-22.5.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Kurs Barockfagott, Dozentin: Ilka Wagner, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**21.-22.5.05 Brühl, Musikschule:** Musik des Hochbarock für 1–x Blockflöten, solistisch und im Ensemble ohne Basso continuo, Leitung u. Information: Lucia Mense, Tel.: 0221-2409109, [lucia.a.e.mense@netcologne.de](mailto:lucia.a.e.mense@netcologne.de), Ort: Musikschule der Stadt Brühl, Liblarer Str. 12-14, 50321 Brühl

**21.-22.5.05 Bremen, Blockflötenzentrum:** Kurs mit Irmhild Beutler, Ensemblespiel in großer Gruppe mit Werken von Irmhild Beutler u. a., geeignet für geübte Ensemble-Spieler, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Margret Löbner, Osterdeich 59a, 28203 Bremen, Tel.: 0421-702852, [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de)

**25.-29.5.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Musizierwochenende Alte Musik – Musizieren im Ensemble, Dozentin: Sigrid Sieg, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**26.-29.5.05 Eiterfeld, Burg Fürsteneck:** Ensemble-Workshop Alte Musik, Info: Karsten Evers, Burg Fürsteneck, Am Schlossgarten 3,

36132 Eiterfeld, Tel.: 06672-92020, Fax: 06672-920230, [www.burg-fuersteneck.de](http://www.burg-fuersteneck.de), [evers@burg-fuersteneck.de](mailto:evers@burg-fuersteneck.de)

**3.-5.6.05: Ebenhoven, Flötenhof:** Musik der Renaissance – Madrigale, Motetten und Lieder des 16. Jh., Ltg.: Jonathan Talbot (Renaissance-Violine), Saskia van der Wel (Viola da Gamba), Fritz Heller (Bläser), Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**11.6.05 Bergisch Gladbach, Musikschule:** Blockflötenlehrer-Treffen – Nicht nur für ERTA-Mitglieder!, Thema: Unterhaltungsmusik auf der Blockflöte, Info: [Barbara.Engelbert@web.de](mailto:Barbara.Engelbert@web.de)

**25.6.-26.6.05 Bremen, Blockflötenzentrum:** Einstieg ins Ensemblespiel mit ersten Versuchen vierstimmig zu musizieren – Anregungen zu Haltung, Atmung, Artikulation und Daumentchnik, Kurs mit Dörte Nienstedt, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Margret Löbner, Osterdeich 59a, 28203 Bremen, Tel.: 0421-702852, [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de)

**8.-10.7.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Kurs Barock-oboe, Dozent: Wolfgang Kube, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**21.-27.8.05 Montepulciano / Italien:** Atelier für Alte Musik – obligate Sonaten von J. S. Bach; Carsten Eckert (Blockflöte), außerdem Barockvioline, Barockoboe, Cembalo etc., Palazzo Ricci / Akademie für Musik u. Darstellende Kunst,

Info: Musikhochschule Trossingen, Tel.: 07425-94910, [www.MH-Trossingen.de](http://www.MH-Trossingen.de)

**10.9.05 Schaffhausen, Blockflötenbau Küng:** Music Never Dies – Ein Samstag mit englischer Musik um 1600, Ltg.: Matthias Weilenmann u. das Broken Consort Zürich, Ort: CH-8200 Schaffhausen, Zunfthaus Rüden, Oberstadt 20, Info: Küng Blockflöten GmbH, Grabenstrasse 3, CH-8200 Schaffhausen, Tel.: +41 52 630 0999, [info@kueng-blockfloeten.ch](mailto:info@kueng-blockfloeten.ch),

**22.-25.9.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Pizzicato e/o Arco, Dozenten: Gerhard Darmstadt (Violine, Violoncello, Viola) und Olaf van Gonnissen (Gitarre), Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**23.-25.9.05 12. Symposium der ERTA e.V.**  
Thema: Schau-Spielerische Aspekte im Blockflötenunterricht

Workshops durch renommierte Schauspieler über Bewegung auf der Bühne, Schauspiel-Basics etc., Lehrproben, Bewegungsspiele mit Kindern, Konzerte, Ort: Essen, Folkwang-Hochschule  
Informationen: ERTA e.V., Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe, Tel: 0721-707291, Fax: 0721-788102, [erta@erta.de](mailto:erta@erta.de), [www.erta.de](http://www.erta.de)

**29.9.-3.10.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Bau einer Renaissance-Blockflöte, Ltg.: Herbert Paetzold, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**30.9.-2.10.05 Bremen, Blockflötenzentrum:** Einführung in den Jazz – Improvisation und Ensemblespiel mit jazzigen Arrangements für alle Blockflötenbegeisterten, Dozent: Paul Leenhouts, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Margret Löbner, Osterdeich 59a, 28203 Bremen, Tel.: 0421-702852, [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de)

**7.-9.10.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Swing mit Blockflöten – jazzgerechte Phrasierung und Artikulation, Improvisation, Generalbass und Akkordnotation, Ltg.: Eberhard Linck, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**14.-16.10.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Kurs Cembalo – Pianoforte, Dozent: Wolfgang Brunner, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**21.-23.10.05 Ebenhoven, Flötenhof:** Kurs Traversflöte – Blockflöte, Dozent: Peter Holtslag, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**22.10.05 Bergisch-Gladbach, Musikschule:** Blockflötenlehrer-Treffen – Nicht nur für ERTA-Mitglieder!, Thema: Weihnachtsliteratur (Instrumente mitbringen), Info: [Barbara.Engelbert@web.de](mailto:Barbara.Engelbert@web.de)

**28.-30.10.05 Schaffhausen, Blockflötenbau Küng:** Ein Italienisches Konzert und 2 Tage Kurs mit Maurice Steger, Ort: CH-8200 Schaffhausen, Zunfthaus Rüden, Oberstadt 20, Info: Küng Blockflöten GmbH, Grabenstrasse 3, CH-8200 Schaffhausen, Tel.: +41 52 630 0999, [info@kueng-blockfloeten.ch](mailto:info@kueng-blockfloeten.ch)

**11.-13.11.05 Ebenhoven:** Kurs Blockflöte, Dozent: Paul Leenhouts, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhoven, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, [herbert.paetzold@t-online.de](mailto:herbert.paetzold@t-online.de), [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**11.-13.11.05 Bremen, Blockflötenzentrum:** Weihnachtliche Musik für Blockflötenorchester – Einstimmen auf Weihnachten in großer Besetzung, besonders willkommen sind Bass-, Großbass- und Subbassflöten, Ltg.: Martina Bley, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Margret Löbner, Osterdeich 59a, 28203 Bremen, Tel.: 0421-702852, [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de)

**25.-26.11.05 Schaffhausen, Blockflötenbau Küng:** Ensemblekurs mit Martina Joos am Samstag; Ort: CH-8200 Schaffhausen, Zunfthaus Rüden, Oberstadt 20

Konzert: Luftlosglas – Musik und Texte uraufgeführt von Martina Joos und einem Sprecher, Ort: Hallen für neue Kunst, Baumgartenstr. 23, CH-8200 Schaffhausen, Info: Küng Blockflöten GmbH, Grabenstrasse 3, CH-8200 Schaffhausen, Tel.: +41 52 630 0999, [info@kueng-blockfloeten.ch](mailto:info@kueng-blockfloeten.ch)

**LETZTE MELDUNGEN:**

**Bühne frei!**

Präsentationstraining für MusikerInnen und Menschen in sprechenden Berufen. Von der Vortragsdramaturgie bis zur positiven Nutzung von Lampenfieber – Anleitungen zum gelungenen Auftritt! Dozentinnen: Britta Roscher (Dipl.-Flötistin und Musik-Kinesiologin), Gabriela Zorn (SchauspielerIn und Dramaturgin)

**04.-05. Juni 2005**

D-Wiesbaden, Hinterhof-Palazzo, Werkstatt für Gesang, Spiel und Sprache

**10.-11. September 2005**

D-Berlin, genauer Ort wird noch bekannt gegeben  
Infos: Britta Roscher, Tel: 0611-40809706  
email: [info@tonsatz.org](mailto:info@tonsatz.org) / [www.tonsatz.org](http://www.tonsatz.org)

**10.–12. Juni 2005 Freies Musikzentrum München**

Intensivkurs Querflöte mit Klaus Holsten. Freie Literaturwahl, kreatives und effektives Üben, resonante Flötenonbildung, Neue Spieltechniken, Anleitung zum Improvisieren, Atem- und Körper-schulung. Anmeldung: FMZ München: 089/4142470, [anmeldung@freiesmusikzentrum.de](mailto:anmeldung@freiesmusikzentrum.de). Information: Klang&Körper, Am See 1, 17440 Klein Jasedow 038374/75228 e-Mail: [kh@humantouch.de](mailto:kh@humantouch.de), [www.klangundkoerper.de](http://www.klangundkoerper.de). Weitere Kurse und Unterrichtsstudio für Flöte/Traversflöte und Cembalo unter [www.klangundkoerper.de](http://www.klangundkoerper.de)

*Impressum*

TIBIA · Magazin für Holzbläser  
30. Jahrgang · Heft 2/2005

*Herausgeber:* Dr. Hermann Moeck, Prof. Christian Schneider, Peter Thalheimer, Prof. Dr. Ulrich Thieme

*Schriftleitung:* Sabine Haase-Moeck

E-Mail: [haase-moeck@moeck.com](mailto:haase-moeck@moeck.com)

*Anschrift der Redaktion:* Moeck Musikinstrumente + Verlag, Postfach 31 31, D-29231 Celle

Telefon: 0 51 41/88 53 0, Fax: 0 51 41/88 53 42

E-Mail für redaktionelle Beiträge:

[gottwald@moeck.com](mailto:gottwald@moeck.com)

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 € 6,50; Jahresabonnement im Ausland € 22,50; zuzüglich Versandkosten

*Anzeigenverwaltung:* Renate Szentpáli,

Moeck Musikinstrumente + Verlag  
Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 0 51 41/88 53 45, Fax: 0 51 41/88 53 42

E-Mail: [gottwald@moeck.com](mailto:gottwald@moeck.com)

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 17, € 30,00 (1/16 Seite) bis € 420,00 (1/1 Seite), zuzüglich Mehrwertsteuer; Zuschläge für angeschnittene Anzeigen, Satzspiegel-überschreitungen, 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

© 2005 by Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle,

Printed in Germany, ISSN 0176-6511

TIBIA 3/2005 erscheint im Juli 2005 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung, Teil II

Marco de Cillis: Der Kopfsatz aus Mozarts Oboenkonzert

Karl Ventzke: Schwedler-Flöten. Eine Übersicht  
und ein Porträt der Blockflötistin Siri Rovatkay

# Spielräume – MOECK Seminare 2005

Termin: jeweils Samstags von 10.00 – 17.00 Uhr  
(Mittagspause von 13.00 – 14.00 Uhr)  
Ort: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle  
Teilnahmegebühr: 40,00 Euro (aktiv) / 25,00 Euro (passiv, nur für Kurs 4 möglich)



Ines Müller-Busch

## Keine Angst vor hohen Tönen – Der Elfmeter der Blockflöte

Seminar 3: 17. September 2005

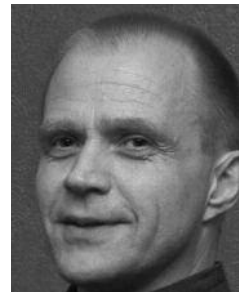
Manchmal ruft ein hoher Ton, der kurz bevorsteht, beim Spieler das gleiche Gefühl hervor, wie es wohl ein Torwart vor dem Elfmeter hat: undefinierbare Angst. Aber ein hoher Ton ist kein Elfmeter, denn jeder Ton hat seine spezielle Ecke im Tor, in die er gehört, und man kann sich perfekt auf diese Ecke vorbereiten.

Alle Kursteilnehmer werden gebeten, die für sie schwierigsten Stellen der Literatur mitzubringen. In Gruppen- und Einzelunterricht werden wir die einzelnen Stellen aufgreifen und Lösungsmöglichkeiten finden. Dabei werden alle grundlegenden Techniken wie Atemführung, Artikulation, Daumentchnik und effiziente Fingerbewegungen angesprochen und gemeinsam oder einzeln geübt. Außerdem werden notorische Repertoirestellen angespielt und allgemeine Übungen besprochen, um auch im Vom-Blatt-Spiel hohen Tönen mit Spaß zu begegnen.

Bringen Sie Blockflöten (vorzugsweise Alt) in 440 und 415 Hz mit. Ein Cembalo steht zur Verfügung. Alter: ab 12



Ulrich Thieme



Andreas Strunkeit

## Blockflöte und Gesang – Arien und Kammerkantaten für Gesang und obligate Blockflöte(n)

Seminar 4: 12. November 2005

Andreas Strunkeit, Blockflötist und erfahrener Gesangspädagoge und Ulrich Thieme, Professor für Blockflöte an der Hochschule für Musik und Theater Hannover werden barocke Kantaten unter den Aspekten Technik, Interpretation und Zusammenspiel mit den Teilnehmern erarbeiten.

Der Kurs wendet sich an alle Blockflötisten und Sänger, die sich für das überschaubare, dabei äußerst reizvolle Repertoire von Werken interessieren, in denen Blockflöte(n) und Gesang mit Basso continuo zusammenwirken.

Bereits bestehende Ensembles dieser Formation sind besonders willkommen. Herzlich eingeladen sind natürlich auch Blockflötisten und Sänger, die (spätestens) auf dem Kurs einmal in dieser Besetzung spielen möchten. Sie werden gebeten, ihre Literaturwünsche zusammen mit ihrer möglichst frühzeitigen Anmeldung zu übermitteln, damit die Ensembles zusammengestellt werden können. Passive Teilnahme ist ebenfalls möglich.

Ein Cembalo (in 440 und 415 Hz) und ggf. auch ein Begleiter stehen zur Verfügung.

Alter: ab 16

Weitere Informationen und Anmeldung: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle

Organisation: Franz Müller-Busch, Tel. 05141-885346

