

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 3/2005



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 II 490

Das Porträt: Die Blockflötistin Siri Rovatkay-Sohns
Ein Porträt von **Michael Hell** 497

Marco De Cillis: Der Kopfsatz aus Mozarts Oboenkonzert 502

Miranda Voss: Die Geißenklösterle-Flöten – bisher älteste Zeugnisse menschlichen Musizierens 516

Hartmut Gerhold: Theobald Böhms Bearbeitungen für die Altflöte – nicht nur für den eigenen Gebrauch gedacht 522

Summaries 525

Berichte

Dörte Nienstedt: Eine Wunderblume: Urs Peter Schneiders *Häresie* für zweihundert Soloblockflöten 526

Manuela Christen: Klein, aber fein!
Die (2.) Tagung der ERTA Schweiz 529

Marianne Klatt: Neue Spieltechniken und Improvisationen auf der Blockflöte. Moeck Seminar mit Dorothee Oberlinger am 23.04.2005 in Celle 531

Frisch aus der Quelle

Meeresbrandung und obligater Ätnausbruch 532

Rezensionen

Bücher 534

Noten 535

Tonträger und AV-Medien 550

Leserforum 558

Veranstaltungen 559

Impressum 568

TIBIA-Kunstbeilage: FRÜHLINGSSTIMMUNG (Rāgini Vasanta)

Miniaturmalerei 11,8 x 18,1 cm

Bundi/Rajasthan (ca. 350 km südlich Dehli), 1. Hälfte 17. Jh., Museum für Indische Kunst, Berlin

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2002, Teil II

Aufführungspraxis und Technik

Blockflötisten legen im allgemeinen ein Lippenbekenntnis zur Wichtigkeit von Sylvestro Ganassis *Fontegara* (Venedig 1535) ab, insbesondere zu den zahlreichen Diminutionsbeispielen – im Originaldruck nicht weniger als 130 Seiten. Nicht so der Schweizer Blockflötist **Michael Form**, der zwar „das Fehlen von Madrigalen oder Chansons mit Diminutionen in der *Fontegara*“ beklagt, aber die Prinzipien zu erklären versucht, die Ganassis Diminutionen zu Grunde liegen, damit wir sie ernsthaft anwenden können. Form isoliert zunächst acht verschiedene musikalische Figuren, die aus vier Viertelnoten bestehen und somit zusammen eine ganze Note ergeben. Dann zeigt er auf, wie sich diese Figuren auf unterschiedliche Weise kombinieren lassen, so dass Abfolgen aus Achtel- und Sechzehntelnoten entstehen. Durch die Veränderung eines oder mehrerer von drei musikalischen Parametern, nämlich Rhythmus, Tonhöhe und Metrum können diese Abfolgen variiert werden. An diesem Punkt verläuft der Artikel im Sande, wiewohl Form noch ein brillantes Beispiel seiner eigenen Diminutionen über die Tenorstimme eines Chansons von Hayne van Ghizeghem zum besten gibt, in dem er 5/4- und 6/4-Metrum gegen den 4/4-Takt setzt. (*A Compass Through the Ganassi Jungle*, in: *Cinnamon Sticks*, Jg. 3, Nr. 1, Mai 2002, S. 6-11.)

In einem Interview mit **Nik Tarasov** über Ganassi äußert sich Form weitergehend zu seinen Vorstellungen. Er meint, dass Ganassi 1535 – ebenso wie Walter van Hauwe in *Moderne Blockflötentechnik* aus den 1980er Jahren – die Grenzen von Technik und Aus-

druck im Blockflötenspiel bis zum Äußersten ausgereizt habe. Einer der Schwerpunkte lag auf der Artikulation, die damals noch sowohl „harte“ Silben (u. a. *te, de, ke* und *ge*) als Imitation der kehligen Artikulation des Sängers als auch die sanfteren, „weichen“ Silben (*le* und *re*) einschloss. (Die „harte“ Doppelzunge wurde im späten 16. Jahrhundert ungebräuchlich und wurde erst im späten 18. Jahrhundert wieder verwendet.) Schon Ganassi bemerkte, dass man durch gute Atemkontrolle und alternative Fingersätze die dynamischen Möglichkeiten der Blockflöte beeinflussen konnte. Natürlich spricht es für sich, dass Ganassi den Diminutionen derart viel Platz einräumte. „*Passaggi* sind der pure Ausdruck“, sagt Form, „Verzierungen sind Expressivität“. (*Klangrede & Klang*, in: *Windkanal*, Nr. 2/2002, S. 6-9.) In einem Belegartikel berichtet Form zusammenfassend über die anregenden Blockflötenschriften von Girolamo Cardano (ca. 1546 und 1568), die Züge einer Blockflötentechnik aufweisen, der man sonst erst im späteren 20. Jahrhundert begegnet: verschiedene Positionen der Zunge im Mund und der Zungenspitze am Gaumen sowie eine Art *flattement*, das allerdings etwa als 1/4-Ton (*diesis*) nach oben ausgeführt wird. (*Girolamo Cardano: De Musica*, in: *Windkanal*, Nr. 2/2002, S. 10-11.)



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>.

Bruce Haynes präsentiert einen kleinen historischen Abriss der Kunst des Präludierens für Holzblasinstrumente im 18. Jahrhundert, der nahezu vollständig auf ein Buch über selbiges Thema von Betty Bang Mather und mir (David Lasocki) zurückgeht. In seinem nachfolgenden Brief an den Herausgeber erläu-

tert er seine Absicht, einerseits unser Buch bekannter sowie andererseits auf eine weit verbreitete, heute vergessene Praxis aufmerksam zu machen. (Bruce Haynes: *Die Kunst des Präludierens auf Holzblasinstrumenten im 18. Jahrhundert*, in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 2/2002, S. 91-93; Brief an den Herausgeber, in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 4/2002, S. 317; Mather und Lasocki: *The Art of Preluding 1700–1830 for Flutists, Oboists, Clarinetists, and Other Performers*, McGinnis & Marx, New York, 1984.)

Eva Legêne und **John Rush** untersuchen sehr detailliert die 200 Präludien und *traits* (Übungen) aus Jacques Hotteterres *L'art de préluder* (Paris 1719). Ihre erste klare Schlussfolgerung lautet, dass der Hinweis *croches égales* nicht nur „gleichmäßige Achtelnoten“ bedeutet, sondern in Stücken mit sowohl Achtel- als auch Sechzehntelnoten die gleichmäßige Ausführung *beider* Notenwerte anzeigt. Eine weitere Schlussfolgerung besagt, dass Hotteterre Bindebögen mit Bedacht als Ausdrucksmittel einsetzte, von Lebhaftigkeit (Zweierbindungen) bis hin zur Zartheit (Bindungen über vier oder mehr Töne). Mehrere Tabellen verdeutlichen die Beziehungen zwischen Charakterbezeichnung (25 verschiedene Angaben von *affetueusement* bis *vivement*) und Taktvorzeichnung, Inégalité, Bindung, angebundenen Trillern und Tonart. Der Artikel ist recht weitschweifig, daher nimmt man das Versprechen der Autoren mit Erleichterung auf, ihre Erkenntnisse demnächst in einer Fortsetzung auf die Suiten und Duette Hotteterres anwenden zu wollen. (*Lessons from a Close Analysis of Hotteterre's "L'art de préluder"*, in: *Recorder Education Journal* 8, 2002, S. 5-15.)

Hans Maria Kneihs macht den ersten Satz von Francesco Barsantis Sonate für Altblockflöte und Basso continuo in g-Moll (op. 1, Nr. 3) zum Gegenstand einer geistreichen Unterhaltung zwischen zwei heutigen Gesprächspartnern, in deren Verlauf das Stück genauestens analysiert wird. Insbesondere mit Blick auf Harmonik und rhetorischen Gestus und unter Berücksichtigung der Affektenlehre beleuchtet Kneihs gekonnt jeden einzelnen Ton dieses oft gequälten

Satzes. Höchst empfehlenswert. (*A Dialogue About Interpretation, By Way of Barsanti*, in: *Recorder Education Journal* 8, 2002, S. 2-5; Übersetzung von ERTA-Schatzkästchen, in: *ERTA Österreich News*, Jg. 8, Nr. 4, 1. Dezember 2002, S. 1-4; ebenfalls als *Barocke Musik, mit den Mitteln der barocken Affektenlehre gedeutet*, in: *Die Gelbe Seite, Tibia*, Jg. 28, Nr. 4/2003, S. XXIX-XXXII.)

Margaret Rees berichtet, wie sie in einen Antiquitätenladen in Oxford ging und auf eine Ausgabe von *The Compleat Tutor for the Flute* (Thompson & Son, London, ca. 1760) stieß, die sie, wie sie andeutet, billig erstand. „Der Archivar“ der British Library (vermutlich ein Musikbibliothekar) teilte ihr mit, seiner Ansicht nach handle es sich um das einzige erhaltene Exemplar. Titelseite und Datierung sind jedoch identisch mit jenen eines Lehrwerks in der Library of Congress (Nr. 95 in Thomas E. Warners *An Annotated Bibliography of Woodwind Instruction Books, 1600–1830*). Rees' Exemplar trägt die Signatur „Joseph Grundy His Book 1762“ – eine Datierung, die gut zu Warners Schätzung des Erscheinungsdatums passt, das sich an dem Stempel der Druckerei orientiert. Die Ausgabe ging durch die Hände zweier späterer Grundys, die beide Richard hießen (1792 und 1850). Rees hat die Spur der Grundys bis in ein Dorf an der Grenze zwischen Derbyshire und Nottinghamshire zurückverfolgt, jedoch noch niemanden ausfindig gemacht, der die beiden Richards zu seinen Vorfahren zählt. Über mehrere Seiten beschreibt Rees die Abstammung der Blockflötenschulen von Virdung bis *The New Flute Master*, obwohl diese schon andernorts mehrfach behandelt wurden (vgl. z. B. Griscom und Lasocki, *The Recorder: A Research and Information Guide*, 2. Auflage). (*An Introduction to the Grundy Book with a Look at a Few Early Recorder Tutors*, in: *The Consort* 58, Sommer 2002, S. 54-66.)

Alte-Musik-Fans haben schon lange erkannt, dass die rhythmische Inegalität der französischen Barockmusik irgendwie an den Swing des Jazz des 20. Jahrhunderts und darauf folgende

Stilrichtungen erinnert. Der Komponist und Bläser **Josef Mons** widmet sich recht ausführlich den beiden Formen der Inegalität. Leider wusste er noch nichts von der komplexen Forschung, die **Patricia Ranum** in jüngster Zeit betrieben hat und die aufzeigt, wie die französische Praxis aus der Umsetzung sprachlicher in gesungliche Rede entstand, die wiederum in eine instrumentale Imitation der vokalen Praxis überführt wurde. (J. Mons: *Von Lully zu Ellington oder: Was hat die Inégalité mit der Jazzphrasierung gemein?*, in: *Windkanal*, Nr. 4/2002, S. 6-11; P. Ranum: *The Harmonic Orator: the Phrasing and Rhetoric of the Melody in French Baroque Airs*, Pendragon, Hillsdale, NY, 2001.)

Wenn manche heutigen Blockflötisten bereits durch die rhythmischen Feinheiten in Ganassis Diminutionen des frühen 16. Jahrhunderts entmutigt werden (s. o.), um wie viel abschreckender muss dann erst die Vielfalt rhythmischer Unterteilungen in der Musik der Avantgarde wirken! **Anita Orme** zeigt uns, wie uns das Üben der Rhythmussilben südindischer Musik (*ta ki ta; ta ki di mi; ta ki ghi na ton* usw.) beim genauen und sicheren Ausführen unüblicher Unterteilungen eine Hilfe sein kann. Sie gibt einen Kurzlehrgang, ausgehend von den reinen Silbenmustern über Muster mit unterschiedlichen Akzenten, der Verdopplung und Vervielfachung des Tempos der einzelnen Abläufe bis hin zur Veränderung der Zahl an Grundschlägen, die den einzelnen Mustern unterlegt sind. Ein wirklich hilfreicher Artikel. (*Combining Southern Indian Technique with Western Music*, in: *Cinnamon Sticks*, Jg. 3, Nr. 1, Mai 2002, S. 14-18.)

Kerstin de Witt präsentiert und beschreibt drei der Übungen, die sie für sich selbst als Hilfe zum Erlernen von Maki Ishiis *Black Intention* entwickelte. Die erste Übung ist nützlich bei Passagen, in denen zwei Blockflöten simultan im Halbtonabstand gespielt werden müssen. Die Übungen zwei und drei beschäftigen sich mit der Koordination gleichzeitigen Spielens und Singens sowie mit Sprüngen aus dem tiefen in das hohe Register und zurück. Eine vollständige

Fassung aller zehn Übungen ist bei der Autorin erhältlich. (*Übungen zur Vorbereitung auf „Black Intention“ (Maki Ishii)*, in: *Die Gelbe Seite, Tibia*, Jg. 27, Nr. 1/2002, S. I-IV.)

Vermutlich sind den Lesern sog. „Mikrotöne“ vertraut, d. h. Tonabstände, die kleiner als ein Halbton sind. Sie kommen gelegentlich in moderner Blockflötenmusik vor, vornehmlich, um diese farbiger zu gestalten. **Donald Bousted**, ein zeitgenössischer britischer Komponist, ist mit der Mikrotonalität viel weiter gegangen und hat eine Reihe von Stücken geschrieben, in denen er Viertel- und Achteltöne, manchmal auch Drittel- und Sechsteltöne zum *Prinzip* macht. Weiterhin entstanden in letzter Zeit Blockflötenstücke für 19-fach unterteilte Oktave (mit 19 statt 12 Tönen pro Oktave). Bousted hat eng mit den Blockflötisten Kathryn Bennetts und Peter Bowman zusammengearbeitet, und zu dritt haben sie zu diesem Thema eine Anleitung verfasst, die 1998 bei Moeck verlegt wurde. Dahinter steht die pädagogische Idee, Spieler mit einer Reihe kurzer Übungen die Fähigkeit zu vermitteln, Mikrotöne nach und nach in ihre Ausdrucksmittel, ihr Fingergedächtnis und ihr Ohr aufzunehmen, bevor sie sich längeren Stücken widmen. Bousted schreibt über die Geschichte der Mikrotonalität und ihre Anwendung auf der Blockflöte sowie über das Buch und seine eigenen mikrotonalen Kompositionen. (Bennetts, Bousted, Bowman: *The Quarter-Tone Recorder Manual*, Moeck, Celle, 1998; *Microtonality, the Recorder and „The Quarter-Tone Recorder Manual“*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 22, Nr. 3, Herbst 2002, S. 99-102; Korrekturen in: *The Recorder Magazine*, Jg. 23, Nr. 2, Sommer 2003, S. 64.)

Historische und moderne Instrumente

Erstaunlicherweise tauchen noch immer alte Blockflöten auf Straßenmärkten auf. **Adrian Brown** schreibt über zwei solcher Fundstücke der letzten Zeit aus Brescia und Rom, die sich nunmehr in Privatsammlungen befinden (deren Sammler anonym bleiben möchten). Bei dem

ersten Instrument handelt es sich um eine Renaissance-Sopranblockflöte mit zwei fünfzackigen Sternen als Herstellerzeichen (bisher unbekannt) und einem ungewöhnlichen schnabelförmigen Mundstück. Brown vermutet, dass es sich bei der „Trompetenbohrung“ – fast zylindrisch, in einer weiten Schallöffnung auslaufend – und den großen Grifflöchern durchaus um spätere Änderungen handeln könnte. Das zweite Instrument ist eine einteilige Altblockflöte mit dem Herstellerzeichen MH und einer seltenen, umgekehrten Fensterform. Die Elfenbeinwülste und das „taillierte“ Außenprofil erinnern an Nürnberger Instrumente des späten 17. Jahrhunderts. (*Two Recent Recorder Finds in Italy*, in: *Galpin Society Newsletter*, Nr. 4, Oktober 2002, S. 6-7; *Zwei neue Blockflötenfunde in Italien*, in: *Tibia*, Jg. 28, Nr. 3/2003, S. 500-502.)

„Rosenborg-Blockflöten“ werden sie heute genannt, jene beiden Sopranblockflöten in frühbarockem Stil, gefertigt aus dem Stoßzahn des Narwals, die vor 1673 gebaut und irgendwann zwischen 1673 und 1696 aus dem königlichen Schloss in Kopenhagen nach Schloss Rosenberg verbracht wurden. 1980 wurden sie von Eva Legene entdeckt, die sich von Fred Morgan Kopien in Narwal anfertigen ließ und diese seither in Konzerten spielt. In einem gemeinsamen Artikel in dänischer Sprache (mit englischer Zusammenfassung) schreibt **Lisbet Torp** über die Geschichte dieser Blockflöten, und **Ture Bergström**, der selbst Kopien davon angefertigt hat, bespricht sie in Hinblick auf Material, Bauweise und Tonhöhe. („*Rosenborgfløjterne*“: *En eller to byggere? To blokfløjter af narvaltand i Det Kongelige Danske Kunstkammer*, in: *Meddelelser fra Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling* 8, 2000–2002, S. 42–51.)

Die Rubrik „Fiktorganologie“ (kurz FO) des *Galpin Society Newsletter*, geschrieben von „unserem FO-Korrespondenten“, ist nur insoweit fiktiv, als sie vorgibt, vom Instrument selbst verfasst worden zu sein, nämlich von einer erhaltenen Bassblockflöte von Thomas Boekhout. Die Fakten (und die Zitate in den Fußnoten) geben

wieder, was wir über Boekhouts ungewöhnlich schöne Bässe und die Geschichte dieses speziellen Instrumentes wissen. (*Mr. Thomas Boekhout's Bass Recorder*, in: *Galpin Society Newsletter*, Nr. 3, Mai 2002, S. 9.)

Die von Maarten Helder in den 1990er Jahren entwickelte „harmonische“ Blockflöte, die jetzt von Mollenhauer produziert wird, ist an dieser Stelle bereits besprochen worden (vgl. Peter Bowman im *Überblick ... 1995* sowie Pete Rose in *American Recorder*, September 1996). Die Idee ist Nikolaj Tarasovs Kenntnissen über deutsche Blockflöten der 1930er Jahre entsprungen und besteht darin, eine Blockflöte herzustellen, deren Griffe der ersten Oktave in die reine Obertonreihe überblasen. Das harmonische Instrument verfügt auch über einen verstellbaren Block und auf Wunsch über eine Pianoklappe.

Gisela Rothe stellt auf verständliche Weise seine Eigenschaften dar und präsentiert dazu nützliche Fotos, die einen Vergleich mit Blockflöten der Renaissance und des Barock erlauben sowie die Funktion von Klappen und verstellbarem Block zeigen. Die deutsche Blockflötistin **Nadja Schubert**, die sowohl Jazz als auch Klassik spielt, berichtet, wie sie das Instrument zu spielen lernte und wie sehr sie es schätzt. Besonders nützlich findet sie die Möglichkeit, verschiedene Blöcke aus unterschiedlichen Hölzern einsetzen zu können, durch die sich die Tonqualität jeweils ändert. (G. Rothe: *Helder-Blockflöten: Konstruktion & Bauweise*, in: *Windkanal*, Nr. 2/2002, S. 25–28; N. Schubert: *Helder Blockflöten: Harmonische Blockflöten als neue Generation in der Blockflötenfamilie*, in: *Windkanal*, Nr. 2/2002, S. 22–24.)

Instrumente: Konstruktion, Restaurierung und Pflege

Rainer Weber gibt einen Überblick über die Entwicklung des Interesses an der Herstellung von Kopien alter Holzblasinstrumente im 20. Jahrhundert, das dem Wunsch entsprang, Alte Musik in ihrer ursprünglichen Klangfarbe zu

hören. Leider wurde dabei manches Originalinstrument durch das Spielen und Kopieren beschädigt. Neue Vermessungstechniken und Computerprogramme haben Sammlungen und Forscher in die Lage versetzt, das akustische Verhalten von Originalinstrumenten auf schonende Weise kennenzulernen. Dennoch bleiben Fragen offen: Wie weit entfernt sind die Instrumente heute von ihrem ursprünglichen Zustand? Und wie nahe kommen die modernen Kopien – vielleicht sollten wir sie „Nachschöpfungen“ nennen – dem aktuellen oder ursprünglichen Zustand ihrer Vorlagen? Reichlich Gedankenfutter mit einigen guten Illustrationen keineswegs perfekter Originale. (*Historische Holzblasinstrumente – Originale – Kopien – Nachschöpfungen*, in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 2/2002, S. 95-103.)

In Bezug auf den Nachbau einer alten Elfenbein-Blockflöte vertreten zwei heutige Instrumentenbauer radikal unterschiedliche Ansätze. **Heinz Ammann** beschreibt eine Sixth Flute des Nürnberger Herstellers Johann Benedikt Gahn, informiert uns über Gahn (aktiv von 1698 bis 1711) und präsentiert eine detaillierte Zeichnung, die er von dem Instrument angefertigt hat. Er geht allerdings so gut wie nicht darauf ein, wie er es nachzubauen gedenkt. **Tom Lerch** berichtet dagegen sehr systematisch über die Kopie, die er zusammen mit Margret Löbner von einer Renaissance-Tenorblockflöte anfertigte. Das Originalinstrument trägt das Herstellerzeichen „!!“, das ich der Familie Bassano zugeschrieben habe. (Lerch schreibt „Valiani“, was mir ein Druckfehler zu sein scheint, da einer meiner diesbezüglichen Artikel in der Bibliographie genannt wird.) Die *Edinburgh University Collection of Historic Musical Instruments* hatte das Instrument kürzlich erworben. Lerch und Löbner erhielten den Auftrag eine Kopie herzustellen, die „dem Original im Ist-Zustand (in allen wesentlichen akustischen Belangen) möglichst nahe kommt.“ Der zugrundeliegende Gedanke war, Interessenten lediglich das Spiel auf der Kopie zu gestatten, da Elfenbein allzu leicht irreparabel geschädigt werden kann. Lerch beschreibt, wie sie sich an die Herstellung eines „Klons“ mach-

ten – aus imprägniertem Holz statt aus Elfenbein – und führt dann Graphiken der Bohrung und Klangspektren als Belege für den Erfolg an (die Kopie weist bei den höheren Teiltönen geringere Intensität auf). (H. Ammann: *Eine Sopranblockflöte von J. B. Gahn*, in: *Windkanal*, Nr. 2/2002, S. 22-24; T. Lerch: *Versuch einer Blockflötenkopie – The Creation of a Clone*, in: *Tibia*, Jg. 27, Nr. 2/2002, S. 104-113.)

Edward L. Kottick und **Alec V. Loretto** haben vor einiger Zeit detailliert beschrieben, wie Blockflöten durch Veränderungen an den Grifflöchern und der unteren Öffnung (nach-)gestimmt werden können. Unter Hinweis auf die Grenzen der möglichen Veränderungen an den Grifflöchern berichtet Loretto jetzt über das Stimmen durch Veränderung der Innenbohrung. Dazu verwendet er Kaugummiklumpchen, wasserfesten Leim oder Epoxydharze, oder er schiebt an der richtigen Stelle einen sehr schmalen Holzzylinder in die Bohrung. Auf eine Anfrage von Angus Robertson, wie das hohe f auf einer Altblockflöte zu stimmen sei, empfiehlt Loretto ebenfalls diese Methode. Als dauerhaftere Lösung nennt er das Einsetzen eines Rings in die Bohrung des Kopfstücks. (E. L. Kottick: *Tone and Intonation on the Recorder*, McGinnis & Marx, New York, 1974; A. V. Loretto: *Yet More on Tuning Recorders*, in: *The Recorder Magazine*, Jg. 10, Nr. 1, März 1990, S. 2-4 und Nr. 2, Juni 1990, S. 30-31; *Tuning Recorders by Modifying the Bore*, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 102, Januar 2001, S. 11-14, comm. 1740; A. Robertson: *Top f in a Treble Recorder*, ebenda, S. 16, comm. 1742; A. V. Loretto: *Comment on Communication 1742*, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 103, April 2001, S. 10-11, comm. 1749.)

Philippe Bolton führt einige andere Faktoren an, die die Stimmung des hohen f beeinflussen können: die Größe des 2. Grifflochs, das Verhältnis der Positionen des 2. Grifflochs und des Daumenlochs zueinander sowie die Beschaffenheit der Bohrung im oberen Bereich des Mittelstücks. Davon unabhängig beschäftigt sich auch **Stephan Blezinger** eingehend mit dem Thema Stimmen. Er benennt „sechs Faktoren, die das

Stimmen einer Blockflöte beeinflussen“: Die Länge des Instruments, Durchmesser und Verlauf der Bohrung, Größe des Aufschnitts sowie Platzierung, Größe und Form der Grifflöcher. (Ph. Bolton: *High F on the Baroque Alto Recorder* (Further to Comms 1742 & 1749), in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 106, Januar 2002, S. 28-29, comm. 1790; S. Blezinger: *Stimmungskorrekturen an der Blockflöte*, in: *Windkanal*, Nr. 4/2001, S. 12-15 und Nr. 1/2002, S. 13-17.)

Das australische Magazin *Cinnamon Sticks* präsentiert **Brian Bloods** langen Aufsatz über *Symptoms and Solutions – Does Your Recorder Need Servicing?* (Symptome und Lösungen – braucht Ihre Blockflöte eine Überholung?) als dreiteilige Folge. Ursprünglich ist der Artikel auf der Website der Firma *Dolmetsch Musical Instruments* zu finden, für die Blood als Geschäftsführer und Designer tätig ist. Er gibt detaillierte Expertenratschläge. (*Cinnamon Sticks*, Jg. 2, Nr. 2, November 2001, S. 20-21; Jg. 3, Nr. 1, Mai 2002, S. 32-34, und Nr. 2, November 2002, S. 26-28.)

Einem Bericht von **Alec V. Loretto** zufolge hat Adriana Breukink eine Vorrichtung erfunden, die Blockflötisten das Erzeugen von Dynamik ermöglicht. Loretto beschreibt die Unterschiede zwischen Dolmetschs berühmter Echoklappe und Breukinks neuer Mechanik, die nach dem gleichen Prinzip funktioniert und ebenfalls mit dem Kinn bedient wird. Sie weist ein längliches statt eines runden Loches auf, das mit Hilfe eines Gleitmechanismus verschlossen wird und einen stufenlosen Übergang vom gänzlich offenen zum komplett geschlossenen Zustand ermöglicht. (*Recorder Dynamics*, in: *FoMRHI Quarterly*, Nr. 102, Januar 2001, Nr. 15, comm. 1741.)

Cesar Villavicencio, ein ehemaliger Student von Michael Barker in Den Haag, berichtet über Barkers Experimente mit dem Anschluss von elektronischen Geräten an die Blockflöte. Danach beschreibt er seine eigenen Versuche mit einer „elektronischen Blockflöte“. An einer Paetzold Kontrabassblockflöte mit quadratischem Querschnitt hat Villavicencio fofendes ange-

bracht: ein Kondensatormikrofon, einen Sensor für den Atemdruck, HALL-Generatoren (die auf Änderungen der Magnetfelder reagieren, welche beim Öffnen und Schliessen der Klappen entstehen), Schalter, Drucksensoren, um die Anzahl der Effekte zu kontrollieren, einen Fader (um die Lautstärke der Effekte zu regulieren), ein Potentiometer, das auf den Winkel reagiert, in dem das Instrument gehalten wird sowie einen Geschwindigkeitsmesser, der sowohl durch die Bewegungsgeschwindigkeit des Instrumentes als auch durch den Haltewinkel beeinflusst wird. Ein neu entwickeltes Eingabegerät verwandelt die von den Sensoren gelieferten elektrischen Spannungen in MIDI-Information, die dann von einer neuen, MAX-MSP genannten Software weiterverarbeitet wird. MAX-MSP erzeugt musikalische Strukturen, indem es mathematische oder zufällige Grundmodelle verwendet. Es kann bei Live-Auftritten verwendet werden, um Effekte wie Transposition, Filter und Rückkopplung zu erzeugen. Glücklicherweise hat Villavicencio Barkers Grundsatz beibehalten und verwendet die Elektronik als eine Erweiterung der Blockflöte, behält aber deren grundsätzliche Charakteristik bei. (*The Electronic Recorder Explained*, in: *American Recorder*, Jg. 43, Nr. 1, Januar 2002, S. 7-9.)

Nachdrucke und Übersetzungen älterer Artikel

Peter Holmans nützlicher bibliographischer Artikel über *Recorder Music in England, ca. 1680–1740*, (Blockflötenmusik in England um 1680–1740, vgl. *Überblick ... 2000*) ist mit Korrekturen in *Recorder Education Journal* 8 (2002) auf S. 16-20 erschienen.

Edgar Hunts Klassiker *The Recorder and Its Music* ist 2002 von Peacock Press in England neu verlegt worden. Auf der hinteren Umschlagseite wird behauptet: „Für die Neuauflage dieses Buches, das 1962 erschien, hat der Autor Text und Illustrationen der Revision und Korrektur unterzogen, um den neuesten Entwicklungen in aller Welt Rechnung zu tragen.“ Wenn es doch

nur so wäre. Die wenigen neuen Illustrationen, die ich entdeckte, waren bereits in der (leicht) „überarbeiteten und erweiterten“ Ausgabe von 1977 enthalten. Die Druckqualität aller Illustrationen ist hier jedoch leider erbärmlich. Insbesondere die dunkle, körnige Qualität der Fotografien verschleiert wichtige Details. Der Text ist in einer moderneren Schrifttype gesetzt, allerdings auf etwas nachlässige Weise. So ist z. B. auf der ersten Seite der Begriff *fipple* (früher im Engl. Synonym für *recorder*) mit einem Sternchen versehen, das den Leser vermutlich zu einer Fußnote leiten sollte, in der erklärt wurde, dass Wissenschaftler den Begriff aufgrund seiner Uneindeutigkeit nicht mehr verwenden. Solch eine Fußnote fehlt jedoch. Hier und da gelingt es Hunt und seinem Schriftsetzer, ein paar neue Informationen unterzubringen. Im Wesentlichen bleibt das Buch allerdings ein charmanter persönlicher Blick auf das Instrument um 1960. Damals war es zweifellos von großer Bedeutung: die erste breit angelegte Studie über die Blockflöte überhaupt. Als Teenager habe ich es viele Male von Anfang bis Ende durchgelesen. Es weckte mein Interesse an der Blockflöte als Forschungsobjekt. Wenn es auch erfreulich ist, dass das Buch wieder erhältlich ist, so erscheint es jetzt doch zopfig und veraltet. Leider ist es noch immer die einzige umfassende Studie des Instruments in englischer Sprache, denn Ken Wollitz'

The Recorder Book (Taschenbuch, Knopf, New York, 1995) beschäftigt sich hauptsächlich mit der Spielpraxis. Als ehemaliger Student von Edgar Hunt gebe ich mit Freude bekannt, dass ich mich gemeinsam mit Robert Ehrlich, Nicholas Lander und Nikolaj Tarasov vertraglich verpflichtet habe, das Buch über die Blockflöte für die Musikinstrumentenreihe der Yale University Press zu schreiben. Unser Instrument verdient sicherlich eine sowohl ausführliche als auch aktuelle Behandlung. Bleiben Sie dran ...

Anthony Rowland-Jones' wichtiger Artikel über die erste Verwendung des Wortes *recorder* (vgl. *Überblick ... 2000*) ist in englischer Fassung erschienen. (*Some Thoughts on the Word "Recorder" and How It Was First Used in England*, in: *Early Music Performer*, Nr. 8, März 2001, S. 7-12.)

Alessio Rufattis ursprünglich auf Englisch erschienener Artikel, in dem sich der Autor gegen die Annahme ausspricht, die Familie Bassano habe jüdische Wurzeln gehabt (vgl. *Überblick ... 1999*), ist nun auf Italienisch herausgekommen. (*Una migrazione di strumentisti italiani in Inghilterra e la presunta identità ebraica di Bassano*, in: *Il saggiautore musicale*, Jg. 6, Nr. 1-2/1999, S. 23-37.)

H. Colin Slims erschöpfende Analyse eines wichtigen Blockflöten-Gemäldes „Giovanni Girolamo Savoldo's *Portrait of a Man with a Recorder*“ (vgl. *A Review of Research on the Recorder, 1985–1986*) ist in einer Sammlung seiner Artikel über Ikonographie enthalten. (*Painting Music in the 16th Century: Essays in Iconography*, Ashgate/Variorum, Aldershot and Brookfield, VT, 2002, S. 398-406.)

Bart Spanhoves Buch *The Finishing Touch of Ensemble Playing* einschließlich eines von mir verfassten Kapitels *A Short History of the Recorder Ensemble*, ist ins Deutsche übersetzt worden. (*Das Einmaleins des Ensemblespiels – Ein Leitfaden des Flanders Recorder Quartet für Blockflötenspieler und -lehrer, mit einem historischen Kapitel von David Lasocki*, Moeck, Celle 2002.) □



Musiklädle

Notenversand für Musiker

Der kompetente Partner an Ihrer Seite
 76149 Karlsruhe - Neureut
 Tel. 0721.707291, Fax. 0721.782357
 e-mail: Notenversand@Schunder.de

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

Kennen Sie unser Blockflöten - Noten - Handbuch
 + Faksimileanhang ? 4. Auflage jetzt erschienen.
Über 24.000 Infos auf 380 DIN 4 Seiten. 20 €uro.
(Beim Notenkauf über 100 Euro kostenlos, solange Vorrat reicht)

Die Blockflötistin Siri Rovatkay-Sohns

Ein Porträt von Michael Hell

Juli 2004: Vom Stadtzentrum aus bring mich die Straßenbahn in den hannoverschen Stadtteil Kleefeld. Ich erinnere mich, wie ich vor dreizehn Jahren zum ersten Mal in Hannover diese Strecke gefahren bin: als vierzehnjähriger Junge mit dem dringenden Wunsch, bei Siri Rovatkay Blockflötenunterricht zu haben. Bei einem Meisterkurs hatte eine Studentin sie mir als „ganz heißen Tipp“ empfohlen. Vom Wettbewerb *Jugend Musiziert* war mir bereits ihr Name als Lehrerin bekannt. Schon nach meiner ersten Probestunde wusste ich, dass ich bei ihr als Schüler bleiben wollte und hatte keinen größeren Wunsch, als die Aufnahmeprüfung als Jungstudent zu bestehen. Dass ich dann insgesamt elf Jahre von ihr mit sämtlichen Feinheiten des Blockflötenspiels ausgestattet und durch ein umfassendes Repertoire vom Mittelalter bis zum ausgehenden zwanzigsten Jahrhundert geführt wurde und eine keineswegs auf das Blockflötenspiel beschränkte Ausbildung erhielt, konnte ich damals noch nicht voraussehen. Das war jedoch kein Einzelfall: Viele ihrer Studenten und Studentinnen betreute Siri Rovatkay bereits lange vor dem Studium und brachte sie oft bis zum Konzertexamen. Man kann mit Sicherheit sagen, dass Siri Rovatkay immer voller Begeisterung unterrichtet und diese Begeisterung ansteckend ist.

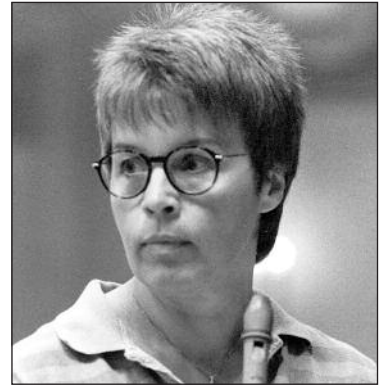


Foto: Jens Hübner

Ich frage mich, was das Besondere ihres Unterrichts ausmacht, warum kaum je einer ihrer Studierenden zu einem anderen Lehrer wechselte? Einerseits ist es sicherlich ihre überschäumende Persönlichkeit, die freundlich, herzlich und begeisternd ist. Andererseits ist es eine tiefgehende Liebe zum Unterrichten, zur Musik für Blockflöte und zum Instrument selbst und seiner Geschichte. Konkret war stets die Natürlichkeit einer Interpretation gepaart mit größtmöglicher Ausdruckskraft Ziel des Unterrichts, historisch informiertes Spiel ein weiterer wichtiger Aspekt. Selbstverständlich war die ständige Arbeit an

Technik und Klang und Vielseitigkeit des Repertoires. Dabei verstand Siri es immer, Studenten auf ihrem augenblicklichen Stand abzuholen, auf die jeweilige Persönlichkeit individuell einzugehen. In elf Jahren Unterricht bei ihr, kam ich aus dem Staunen nie heraus. Mit dem ihr eigenen pädagogischen Talent lässt sie die Studenten sich frei entfalten, und doch ist eine typisch „Rovatkaysche“ Prägung bei allen ihrer Studenten vorhanden.



Michael Hell, geboren 1976, studierte Blockflöte bei Siri Rovatkay-Sohns und Cembalo bei Zvi Meniker in Hannover. Zur Zeit studiert er Cembalo, Generalbass und historische Aufführungspraxis bei Jesper Christensen an der Schola Cantorum Basiliensis (Schweiz). Er ist Preisträger zahlreicher nationaler und internationaler Wettbewerbe sowie Stipendiat der Studienstiftung des deutschen Volkes und des DAAD.

Als Blockflötist, Cembalist und Pianist wirkte er bei verschiedenen Radio-, Fernseh- und CD-Aufnahmen mit (u. a. für NDR, SWR, WDR und Radio Classique). Neben einer regen Konzerttätigkeit in ganz Europa und Japan als Solist, Kammer- und Orchestermusiker, konzertiert und unterrichtet Michael Hell seit einigen Jahren regelmäßig in Israel.

Ich stehe vor der Tür des Altbaus in der Fichte-
straße und läute. Schnell die Treppe hoch in den
ersten Stock, wo eine überdimensionale Repro-
duktion eines italienischen Renaissancefreskos
(natürlich mit Blockflöten: Girolamo Romaninos
Quartetto di flauti dolci aus dem Trienter
Castello del Buonconsiglio) schon vor dem Ein-
tritt in die Wohnung einiges über die Stellung
von Kunst und Musik in diesem Haushalt aus-
sagt. Ich freue mich, die sportliche Frau wieder-
zusehen, der man es nicht ansehen kann, dass sie
beinahe fünfundsechzig Jahre alt ist. Tägliches
Schwimmen in den Sommermonaten und (wie
ich hoffe) ihre Studenten haben sie jung erhalten.
Vorbei geht es an ihrem wohlvertrauten Ar-
beitszimmer, in dem ich so manche Unterrichts-
stunde erhalten habe, durch die helle und
freundliche Wohnung, an deren Wänden viele
Gemälde ihres Vaters hängen. Einen Blick werfe
ich in das Arbeitszimmer ihres Mannes, in dem
sich die verschiedensten historischen Tasten-
instrumente drängen. Siri bittet mich auf den Bal-
kon, wir plaudern über dies und das: die letzten
Blockflötenprüfungen in diesem Jahr, die in der
folgenden Woche stattfinden, ihren anstehenden
Geburtstag, gemeinsame Bekannte. Dann packe
ich das Aufnahmegerät aus und Siri beginnt zu
erzählen: methodisch und gut überlegt, flüssig
und stringent. Durch die Vorbereitungen für
ihren Geburtstag habe sie nicht viel Zeit für Ge-
danken an das Interview gehabt, doch klingt
alles, was sie berichtet, erstaunlich wohlgeordnet
und sehr präsent.

Kindheit, Schule und Ausbildung

Am 17. Juli 1939 als Tochter des Malers Kurt
Sohns und einer Norwegerin geboren, erinnert
sich Siri an ihre Kindheit, erzählt von sonnigen
Tagen im niedersächsischen Einbeck, in das die
Hannoversche Familie nach Bombenangriffen
auf Hannover im Jahre 1943 zog. Als der Vater
aus dem Krieg zurückkam, war er zunächst ein-
mal freiberuflich tätig, bevor er 1947 den Lehr-
stuhl für Malen und Zeichnen an der Universität
Hannover erhielt. Der Rückzug der Familie
nach Hannover im Jahre 1950 brachte Siri Sohns

schließlich den ersten Kontakt zur Blockflöte:
In ihrer ersten Musikunterrichtsstunde in der
neuen Schule hätten ihre 40 Mitschülerinnen auf
einmal Blockflöten aus ihren Schulranzen gezo-
gen, was in Siri größte Begeisterung ausgelöst
habe. Ihr erstes Instrument, eine Tuju-Blockflö-
te, habe sie aber erst zu Weihnachten jenes Jah-
res erhalten. In Unkenntnis der Herkunft des
Wortes „Tuju“ (von „Turnerjugend“) habe sie
schon der Klang des Instrumentennamens sehr
angesprochen. Da sie den Unterricht auch ohne
eigenes Instrument bereits mitverfolgt und men-
tal mitgelernt habe, konnte sie bereits am Heili-
gen Abend die ersten Weihnachtslieder spielen.
In diesem Moment habe sie die Welt um sich he-
rum vergessen, als sie alles bisher nur „passiv“
Gelernte in die Praxis umsetzen konnte.

In den nächsten Jahren habe sie das Blockflöten-
spiel im Alleingang erlernt und schnell das zu
dieser Zeit auf dem Markt erhältliche Blockflö-
tenrepertoire gespielt. Ihren ersten richtigen
Blockflötenunterricht erhielt sie mit 16 Jahren,
nachdem eine Musiklehrerin an ihrer damaligen
Schule sie mit einem Brief zu Ferdinand Conrad
geschickt hatte. Die Unterrichtsstunden habe sie
sich selbst mit Kohlenholen für die Nachbarn im
Mietshaus verdienen müssen. Bis zur Aufnah-
meprüfung sei es bei einer Unterrichtsstunde
pro Monat geblieben. Nach dem Abitur im April
1960 begann das Studium in Hannover an der
ersten Hochschule (damals noch Musikakade-
mie) in Deutschland, an der man Blockflöte als
Hauptfach studieren konnte. Das Studium bei
Ferdinand Conrad habe sie nach den damals üb-
lichen sechs Semestern abgeschlossen. Ihr In-
strumentarium hatte sie sich während des Studi-
ums selber durch Unterrichten verdient. Noch
während ihres Studiums begann sie als Assisten-
tin ihres Lehrers bei Musikkursen im In- und
Ausland zu unterrichten.

Familie und Unterrichten

Während des Studiums lernte Siri auch ihren zu-
künftigen Mann, den Cembalisten und Orga-
nisten Lajos Rovatkay kennen, den sie 1963 hei-

ratete. Die Söhne Adrian und Julius wurden 1964 und 1967 geboren.

Das Zusammentreffen mit Lajos und die daraus resultierende enge künstlerische Zusammenarbeit waren unter anderem auch der Auslöser dafür, sich noch wesentlich intensiver mit der historischen Aufführungspraxis auseinander zu setzen, historische Artikulationen und Verzierungen zu trainieren und viel damals noch nicht wieder veröffentlichtes Repertoire zu entdecken, einzustudieren und in Konzerten aufzuführen. Insofern setzte sie hier für sich und sehr schnell auch im Unterricht mit ihren Schü-

lern die Pionierarbeit fort, die Ferdinand Conrad für das Blockflötenspiel allgemein geleistet hatte, die sie nun aber um einen historischen Ansatz erweitern konnte.

Sie eröffnete ihren Schülern zum Teil schon im Kindesalter und später auch Studierenden ein für Deutschland – damals – kaum bekanntes musikalisches Neuland: Zunächst war es die bläserische Handhabung historisch getreuer Blockflötenkopien gerade auch in Verbindung mit dem Kennen- und Hörenlernen der verschiedenen Stimmungssysteme auf den historischen Tasteninstrumenten. So ist etwa das Zusammen-

Diskographie

SIRI ROVATKAY-SOHN'S

Diskographie

(eine Auswahl)

MUSICA ITALIANA CONCERTATA
Werke von M. Uccellini, D. Castello, G. B. Riccio, G. Mussi, T. Cecchino;
Ensemble Messa di voce; FSM 53514 AUL, Aufnahme: September 1976, Aulos-Schallplatten Viersen

VIVALDI TELEMANN
u. a. A. Vivaldi: Sonata in a für Blockflöte, Fagott und B.c.; G. Ph. Telemann: Concerto in F für Blockflöte, Fagott, Streicher und B.c.; Siri Rovatkay-Sohns (Blockflöte), Lutz Köhler (Barockfagott), Ensemble Messa di voce; FSM 53520 AUL, Aufnahme: Januar 1978, Aulos-Schallplatten Viersen

MUSICA ITALIANA
Sonaten von Francesco Mancini, Siri Rovatkay-Sohns (Blockflöte), Ensemble Messa di voce; CMS 30071 LPM Aufnahme: März 1978, CAMERATA-Schallplatten, Mösel Verlag Wolfenbüttel

MUSIK AUS DER HERZOG AUGUST BIBLIOTHEK WOLFENBÜTTEL
Instrumentalmusik des Früh- und Spätbarock von W. Brade, J. Schultz, J. Groh, G. Fresco-

baldi, J. Sherard, M. Marais; Ensemble Messa di voce; CMD 30101 Camerata Aufnahme: Januar 1981; CAMERATA-Schallplatten, Mösel Verlag Wolfenbüttel

ENRICO LEONE von Agostino Steffani (Großer Opernquerschnitt); Capella Agostino Steffani, Leitung: Lajos Rovatkay; CAL 50855, Aufnahme: 1986; Calig-Verlag München

MUSIK AM HANNOVERSCHEN HOF 1680-1710
Werke von A. Steffani, J. B. Farinel, J. B. Lulli, Fr. Venturini, M. Marais u. a.; Capella Agostino Steffani, Leitung: Lajos Rovatkay; CDC 7243 5 45195 2 9, 1992 EMI Electrola GmbH, 1996 Virgin Classics Ltd.

SUITEN & CONCERTI von G. Ph. Telemann, A. Vivaldi; u. a. Telemann: Overture a-Moll und Concerto da camera in g, Vivaldi: Concerto in a und Concerto in D *Il Cardellino*; Siri Rovatkay-Sohns (Blockflöte), Capella Agostino Steffani, Leitung: Lajos Rovatkay; CDC 7 54554 2, 1993 EMI Electrola GmbH

spiel der Renaissanceblockflöten mit dem mitteltönig gestimmten italienischen Cembalo oder auch Orgelpositiv in ihrem Unterricht eine geradezu normale Praxis geworden. Dann war es aber auch das Studium aus den Rovatkayschen Spartierungen oder direkt aus der historischen Quelle und so auch das Spiel in sämtlichen alten Schlüsseln und Notationsformen, das in den Unterricht einfluss. Ein reichhaltiges Solo- und Kammermusikrepertoire wurde den Studenten schon lange vor der Veröffentlichung bereits in den siebziger Jahren zugänglich gemacht. Als Beispiel seien hier aus dem Frühbarock Werke Uccellinis, Cecchinos, Pandolfis und Castelllos, aus dem Spätbarock Sonaten und Kammermusik von Mancini und Topham genannt. Heute gehören diese Werke ganz selbstverständlich zum Repertoire eines jeden Blockflötisten.

Eine weitere „ganz normale“ Zutat zum Blockflötenunterricht war der enge Kontakt und Austausch der zwischen Siri, ihrer Klasse und Blockflötenbauern wie Adrian Brown, Bernhard Junghänel, Alec Loretto und Martin Skowronek bestand. Gute Nachbauten historischer Blockflöten waren zu dieser Zeit ebenfalls noch keine Selbstverständlichkeit. Dass die jeweilige Literatur auf einem stilistisch angemessenen Instrument gespielt werden sollte, war für Siri schon in den frühen siebziger Jahren eine wesentliche Voraussetzung. Ein typisches Hannoveraner Phänomen war es, französische (aber auch sonstige) Traversflötenmusik auf der Flûte de voix zu spielen und nicht, wie in den siebziger und achtziger Jahren oft üblich, die historisch zwar belegte, aber wegen des Verlusts der Tonartencharakteristik und einer oft unnatürlich hohen Bassstimme problematische „Kleine-Terz-Transposition“ auf der Altblockflöte vorzunehmen. Eine von Siris Rundfunkaufnahmen, eine Suite von Caix d’Hervelois mit Voiceflute, erregte 1974 einiges Aufsehen, und unter den zahlreichen Zeitschriften gab es eine, in der sich die Schreiberin nach der „Bassflöte“ erkundigte, so neu war den Zuhörern das dunkle und warme Timbre der Voiceflute. Besonders beeindruckt erzählt Siri von den Zusammenkünften mit den Kuijken-Brüdern in diesen Jahren, die in dieser

Zeit eine absolute Sonderstellung im Musikleben innehaben.

Schon in den achtziger Jahren beschäftigte sich Siri, und demzufolge auch ihre Studierenden, mit der Csakanliteratur. Zunächst geschah dies mit Hilfe einer barocken a-Flöte in 415 Hz, einem Nachbau Alec Loretto, die dann als as-Flöte in 440 Hz umfunktioniert wurde, ab der Mitte der neunziger Jahre aber auch mit Nachbauten von Csakanen.

Hochschullaufbahn und Lehrtätigkeit

Siri Rovatkays Hochschullaufbahn verlief im Wesentlichen in drei Etappen: Ab 1975 erhielt sie einen Lehrauftrag, ab 1989 eine Honorarprofessur und ab 1992 eine ordentliche Professur an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Ab diesem Zeitpunkt unterrichtete Siri auch die Fächer Methodik und Didaktik der Blockflöte an der Hochschule. In fast dreißig Jahren mit stets voller Klasse bildete sie etwa achtzig Studenten zu Blockflötenlehrern und weiter gefasst zu mündigen Musikern aus. Im Didaktik- und Methodikunterricht wurden nicht nur die historischen Blockflötenschulen und ihre modernen Gegenstücke, sondern auch die Schulen aus der Zeit der Wiederentdeckung der Blockflöte ausführlich diskutiert.

Ihre enormen pädagogischen Erfolge zeigen sich in verschiedensten Bereichen: Mehrere ihrer Studenten und Studentinnen unterrichten mittlerweile an verschiedenen europäischen Musikhochschulen: Ulrike Volkhardt in Essen, Rahel Stöllger in Wien, Elisabeth Schwanda in Herford sowie Silke Jacobsen und Stefan Möhle in Hannover. Immer wieder taten sich Studierende als Preisträger bei den verschiedenen Blockflötenwettbewerben hervor: Aufgebaut auf zahlreichen Bundespreisen bei Jugend Musiziert setzten sich diese Erfolge fort bei Wettbewerben in Utrecht, Brugge, Calw, Haifa und zuletzt beim Telemann-Wettbewerb in Magdeburg. Ein weiterer Schwerpunkt ihrer Arbeit war außerdem die Ausbildung verschiedener Ensembles wie

Flûte Harmonique, Les Doux Siffleurs, Little Consort Hannover und Lapidica-Consort sowie ensemble blockruf.


Um die Aufführungspraxis Alter Musik zu studieren, kamen immer wieder auch moderne Holzbläser anderer Abteilungen zu ihr in den Unterricht. Neben Posaunisten, mit denen die Blockflötenklasse vor einigen Jahren ein großes Projekt mit venezianischer Musik des Frühbarocks einstudierte, waren dies zum Beispiel Saxophonisten, die zunächst nach genauerer Unterweisung ihrer barocker Sonaten suchten und sich schließlich über die Renaissance bis ins Mittelalter zurückwagten. Vor einigen Jahren betrat Siri noch einmal Neuland, als sie wiederum in Bemühung um historisch informierte Aufführungspraxis sich das Blockflötenrepertoire aus der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts vornahm und zusammen mit ihrer Klasse die Klangvielfalt der originalen Blockflöten der Dreißiger und Vierziger Jahre in einem großen Projekt aufzeigte.

Wie Siri neben ihrer Familie, Konzerttätigkeit und Unterricht noch Zeit dazu fand, hochschulpolitisch aktiv zu sein, kann eigentlich nur erstaunen. Doch war sie genauso engagiert auch als Frauenbeauftragte und Senatorin in verschiedenen Gremien tätig.

Konzerte und Aufnahmen

Inzwischen gesellt sich Lajos zu uns und das Gespräch wandert zur künstlerischen Zusammenarbeit der beiden in ihren verschiedenen Ensembles, zu den zahlreichen Rundfunkaufnahmen, u. a. von Konzerten und Sonaten von Mancini und von Suiten von Dieupart und Caix-d'Hervey. Neben einer langjährigen Zusammenarbeit im Duo sei an erster Stelle das Ensemble *Messa di Voce* zu nennen. Die im September 1976 aufgenommene Schallplatte mit frühbarocker Musik von Uccellini, Mussi, Cecchino, Riccio und Castello stellte eine Rarität dar, da es in Deutschland zu dieser Zeit keine einzige Aufnahme mit vergleichbarem Repertoire und von

JOHN HANCHET
Der Spezialist für Schalmeyen,
und Frühe Blockflöten



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

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

den meisten Stücken noch keine Ausgaben gab. Die Ersteinspielung von Sonaten und Concerti Francesco Mancinis im März 1978 betrat ähnliches Neuland für das spätbarocke Repertoire. Mit der von ihrem Mann gegründeten *Capella Agostino Steffani*, Hannovers erstem Barockorchester, spielte sie regelmäßig solistisch und als Orchestermitwirkende.

Viele von den Rovatkays ins Konzertleben zurückgebrachte Werke warten allerdings noch immer auf eine Veröffentlichung. Zwei Editionen sind da nur ein Appetithappen auf die Schätze im Rovatkayschen Archiv: im Moeck-Verlag gab Siri Rovatkay die Kantate „*Lagrimae dolorose*“ für Bass, zwei Altblockflöten und Basso continuo des Hannoverischen Hofkapellmeisters Agostino Steffani und ein Notturmo für Altblockflöte, zwei Violinen und Violoncello von Johann Georg Albrechtsberger heraus.

Auf die Frage, was sie in ihrem Ruhestand nun vorhabe, antwortet sie lachend, dass sie sich darüber noch gar keine Gedanken gemacht habe. Den Kopf freibekommen für andere Dinge, reisen und ... wieder für sich selbst üben, das seien die Prioritäten. Außerdem warten da ja immer noch diverse Werke auf ihre Veröffentlichung.

Als ich mich nach zwei Stunden verabschiedete, weiß ich, dass ich gerne wiederkommen werde. Wie für sicherlich viele ihrer Studenten hat Siri Rovatkay mir ein „musikalisches Zuhause“ geschaffen. □

Marco De Cillis

Der Kopfsatz aus Mozarts Oboenkonzert

Jeder Student des Hauptfachs Oboe sieht sich, wenn er Orchesteroboist werden will, vor die Aufgabe gestellt, Mozarts Oboenkonzert C-Dur KV 314 ins Probespiel-Repertoire aufzunehmen. Er findet dabei ein Standardwerk der Oboenliteratur vor, welches Mozart keineswegs ausschließlich nach klassischen Standards komponierte. Allein der Kopfsatz sprengt Konventionen auf bemerkenswerte Weise. Nicht nur die formale Ebene überrascht, auch einige melodische, rhythmische und harmonische Gestaltungen stellen sich gegen die Hörerwartung eines Zeitgenossen Mozarts. Unbestreitbar ist jedoch die Faszination, die das Werk nach wie vor ausübt. So steht auch der Oboist des 21. Jh. vor der Frage: Was hat sich Mozart dabei gedacht? Und zugleich im Sinne Hans Heinrich Eggebrechts¹: Was ist das, was an der Musik so schön ist?

Der vorliegende Beitrag soll die Faktur des Kopfsatzes und zugleich Mozarts Spiel mit der Erwartungshaltung des Hörers beleuchten.

Welche Erwartungen hat nun ein Hörer beispielsweise an die formale Beschaffenheit? Können allgemeine Prinzipien überhaupt für die Form eines Kopfsatzes eines klassischen Solokonzerts ohne Einschränkung konstatiert werden? Es ist eines der größten Verdienste Mozarts, auf dem Gebiet des Solokonzerts, insbesondere in seinen Klavierkonzerten innovative Maßstäbe gesetzt zu haben. Dabei gestaltet er auf vielfältige Weise experimentell, so dass der Hörer kein konventionelles Formsysteem mehr zulassen kann.

Konrad Küster² stellt am Beispiel Mozarts allgemein die Schwierig-

keit dar, angemessene Begriffe zur formalen Erschließung eines Konzert-Kopfsatzes zu finden. Das Solokonzert des 18. Jh. steht einerseits unter dem traditionellen Einfluss des Ritornellgedankens, der seit Beginn der Geschichte des Solokonzerts das „Concertieren“ (Wettstreiten) der beiden Klangkörper „Tutti“ und „Solo“ organisiert. Der Begriff des Ritornells bezeichnet im allgemeinen die „Wiederkehr“ des Tutti. Heinrich Christoph Koch³ (1749–1816), einer der bedeutendsten Musiktheoretiker am Ende des 18. Jh., trennt Ritornelle, die das Orchester vorträgt (Nebenperioden) von den Soli des „Concertspielers“ (Hauptperioden). Insbesondere das Konzertschaffen Mozarts beeindruckt dabei durch einen Reichtum an formalen Möglichkeiten, was die musikalische Analyse in dieser Hinsicht zuweilen nicht vereinfacht.

Dagegen erscheint das Prinzip der Sonatenhauptsatzform zur Erfassung weitaus griffiger. Als Produkt der Vorklassiker stellt es sich dem Ritornellgedanken im Kopfsatz eines klassischen Solokonzerts alternativ gegenüber. In der Praxis zeigt sich, dass die Sonatenhauptsatzform ein in den wenigsten Fällen regelgetreu erfülltes Modell anbietet. Während die Kopfsätze der Hornkonzerte Mozarts vergleichsweise nah an die Sonatenhauptsatzform heranreichen, durchbricht Mozart den Schematismus des Sonaten-

konzerts auf besonders reizvolle Weise in seinem Klavierkonzert-Schaffen. Im Konzert Nr. 9 Es-Dur KV 271 („Jeunehomme“) lässt er das Klavier schon im zweiten Takt einsetzen, ein Beispiel für den fortwährend angestrebten Dialog zwischen Tutti und Solo. Der Kopfsatz des Oboen-



Marco De Cillis studierte Musikpädagogik (Klavier und Tonsatz) sowie Komposition (künstlerischer Tonsatz) und wird sein Studium im Verlauf des Jahres 2005 noch zusätzlich mit dem Diplom Hörerziehung abschließen. Er ist Lehrbeauftragter für Musiktheorie an der Musikhochschule Köln und Honorarkraft an der Rheinischen Musikschule in den Fächern Klavier und Musiktheorie.

konzerts nimmt dabei eine mittlere Position ein. Mozart schafft ein Werk, das Elemente der Sonatenform aufgreift, ohne Sonatenform zu sein und bemüht zugleich die Idee des Ritornells im Sinne von „Wiederkehr“ des thematischen und motivischen Materials.

So problematisch es ist, die Sonatenform in ihrer strengen Abtrennung charakteristischer Formteile als Analyseprinzip auf den Kopfsatz anzuwenden, bietet sie doch zumindest ein grundlegendes Gerüst, aus dem sich die formale Anlage des Satzes in ihren individuellen Zügen heraus entwickelt. Eine nach Maßstäben der Sonatenform angelegte Gliederung ergibt sich für den Kopfsatz des Oboenkonzerts wie folgt⁴:

Exposition:

Anfangstutti / 1. Exposition:

- T1-11: 1. Thema C-Dur, Weiterführung zum Halbschluss auf der Dominante
- T12-26: 2. Thema C-Dur, Weiterführung zur Schlussgruppe / Epilog
- T27*-32: Schlussgruppe / Epilog

Soloexposition / 2. Exposition:

- T33*-47: Ansatz 1. Thema im Orchester C-Dur, Weiterführung im Solo
- T48*-77: Tuttieinwurf, Überleitungsstil zum 2. Thema mit Halbschluss auf der Dominante von G-Dur
- T78-97: 2. Thema G-Dur, Weiterführung zur Schlussgruppe / Epilog
- T97-106: Schlussgruppe / Epilog im Tutti G-Dur

Durchführung:

- T107*-120: Kern der Durchführung, fließende Anknüpfung an Überleitung zur Reprise, nahezu durchlaufender Orgelpunkt „g“, tonales Zentrum G-Dur, in der Überleitung dominantisiert

Reprise:

- T120-143: Ansatz 1. Thema im Orchester C-Dur, durchführungsartige Weiterführung nach d-Moll, Rückführung nach C-Dur, Weiterführung C-Dur

- T144*-152: Überleitung zum 2. Thema, Tuttieinwurf mit Halbschluss auf der Dominante von C-Dur

- T153-174: 2. Thema C-Dur, Weiterführung zur Schlussgruppe / Epilog

- T174-188: Schlussgruppe / Epilog C-Dur; Einführung des Tutti in die Solokadenz (T178), ab T179 Schlusskadenzierungen im Tutti

Diese Auflistung weist zwar einzelne Formabschnitte der Sonatenform nach und bedient sich der traditionellen Terminologie, lässt aber dabei außer acht, dass die Faktur der Abschnitte zum Teil erheblich von den erwarteten Kennzeichen, welche die Sonatenform vorschreibt, abweicht.

Wie die nachstehenden Betrachtungen ergeben werden, kann von einem Thema im herkömmlichen Sinn für den Satz keine Rede sein. Als treffliche Alternative, die dem Begriff „Thema“ gegenübersteht, empfiehlt sich die weniger scharf umrissene Bezeichnung „Gedanke“. In Anbetracht der gängigen Praxis der Wiederholung der Exposition in einem instrumentalen Sonatensatz mag der mit der Gattung des sich entwickelnden Solokonzerts noch nicht allzu vertraute Hörer den ersten Gedanken, der im Anfangstutti vorgestellt wird, ein zweites Mal im Zuge des ersten Soloesinsatzes zu Beginn der Soloexposition erwarten. Mozart hält sich in seinen Konzerten die Option offen, sein Publikum auch diesbezüglich zu überraschen. In einigen Fällen setzt der Solist durchaus mit dem ersten Gedanken des Anfangstutts ein. Andere Sätze bemühen eine eigenständige solistische Gestaltung, die sich in keiner Weise auf die vorgestellte Motivik des Tutts bezieht (s. Klavierkonzerte KV 271, 466, 467, 482, 491, 503).

Letztere Situation wählt Mozart für den Kopfsatz des Oboenkonzerts: Während das Orchester den erwarteten Gedanken übernimmt (T33-37), hält die Oboe den Ton c³ als Orgelpunkt darüber, welchen sie in einem virtuos vorbereitenden Sechzehntelgang durch die C-Dur-Tonleiter aus T32 heraus erreicht. Darauf folgend verwendet sie eine eigenstän-

dige Thematik, die sich nicht aus dem Ritornellmaterial ableiten lässt. Bemerkenswert ist, dass die Oboe den ersten Gedanken im Verlauf des Satzes an keiner Stelle aufnimmt. Zu Beginn der Reprise erscheint er wieder nur im Tutti. Wie am Anfang der Soloexposition lässt Mozart die Solostimme im dritten Repräsentakt (T122) mit dem Orgelpunkt c^3 einsetzen. Auch hier weicht die Oboe dem ersten Gedanken aus. Lediglich im Anschluss an den Orgelpunkt greift sie den synkopischen Rhythmus für einen Takt (T124) auf, flieht aber aus der Tonalität C-Dur in Richtung d-Moll.

Anders verhält es sich mit dem zweiten Gedanken (2. „Thema“). In der Soloexposition führt ihn die Oboe ab T78 vollständig aus und modifiziert die Weiterführung in gängiger Praxis durch virtuose Läufe.

Aus der Reihe fällt die Gestaltung des „Überleitungsteils“ (T51*-77). In Mozarts Klaviersonaten findet sich zum einen Teil ein von Haydn her vertrautes Überleitungsprinzip, bei dem unmittelbar vor Eintritt des zweiten Gedankens der Halbschluss auf der Dominante der Ausgangstonart ohne vorangegangene Stabilisierung der neuen Tonart erreicht wird. Der andere Teil der Überleitungen Mozarts moduliert unverkennbar und festigt die Tonart des zweiten Gedankens vor dessen Einsatz, so auch im Oboenkonzert. Außergewöhnlich ist, dass Mozart eine großzügige Taktanzahl (27 Takte) für die Überleitung aufwendet: Deren Dimensionierung übertrifft den Umfang des zweiten Gedankens mit dessen Weiterführung in die Schlussgruppe (in der Soloexposition 20 Takte). Zugleich stellt er ab T51₂ einen neuen Gedanken vor, welcher allein der Oboe vorbehalten bleibt und augenfällig mit dem Ritornellmaterial bricht. Mit dem Prinzip eigenständiger Überleitungsthemen ist der Hörer vertraut. Doch Ausdehnung und beinahe durchführungsartige Episoden im entsprechenden Abschnitt des Oboenkonzerts lassen den Hörer am Wesenhaften einer Überleitung zweifeln. Ein traditioneller Überleitungsteil liegt nicht vor.

Die Reprise greift auf den Anfang des „Überleitungsteils“ nicht zurück, übernimmt allerdings virtuose motivische Passagen aus der Weiterführung (vgl. T143-146 mit T68-71 und T148-151 mit T73-76). Dafür stellt der ab T51₂ ansetzende Gedanke das Kernmaterial der Durchführung zur Verfügung, was nicht minder erstaunt, als Mozart auf eine seit Haydn etablierte Durchführung, wie sie in der Klaviersonate auftritt, verzichtet: Zum einen hält er sie mit nur 14 Takten verdächtig kurz. Zum anderen bemüht er weder Material aus den Hauptgedanken der Exposition, noch bewegt er sich in neue Tonarten. Der Orgelpunkt auf „g“ besteht als durchlaufende Begleitung fast ohne Unterbrechung, ein Aspekt, woran der Hörer erkennt, dass Mozart keine Durchführung gemäß eines modernen Lehrbuches beabsichtigt. Die einzigen durchführungsartigen Elemente sind die imitatorische Motivverarbeitung bis T113 sowie der Aufbau der charakteristischen dominantischen Überleitungsspannung, welche die Reprise ankündigt.

Diesen Feststellungen zufolge hat Mozart die Sonatenform und die zu erwartenden Eigenschaften einzelner Formabschnitte im Kopfsatz seines Oboenkonzerts extrem modifiziert. Bei näherer Betrachtung fällt auf, dass er den Hörer nicht nur im übergeordneten Formgerüst, sondern auch in der Ausgestaltung der Gedanken zunehmend verblüfft.

Bereits nach den ersten Takten ist der Hörer konsterniert: Kann er dies als ein klassisches Thema ohne Einwände akzeptieren? Der Hörer erwartet von einem klassischen Thema, dass es eine klare melodische Kontur aufweist, in sich geschlossen und für den Verlauf des Satzes von Bedeutung ist. Diese Bedingungen erfüllt beispielsweise das erste Thema der Klaviersonate C-Dur KV 545 („sonata facile“). Bereits der Anfang des Oboenkonzerts hat vor einer Überprüfung nach diesen traditionellen Kriterien keinen Bestand (s. *Abb. S. 505 oben*).

Mozart überrascht gleich im ersten Takt mit einer einschneidenden Synkope, die den melodi-



schen Fluss ins Stocken bringt, kaum dass er begonnen hat. Auf gleiche Weise eröffnet er den Kopfsatz des Fagottkonzerts (KV 191) und ein Jahr nach der Entstehung des Oboenkonzerts den Kopfsatz der Klaviersonate C-Dur KV 330. Über die sich anschließende Sechzehntelgruppe entlädt sich die aufgebaute rhythmische Spannung in den zweiten Takt. Das Synkopenmotiv wiederholt sich dreimal taktweise, in T2 und T4 werden die Sechzehntel durch eine weniger weiterführende als abfangende Viertelnote ersetzt. T5 schließt die erste Phrase analog synkopisch auf zweiter Zählzeit. Mozart demonstriert gleich mit dem ersten Gedanken eine in Bezug auf Geradtaktigkeit beabsichtigte asymmetrische Anlage. Bemerkenswerterweise wird die Entsagung an eine konventionelle Viertaktsymmetrie durch eine symmetrische Gestaltung des harmonischen Metrums und der damit verknüpften Motivik wahrnehmbar kompensiert: Über einem von Beginn an in treibenden Achteln durchlaufenden Orgelpunkt der tiefen Streicher wechselt die Harmonik zwischen entspannter Tonika und aufleuchtender Subdominante, wobei sie mit der Wiederholung des motivischen Musters von Takt zu Takt einhergeht. Der Hörer empfindet dies als einen geradlinig organisierten Wechsel, der jegliches Gefühl für eine zeitlich abgrenzbare Formsymmetrie aufgibt. Theoretisch könnte das synkopische Spiel noch eine Weile fortbestehen, ohne dass der Hörer in Verlegenheit gerät, Takte zu zählen. Mozart genügen allein fünf Takte. Die harmonische Wechselbewegung wird entscheidend mitgeprägt durch die melodische Entwicklung: Der erste Gedanke durchläuft die Töne des C-Dur-Dreiklangs der Reihe nach steigend (VII: T1 c², T3 e², T5 g²). Dazwischen werden jeweils die oberen Nebentöne im Quartsprung eingeworfen (VII: T2 f², T4 a²). Diese zielen gespannt in die jeweils im Folgetakt erreichten Dreiklangstöne. Auf Grund der damit vollzogenen Kadenz, die durch den dominantischen Ein-

wurf des Leittons h¹ in VIII und ObI verstärkt werden, entsteht eine symmetrische Einteilung in die Taktpaare T2/3 und T4/5. Andererseits halten die Taktpaare T1/2 und T3/4 eine motivisch-rhetorische Gleichmäßigkeit aufrecht, welche von T5 konsequentermaßen zum Abschluss gebracht wird. Als durchaus klassisch erweist sich jedoch der melodische Anstieg: Er erhebt im Zusammenhang mit der synkopischen Motivik von Takt zu Takt die musikalische Spannung. Mozart gelingt die Belebung der Aufmerksamkeit des Hörers ab dem ersten Takt: Er wirft ihn mitten in ein Musikstück hinein, das läuft und läuft, bis es in T5 unvorhersehbar abbricht.

Erst danach setzt sich eine fassbare Melodie im piano auftaktig zu T6 ab:



Sie führt den ersten Gedanken in steigender Bewegung melodisch weiter und erreicht auf Taktbeginn den Spitzenton c³ des Formabschnitts. Dagegen mutet das mühelose Durchlaufen der zuvor synkopisch exponierten Dreiklangstöne e² und g² in T6 sowie die rhythmische Glätte der Melodieführung bis in T8 hinein nahezu ironisch an. Synkopen und belebende Sechzehntel sind mit einem Mal verschwunden. Nuancierend wirkt die harmonische Beschaffenheit des Neuansatzes: In T6 stellt sich die Tonika als antreibender Sextakkord dem tonikalen Schlussklang von T5 in formaler Aufbruchsstimmung gegenüber und reißt das vorherige harmonische Regulativ auf, zumal die Achtelbegleitung auf T5, unterbrochen wird, um ab T6, motorisch wieder einzusetzen. Mozart kennzeichnet mit diesem Kunstgriff den Beginn eines neuen, primär melodisch ausgeprägten Einfalls. Dieser ist allerdings in T8 bereits beendet. Melodie und Achtelbegleitung begegnen sich im forte-Rausch auf

der V. Stufe („g“) und reizen diese über zwei Takte hinweg aus. Während der überraschenden Stagnation gestaltet Mozart den ersten exponierten dominantischen Klang des Satzes mit. Das zu Beginn des zweiten Gedankens (T12/13) aufgegriffene Halbmotiv in T8 wird in T9 zum Viertelmotiv diminuiert, welches in einen figurierenden Sechzehntellauf einfließt. Dieser zielt in die I. Stufe (c²) auf T10₁. Hier erwartet der Hörer eindeutig eine perfekte Kadenz nach C-Dur. Doch Mozart lenkt in einen Trugschluss ab und führt diesen gleich einer zu korrigierenden harmonischen Verirrung in den interpunktierenden Halbschluss zurück auf die Dominante (T11). An dieser Stelle ist die V. Melodiestufe (g²) wieder erreicht. In seiner klassischen Erwartungshaltung erfährt der Hörer jedoch schon in T8 einen ersten Einbruch: Der in der zweiten Takthälfte von T8 gesetzte Quartsextakkord verhindert eine Kadenzierung in T9, die einen Viertakter von T6-9 ermöglichen und damit eine formsymmetrische Hörerwartung erfüllen würde. Mozart prolongiert die Kadenz bis T11. Dabei wiederholt er den Quartsextakkord als Durchgang auf T9₂ und knüpft den verspielten Sechzehntellauf daran an.

Der Abschnitt dient in T6/7 als Weiterführung des ersten Gedankens mit eigenem motivischem Gepräge. Insgesamt übernimmt er die Funktion einer Hinlenkung zum Halbschluss auf der Dominante, die den zweiten Gedanken unmissverständlich ankündigt. Eine ähnlich enge Verknüpfung von Weiterführung und Hinlenkung gestaltet Mozart im Kopfsatz der oben erwähnten Klaviersonate C-Dur KV 330. Ein thematischer Einfall nach klassischer Manier kann in den ersten elf Takten unter keinen Umständen herausgelesen werden. Mozart präsentiert unterschiedliche motivische Ansätze mit entsprechend verschiedenen Funktionen, allein es fehlt das thematische Band.

Die Übernahme des ersten Gedankens durch das Tutti zu Beginn der Soloexposition währt über die ersten vier Takte (T33-36) und schließt im Anfang von T37, diesmal ohne synkopische Endung. Dort stellt sich die Oboe phrasenver-

schränkend mit eigenständiger Motivik vor. Sie gestaltet einen auf elf Takte erweiterten musikalischen Satz (man vergleiche die Taktanzahl mit der des eröffnenden Abschnitts!), der sich in seiner Grundanlage aus viertaktigem Vordersatz und viertaktigem Nachsatz zusammensetzt. Die Einmündung in den Schlusstakt (T44) erfolgt durch eine II-V-I-Kadenz. Daran hängt Mozart eine Schlusssteigerung des Nachsatzes bis T47 an. Der Hörer erlebt eine mit einem Mal erreichte symmetrische Formbeschaffenheit und die mozartsche Kantabilität der solistischen Melodie: Die erste zweitaktige motivische Einheit bewegt sich vom Orgelpunkt c³ auf die Quinte g² herab (T37/38). Darauf antwortet eine Variante dieser Einheit im folgenden Taktpaar, indem sie ausgehend vom wieder aufgenommenen c³ in die Terz e² zielt. In der melodischen Fixierung der Stufen I, III und V korrespondiert diese freie Motivik mit dem ersten Gedanken. Die Klangbasis der anfänglich weiterhin in repetierenden Achteln begleitenden Streicher durchläuft von T37 bis T44 den Oktavzug c²-c¹, wobei die Bässe nach siebentaktiger Pause seit Beginn der Oboemelodie in T37 den Schlusston mit „c“ auf T44₁ verstärken. Auf diese Weise unterstreicht Mozart den Bogen zwischen phraseneröffnendem (T37₁) als auch schlussbildendem C-Dur-Grundstellungsakkord (T44₁). Jetzt wartet der Hörer auf den Zielton c², dann wäre die melodische Verbindung mit dem Kopfmotiv des ersten Gedankens (T33) hergestellt. Mozart hält den Hörer nach der erreichten III. Stufe e² in T40 vorerst über einen siebentaktigen Nachsatz hin. Erst auf T47₁ führt er den Ton c² als Schlussnote des Abschnitts vor. Motivisch klar gegliederte Sechzehntelkoloraturen richten die Aufmerksamkeit des Hörers ganz auf die Virtuosität des Solisten. Ab T44 feiert die Oboe die vollzogene Kadenz mit einer bestechend bewegungsintensiven Motivik: Ein über zwei Takte in Viertelfolge gehaltenes Tonika-Dominante-Pendel stellt die Spitzentöne c³-h²-c³-d³ gleich einem off-beat auf den leichten Achtelpositionen zur Schau. Die Fragwürdigkeit der Salzburger Stimmenabschrift beweist Ingo Goritzki⁵ berechtigterweise unter anderem mit der Feststellung, dass sich durch die dort vorzufindende Spitzen-

tonfolge $c^3-h^2-c^3-h^2$ ungünstige Parallelen mit der Führung der Bassstimmen des Orchesters ergeben. Im Anschluss an das virtuose Taktpaar führt der endgültig schlussvorbereitende T46 in den erwarteten Ganzschluss auf T47₁. Die durch den signalisierenden Triller auf der II. Stufe d^2 angesetzte Tenorklausel besiegelt mit der Schlussnote c^2 den ersten Auftritt des Solisten nach dreitaktiger Verlängerung der Kadenzierung.

Wie setzt Mozart den ersten Gedanken in der Reprise fort? In T124 biegt er in den D^v von d -Moll um, anstatt den Gedanken erwartungsgemäß in C-Dur zu schließen. Die Oboe verlässt in harmonischer Entsprechung den Orgelpunkt c^3 in die verminderte Septime b^3 . Ab dem Auftakt zu T125 bemüht sie erstaunlicherweise motivische Elemente der Weiterführung des zweiten Gedanken und greift ab T133 auf Motive des „Überleitungsteils“ zurück. Erst ab T137 fällt sie in die virtuose Motivik ein, die dem Hörer von T44/45 her bekannt ist. Kennzeichnend für diesen Abschnitt ist unter anderem der variantenreiche Einsatz unterschiedlicher bereits bekannter Motive. Dieser sei vorläufig in der Betrachtung zurückgestellt.

Im Folgenden wird zunächst der zweite Gedanke vorgestellt. Er beginnt in T12 auf unkonventionelle Weise: Allein ViI eröffnet mit dem einzelnen Ton g^2 unter Verwendung der repetierenden Motivik aus T8/9. Unter der Nachwirkung des Halbschlusses in T11 weiß der Hörer nicht so recht, ob der Ton Grundton von G-Dur oder Quinte von C-Dur sein soll. Die erste Hälfte von T13 klärt durch Einsatz der übrigen Streicher nach C-Dur. Auf T13₃ biegt die $ViII$ ins dominantisierende b um. Der Hörer fragt sich zudem, ob das Taktpaar T12/13 bereits Bestandteil des zweiten Gedankens sein soll oder diesen erst einleitet. Offenbar hat es Mozart nicht eilig und nutzt zwei Takte, um den Hörer noch neugieriger zu machen. Über erneutem Orgelpunkt „ c “ der Bässe beginnt auf T14₁ in strahlender Akzentuierung endlich eine eingängig fassbare melodische Gestalt, die Mozart elf Jahre später im Kopfsatz der Klaviersonate C-Dur KV 545 („so-

nata facile“) leicht modifiziert als zweiten Gedanken aufgreift (man beachte die Bezüge zu den C-Dur-Sonaten!):



Das Kopfmotiv einer anderthalb Takte umspannenden motivischen Kerneinheit durchläuft die Töne des subdominantisches Dreiklangs in der Reihenfolge $c^3-a^2-f^2$. Der dafür verwendete Achtelrhythmus erlaubt eine Synkopierung des f^2 im Sinne des ersten Gedankens. Mozart steuert die aufgebaute rhythmische Spannung über eine melodische Schleife in das Schlussmotiv der Einheit in T15. Dieses besteht aus den C-Dur-Dreiklangstönen $g^2-e^2-c^2$, bemüht also wie das Kopfmotiv einen Dreiklang in fallender Richtung. Für den Hörer erweist sich die einheitsinterne motivische Bezugnahme als äußerst eingängig, zumal die Einheit die Oktave c^3-c^2 wiedergibt. Darin vereinen sich zugleich von anderen Stellen her bekannte musikalische Elemente: Der Ambitus c^3-c^2 wird in der Oboe zwischen T37 und T47 durchlaufen (s. o.). Ferner beinhaltet die Einheit das im ersten Gedanken vorgestellte und im weiteren Verlauf immer wiederkehrende Prinzip der Dreiklangsbrechung. Auch die rhythmische Beschaffenheit korrespondiert mit der des ersten Gedankens. Mozart wiederholt die Kerneinheit in T16/17, schließt jedoch auf T17₁ mit g^2 unter Verzicht der letzten Dreiklangsbrechung. Im Zuge dieser vier Takte darf dem Hörer auf keinen Fall die harmonische Wechselbewegung des ersten Gedankens entgehen. Diesem stellt Mozart keinen kontrastierenden zweiten Gedanken gegenüber, sondern modifiziert Elemente des zeitlos anmutenden ersten Gedankens in einer nunmehr zeitlich abgrenzbaren Form. Das ist keine innovative Praxis: Haydn gestaltet in zahlreichen Klaviersonaten monothematisch bzw. schafft in den meisten Fällen enge Bezüge zwischen den Gedanken. Es irritiert jedoch der offene Einstieg in die fallende subdominantisches Dreiklangsbrechung. Beginnt so ein klassisches Thema? Verlangt die Einheit nicht nach einem melodisch steigenden

Ausgleich? In diesem Sinne hebt die Fortsetzung an: Ab T17₃ führt Mozart den zweiten Gedanken in einem Sequenzspiel kurzatmiger Achtel-motive fort, dass sich bis T23 erstreckt. Dabei klettert die Melodie stufenweise von c² aufwärts und umkreist die C-Dur-Dreiklangstöne. Die sich aufbauende Spannung will der Hörer in einen hervorgehobenen C-Dur-Klang gelenkt wissen. In T23 bietet sich dafür eine stringent angesteuerte Möglichkeit. Zielton scheint c³ zu sein, doch auf Taktbeginn biegt VII und ObI analog zu T13₃ ins b² um. Der ersehnte tonikale C-Dur-Klang wird unverzüglich als Dominante deklamiert, welche eine folgende Subdominante ankündigt. Dieses Verfahren ist bezeichnend für eine Hinauszögerung einer schließenden Kadenz. Mozart bereitet den vom Hörer erwarteten Schlussklang ab T24 durch eine IV-V-I-Folge vor, welche auf T26₁ kadenziert. Die zugleich verwendete Motivik bemüht Sechzehntelgruppen, die im Anklang an T9/10 die rhythmische Intensität erhöhen und sich fallend vom auf T24₂ berührten c³ in den Schlusston c² bewegen. Im schlussvorbereitenden Takt erinnern Dreiklangsbrechungen an die Kerneinheit des zweiten Gedankens. Derartige Figurationen erfreuen sich bei den Klassikern allgemeiner Beliebtheit.

Im Gegensatz zum ersten Gedanken übernimmt die Oboe den zweiten in der Soloexposition. Die Vorwegnahme des Halbmotivs in T78/79 beweist, dass Mozart das Motiv dem zweiten Gedanken zurechnet. Ab T83 führt er weiter in Analogie zu T17 unter Einwurf des Sechzehntellaufs und der Figurationen in T86. Auf Grund der bereits erreichten Tonhöhe ist die Oboe ab T87 nicht mehr imstande, die steigende Bewegung des Sequenzspiels aus dem Anfangstutti fortzusetzen. Mozart lenkt in den folgenden zehn Takten mit einem dreifachen Kadenzanhang zur Schlussgruppe hin. Dafür verwendet er das Modell der Grundkadenz Tonika (T) – Subdominante (S) – Dominante (D) – Tonika innerhalb von zwei Viertaktgruppen (T87-90, T90-93) und einer Fünftaktgruppe (T93-97), wobei sich die aufeinander folgenden Taktgruppen verschränken. Ab der zweiten Viertaktgruppe hebt Mozart die Harmoniefolge durch taktweisen

Wechsel exponiert heraus. Vor dem endgültigen Eintritt des vollkommenen Ganzschlusses in T97 schließen die Taktgruppen jeweils auf G-Dur-Sextakkorden, die einerseits den erwarteten Schlussakkord lediglich andeuten, andererseits einen Bewegungsimpuls nach vorne ermöglichen, welcher der solistischen Entfaltung der Oboe zugute kommt. Rundum steigt die Spannung von Taktgruppe zu Taktgruppe bis zur ultimativen Kadenzierung.

Wie schon ab T44 korreliert die erhöhte Bewegungsintensität der Oboe ab T87 mit der formalen Gestaltung: Der in T87 stattfindende Schluss in G-Dur befriedigt den Hörer in Bezug auf die unmissverständlich dargestellte Tonart. Zugleich öffnet Mozart Raum, um im direkten Anschluss die solistische Virtuosität zu demonstrieren und lenkt formal zur Schlussgruppe hin. Die Oboe gestaltet unterschiedliche verspielt anmutende motivische Figurationen: Jeder Takt bringt einen bislang ungekannten motivischen Einfall, der entweder als Dreiklangsbrechung (T87, 90, 91), als Skalenbewegung (T88, 89, 92, 95) oder als Kombination beider Arten (T93, 94) ausgeprägt ist. Lediglich innerhalb der T-S-Taktpaare T90/91 und T93/94 findet jeweils eine Motivsequenzierung statt. Das für Mozart typische spielerische Dialogisieren zwischen Orchester und Solo zeigt sich im Taktpaar T90/91 auf besondere Weise, wenn an dieser Stelle auch nur kurz: Hier antwortet jeweils der Streichersatz in der zweiten Takthälfte mit drei Achtelschlägen auf die Akkordbrechung der Oboe in der ersten Takthälfte. Im nächsten Taktpaar erfolgt eine Imitation des Achtelmotivs zwischen Bläser- und Streichersatz innerhalb des Orchesters, während die Oboe darüber figuriert. Jede erreichte Tonika, die eine T-S-D-T-Folge abschließt und neu ansetzt, wird durch einen Triller ab dritter Taktposition vorbereitet. Hierbei erlaubt sich Mozart einen Scherz: Anstatt die ersten beiden Triller in den Grundton „g“ zu lenken, bricht er sie ab und setzt jeweils eine Achtelpause. Diese aus der Figurenlehre her bekannte Form der „abruptio“ verhindert den Eintritt des ersehnten ultima-Tons und fordert einen neuen Ansatz der Kadenz heraus.

Ein Sprung in die Reprise: Im Gegensatz zur Weiterführung des ersten Gedankens modifiziert Mozart den Abschnitt des zweiten Gedankens hier nur geringfügig. Bis T167 ist der formale und grundlegend harmonische Ablauf mit dem entsprechenden des Anfangstutti identisch. Von T153 bis T161 überträgt er den Gedanken und dessen Fortsetzung in Analogie zur Soloexposition und zur Freude des Hörers nach C-Dur. Der Skalenzug aus T83 wird durch eine Trillerfigur auf der V. Stufe (g^2) ersetzt. Auf diese Weise verharrt die Oboe auf mittlerer Tonhöhe und ist imstande, die darauf folgende Sequenz in ursprünglicher Länge durchzuführen. Tatsächlich bleibt seit Beginn des zweiten Gedankens in der Reprise die Funktionalität der Takte des parallelen Abschnitts aus dem Anfangstutti bis zum Eintritt der Schlussgruppe in T27 unverändert. Ab T161 (entspricht im Anfangstutti T20ff.) figuriert die Oboe das Sequenzmodell über drei Takte mit einer motivischen Wellenbewegung, die in der Soloexposition über den Verlauf von nur einem Takt auftritt (T86). Sie erreicht im Anschluss den dominantisierenden Spitzenton b^2 entsprechend dem Anfangstutti. In T165 wechselt der Orgelpunkt in die IV. Stufe. Die Motivik wird ab hier aus der Parallelstelle der Soloexposition übernommen (T88ff.), bereits im Vortakt korrespondiert der fallende melodische Gestus mit T87. Zwei Takte später ist der Beginn der Schlussgruppe gemäß deren Platzierung im Anfangstutti vorstellbar (T167ff.). Mozart führt jedoch in einen tonikalen Sextakkord und verfährt von da an wie in der Soloexposition ab T90: Es folgt ein zweifacher Kadenzanhang, deren erster der Viertaktgruppe von T90-93, und deren zweiter der Fünftaktgruppe von T93-97 mit geringfügiger Modifikation der Figuration in T172/173 entspricht. Im zusammenfassenden Rückblick beeindruckt Mozarts Kombination der entsprechenden Stellen aus Anfangstutti und Soloexposition.

Um die Fortsetzung des ersten Gedankens in der Reprise motivisch nachvollziehen zu können, setzt Mozart neben dem zweiten Gedanken die motivische Faktur des „Überleitungsteils“ mit vorangestelltem Tuttieinwurf (T48*-77) als

bekannt voraus. Letzterer wiederum greift auf die Schlussgruppe des Anfangstutti zurück. Von daher liegt es auf der Hand, sich dieser Schlussgruppe vorerst zu widmen.

Sie besteht durchweg aus Taktmotiven, die alleamt in gedehntem Auftakt anheben. Das erste Taktmotiv beginnt auf T26₂ im piano und eröffnet eine Viertaktgruppe, deren Schlusstakt funktional zweimal wiederholt wird (T31/32). Markant wirken zwei Taktmotive: Von T27₂ bis T28₁ erklingt im zum Vortakt kontrastierenden forte ein Taktmotiv, das auf das Kernmotiv des zweiten Gedankens Bezug nimmt. Es beginnt mit der Dreiklangsbrechung $c^3-g^2-e^2$, stellt den Ambitus c^3-c^2 in fallender Bewegung dar und erfolgt nach Einschub des rhythmisch modifizierten ersten Taktmotivs der Schlussgruppe ein zweites Mal ab T29₂. Bis hierhin wechselt taktweise sowohl die melodische Ausrichtung der einzelnen Taktmotive als auch deren dynamische Beschaffenheit, so dass an dieser Stelle das dialogisierende Prinzip besonders deutlich in Erscheinung tritt. Der Auftakt zu T31 wiederholt das Taktmotiv in erhöht figurierter Form. Im zweiten Schlusstakt liefern die Streicher das zweite markante Taktmotiv („Schlussmotiv“), welches auf c^2 ansetzt und nach einem antreibenden Triller auf zweiter Zählzeit die Dezime e^2-c^1 in vertrauter Dreiklangsbrechung durchläuft. Mozart gelingt damit ein zweifellos abschließender Gestus, dessen in T32₁ gezielt einfallende Energie durch den 7/8-Auftakt der einsetzenden Oboe abgefangen und in den Beginn der Soloexposition hineingelenkt wird.

Insbesondere die Wiederholung des Trillers mit vorgesetzter Achtelnote zu Beginn des Auftakts der Oboe bewirkt eine Verklammerung der Formteile. Der Hörer vernimmt den Einsatz gleich einem überraschenden Einfall, der sich schwungvoll in den motivischen Zusammenhang einbettet.

Dem „Überleitungsteil“ stellt Mozart einen dreitaktigen Tuttieinwurf ab T47₂ voran, der die Kraft der C-Dur-Kadenz am Ende des ersten Soloeinsatzes der Oboe bestätigend weiterführt. Dabei verwendet er T29-31 aus der Schluss-

gruppe des Anfangstutts und schließt auf T50₁. In Analogie zu ihrem eröffnenden Auftakt reagiert die Oboe auch im zweiten Einsatz auf T50₂ mit dem Trillermotiv, welches sie abermals vom Orchester übernimmt. Die Fortsetzung des Trillers ist jedoch ein kompositorisch ausgefeilter Scherz (s. *Abbildung unten*).

Die Oboe zitiert das „Schlussmotiv“ des Orchesters von T49. Das wirkt beinahe spöttisch. Ist es wirklich Absicht der Oboe, ihren neuen Einsatz mit einer Schlussfloskel zu eröffnen, und das obendrein im höhennenden Echo? Mozart thematisiert einen an dieser Stelle ansetzenden Dialog zwischen Orchester und Solo bis T57. Dabei wirft er zusätzlich einen melodisch und rhythmisch schlicht konzipierten neuen Gedanken ab T51₂ und T54₂ in Form eines auftaktigen Taktmotivs ein. Es entstehen die beiden Dreitakter T52-54 und T55-57 mit folgender Einteilung: Der erste Takt präsentiert jeweils den neuen Gedanken unter Miteinbezug des Auftakts, der zweite Takt bemüht das „Schlussmotiv“ im Orchester, im dritten wird dieses Motiv von der Oboe beantwortet. Das auf diese Weise vollzogene bewegte Motivspiel kommt in T57 zur Ruhe. Gleichzeitig kündigt der Ton fis^2 der Oboe den tonalen Wechsel nach G-Dur an. Die Orchesterbegleitung fällt auf die repetierenden Achtel der Violinen zurück. Im folgenden Zweitakter führt Mozart das letzte „Schlussmotiv“ der Oboe, in welchem er die Dreiklangsbrechung durch einen fallenden Skalenzug ersetzt, gesanglich weiter und schließt in G-Dur (T58₃: Terz h^1 der Oboe). Zum ersten Mal wird die im weiteren Verlauf der „Überleitung“ nicht mehr verlassene Tonart tonikal erreicht. In T59/60 wird der Zweitakter wiederholt, wobei die Oboe in durchgehenden Sechzehnteln figuriert. Die sich in einem Viertakter anschließende Motivik nimmt die rhythmische Gestalt des zweiten Gedankens von T14/15 an. Dabei umspielt die Oboe über drei Takte den Ton a^2 als Sexte des S^6

und führt die aufgebaute Spannung kadenzierend auf T64₁ in die dominantische Terz fis^2 von G-Dur. Auf diesen Halbschluss könnte Mozart ohne Kunstgriffe den zweiten Gedanken folgen lassen. Allerdings kadenziert er bis zu dessen Eintritt in T78 (13 Takte später) noch zweimal nach G-Dur. Die nächste Kadenz in T68 steuert die Quinte d^2 an, T76 schließt mit dem Grundton g^1 . So zeigen die im „Überleitungsteil“ stattfindenden G-Dur-Kadenz Mozarts Vorliebe für das abwechslungsreiche Spiel mit den Akkordtönen zum wiederholten Mal. Nach dem Halbschluss in T64 reagiert zunächst ein weiterer Viertakter auf die gedehnt-exponierte Subdominante des vorherigen Viertakters: Eine dreitaktige Dominante zielt ganzschlüssig in die Kadenz auf T68₁. Streicher und Bläser wechseln sich in T65/66 im Halbtaktabstand wetteifernd mit der harmonisierenden Achtelbegleitung ab, während sich die Oboe in perlenden Figurationen bis auf c^3 (T67₁) emporschwingt. Dort biegt sie melodisch um und erreicht auf T68₂ in synkopischer Endung die Quinte d^2 des G-Dur-Dreiklangs. Die Sechzehntelgruppe dieser Endung spaltet Mozart in den folgenden Takten motivisch ab, indem er sie in der Oboe jeweils auf Taktbeginn von T69, T70 und T72 aufgreift. Zudem wirft das Orchester diese Sechzehntelgruppe ab T68 auf der Takt-Zwei als komponiertes Echo ein. Die Gruppen in T69 und T70 werden jeweils auftaktig durch eine vorgesetzte Figuration von sieben Sechzehnteln eingeleitet, welche die Violinen im Verlauf des subdominantisch öffnenden T71 imitieren. Hier verharrt die Oboe urplötzlich auf der Ganzenote g^2 . Mit Eintritt des einschlagenden übermäßigen Quintsextakkords auf T72₁ entlädt sich der Ton im letzten abgespaltenen Sechzehntelmotiv. Mozart akzentuiert die den endgültigen Schluss des Abschnitts signalisierende Harmonie durch ein forte auf der ersten Achtel im Orchester (ab der zweiten Achtel schreibt er wieder piano vor) und durch ein fortetpiano auf dem synkopisch fort-



gesetzten Spitzenton b^2 in der Oboe (T72₂). Mozart ist dem Hörer die ultimative Hinlenkung nach G-Dur spätestens zu diesem Zeitpunkt schuldig. Bis T76 vollzieht er sie erwartungsgemäß. Dabei demonstriert die Oboe einen ausgeprägten motivischen Einfallsreichtum, da sie die Motivik seit T71 im konsequenten Taktabstand ändert. In T73 verwendet sie gar den sequenzierenden Rhythmus von T18/19, mit welchem das Orchester im Anfangstutti den zweiten Gedanken weiterführt. Belebende Punktierungen streben in T74 dem Schlusstakt entgegen. Gleich dem Ende des ersten solistischen Abschnitts (T46₃) wird auch hier der Schluss von einem Triller auf der II. Stufe eingeleitet (T75₃). Der Hörer weiß sich tonal zu Hause: Deutlicher kann sich die Tonart G-Dur nicht anbieten. Die Verbindung mit dem Einsatz des zweiten Gedankens in T78 gelingt Mozart durch einen zweiten Tuttieinwurf, den er auf den Zweitakter T76/77 beschränkt. Mit einem Griff in die Trickkiste erreicht er in T77 den dominantischen Halbschluss, rückt also noch einmal vom Ganzschluss ab: Er bedient sich der Motivik von T10/11, welche den ersten Abschnitt des Anfangstutts bereits in den dominantischen Halbschluss von C-Dur gelenkt hat. In der ersten Takthälfte von T76 wird der trugschlüssige Halbtakt von T10 auf Grund des erfüllten Ganzschlusses tonikal ersetzt. Wie seinerzeit im Anfangstutti kündigt der Einschub dem Hörer ultimativ den zweiten Gedanken an. Mozart unterlässt es nicht, die damit verbundene Erwartung ab T78 zu erfüllen.

Jetzt ist die motivische Grundlage endgültig vorgestellt, mit welcher die Fortsetzung des ersten Gedankens in der Reprise vonstatten geht. Der Griff auf musikalische Elemente, die im Grunde genommen einer Durchführung entsprechen, zeigt sich wirkungsvoll in der chromatischen Abbiegung in den D^v von d-Moll in T124. Das Klangfundament „c“ wird in den Leitton „cis“ erhoben. Dem Hörer begegnet zum ersten Mal eine Veränderung des tonalen Zentrums in Richtung einer Molltonart. Zumal der ausschlagende D^v noch im Anfangsstadium der Reprise eintritt, muss er ein Ereignis sein, das den Hörer nicht

unberührt lassen darf: Ist der D^v eine Zwischendominante zu einer Subdominantparallele, die Mozart lediglich als Einschub bringen wird? Kann der Hörer etwa mit einer Modulation rechnen? Im Viertakter T125-128 bestätigt Mozart tatsächlich die Tonart d-Moll, bis sie schließlich auf T128₁ in perfekter Kadenz eintrifft. Schrittweise nachvollziehbar durchläuft die Oboe bis T128 den Zug c^3 - d^2 in Gegenbewegung zu den Bässen und gestaltet den Viertakter mit der Motivik von T18/19 bzw. T84/85, die jeweils den zweiten Gedanken im Anfangstutti bzw. in der Soloexposition weiterführt. T127 ahmt die Kerneinheit des zweiten Gedankens nach. Die Materialmixture überrascht nicht minder als die tonale Wende. Nun mag sich der Hörer fragen, ob Mozart die neu erreichte Tonalität beibehalten wird, oder ob er etwa weiter moduliert. Offenbar weiß Mozart, dass er einen gewagten Schritt getätigt hat: Er gebraucht den nächsten Viertakter (T129-132), um auf schnellstem Wege zurück nach C-Dur zu gelangen. So abrupt er in T124 von C-Dur abrückt, flieht er noch in der zweiten Takthälfte von T128 aus d-Moll in die Dominante zu C-Dur zurück. Der Viertakter stabilisiert die tonale Rückkehr. Sowohl in der Funktion einer Tonalitätsbestätigung als auch in der motivischen Gestaltung der Oboe wiederholt er die Struktur des vorherigen Viertakters. Unter figurativer Ausschmückung hebt die Oboe gleich dem ersten Gedanken die Dreiklangstöne mit den synkopischen Endungen ihrer Motive hervor (jetzt in der umgekehrten Reihenfolge g^2 - e^2 - c^2) und erreicht auf T132₁ den Grundton c^2 . Es folgt ein weiterer Viertakter, der in den dominantischen Halbschluss einmündet. Mozart bemüht dabei die Faktur des Viertakters T61-64 aus dem „Überleitungsteil“ der Soloexposition. Der Hörer erkennt den Rückbezug und vermutet ab T133 den Beginn der offensichtlich verkürzten, nicht modulierenden Überleitung zum zweiten Gedanken. Doch weit gefehlt: In einer Gruppe von sieben Takten, die am Orgelpunkt „g“ in den tiefen Streichern festhält und damit die dominantische Spannung weiter trägt, erscheinen ab T137 im Abstand von zwei Takten erstmalig die virtuoson Figuren aus T44/45 wieder. Der Rückgriff auf eine

BLOCKFLÖTE KREATIV

Ein schöpferischer Wettbewerb
rund um die Blockflöte

24./25. September 2005

künstlerischer Leiter:
Matthias Maute (Montreal)



Stiftung Allegro

c/o Städtische Sing- und Musikschule
Im Schloss 3
D 92237 Sulzbach-Rosenberg
Telefon: 0049-(0)9661-51950
Fax: 0049-(0)9661-51964
SMS@Sulzbach-Rosenberg.de

gefördert von folgenden Blockflöten-
bauern:

Adler-Heinrich, Blezinger, Boudreau,
Ehlert, Huber, Küng, Löbner, Moeck,
Mollenhauer

Der künstlerische und pädagogische Um-
gang mit der Blockflöte führt zur Entwick-
lung vieler Ideen, die die Möglichkeiten des
Instrumentes beträchtlich erweitern.

Ein Wettbewerb der Ideen bietet eine Heim-
statt und ein Forum des Austausches für
Schüler, Studenten und Blockflötenpädago-
gen und will zu kreativen Höhenflügen an-
regen.

Der Wettbewerb richtet sich an zwei ver-
schiedene Gruppen:

1. Musikschulschüler
2. Studenten an Musikhochschulen

Jeder Teilnehmer bzw. jede teilnehmende
Gruppe hat ein Programm zu präsentieren,
das den eigenen kreativen Beitrag deutlich
erkennen lässt.

Kreativ heißt:

Das vorgestellte Programm enthält

1. eigene musikalische Ideen in der Form
von Improvisationen und Kompositio-
nen und/oder
2. eine Verbindung von Musik mit ande-

ren Kunstformen bzw. Medien (elektro-
nische Medien, Theater, Tanz, Sprache,
Pantomime etc.) und/oder

3. eine originelle Programmidee, die den
gestaltenden Einfluss des Interpretens
deutlich erkennen lässt.

Dabei können alle verschiedenen Musikarten
zum Einsatz kommen. Bestimmte Stile und
Epochen sowie die Instrumentation der vor-
gestellten Werke sind nicht vorgeschrieben.

Es ist nicht das Ziel des Wettbewerbes, eine
barocke Sonate konzertant aufzuführen.
Eine solche barocke Sonate könnte aber in
einem originellen programmatischen Zu-
sammenhang durchaus eine wichtige Rolle
spielen, sei es durch Hinzufügung eigener
musikalischer Kommentare, durch den Ein-
bau in einen theatralischen Kontext oder
durch den Einbezug optischer Gestaltung,
der selbige Sonate in den Mittelpunkt einer
Performance stellt.

Motivik des Abschnitts, der den ersten Gedanken weiterführt, lässt ahnen, dass Mozart den Eintritt des zweiten Gedankens hinauszögern möchte. Während der Hörer innerhalb des Repriseabschnitts bis T132 den Charakter eines Durchführungsteils in den tonalen Veränderungen erfährt, wiederholt sich der Eindruck infolge der dreifachen Aneinanderreihung der Motivgruppe von T137/138. Auf T143₁ entlädt sich die dominantische Spannung in den C-Dur-Ganzschluss. Von hier bis zum endgültig kadenzierenden Triller der Oboe auf der II. Stufe d² in T150 fügt Mozart den Abschnitt T68-75 aus dem „Überleitungsteil“ der Soloexposition an. Der Hörer erlebt ab T143 die konsequente Hinlenkung zum Schluss des Abschnitts. Unter den figurativen Modifikationen fällt der brillierende chromatische Sechzehntelgang durch die Oktave c²-c³ in T147 auf. Spätestens an dieser Stelle zugleich eintreffende übermäßige Quintsextakkord bringt den Hörer auf die sichere Fährte. Diesen ganz speziellen Klang gebraucht Mozart im Satz lediglich zweimal: Es sind die beiden Stellen, an denen er seinem Willen Nachdruck verleihen möchte, endgültig zum zweiten Gedanken überzuleiten. Erwartungsgemäß bleibt der zweitaktige Tutti einwurf im Anschluss an die Kadenz vor Eintritt des zweiten Gedankens nicht aus. Doch es gibt einen feinen Unterschied zur Parallelstelle in T76/77: Mozart führt auf T151₁ in den klassischen Trugschluss und ist somit imstande, die Bezugtakte aus dem Anfangstutti (T10/11) ohne wesentliche Modifikation zu übernehmen. Während Mozart in der Soloexposition darauf abzielt, die Tonart des zweiten Gedankens vor dessen Eintritt zu bestätigen, erübrigt sich dies für ihn in der Reprise, da hier die tonale Disposition von erstem und zweitem Gedanken identisch ist. In Anbetracht dessen umgeht er in T151 den Ganzschluss nach C-Dur mittels Ausweichung in den Trugschluss.

So durchführungsartig Mozart auch die Reprise bis zu dieser Stelle gestaltet: Die eigentliche „Durchführung“ hält er ziemlich knapp. Von T107*-113 wiederholt er die formale und motivische Struktur des Beginns des „Überleitungsteils“ in der Soloexposition (T51*-57). Die An-

Neu für Flöte

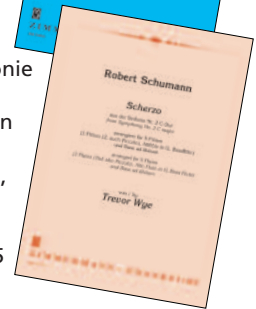
Giulio Briccialdi
5 Paraphrasen
nach Verdi-Opern
für Flöte und Klavier
(Gian-Luca Petrucci)
ZM 34910 EUR 29,95



Jules Demersseman
Sonate op. 24
Für Flöte und Klavier
(Henner Eppel)
ZM 35030 EUR 14,95

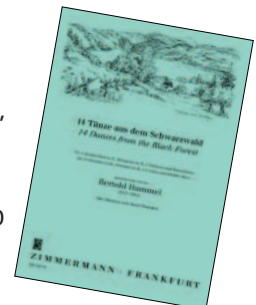


Robert Schumann
Scherzo aus der Sinfonie
Nr. 2 C-Dur
arrangiert für 5 Flöten
(3 Flöten, 2. auch
Piccolo), Altflöte in G,
Bassflöte)
(Trevor Wye)
ZM 35140 EUR 18,95



Neu für Kammermusik

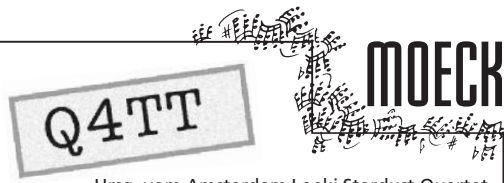
Bertold Hummel
14 Tänze aus dem
Schwarzwald
für 2 Klarinetten in B,
Trompete in B,
2 Violinen
und Kontrabass
ZM 35110 EUR 32,50



www.zimmermann-frankfurt.de

ZIMMERMANN · FRANKFURT

More than passion!



Hrsg. vom Amsterdam Loeki Stardust Quartet

SÖREN SIEG (* 1966)
Mavumo ya uana (2003)

Afrikanische Suite Nr. 3
 für Blockflötenquartett (ATTB)

Edition Moeck Nr. 2826 · ISMN M-2006-2826-5 · € 12,50
 Inhalt: 1. siku ya kuzaliwa (Der Geburtstag) 2. kuagana (Abschied) 3. simo nzuri (Die gute Nachricht)

1. siku ya kuzaliwa (Der Geburtstag) Sören Sieg (* 1966)

A

T 1

T 2

B

Diese stimmungsvolle afrikanische Musik berührt uns beim Hören unmittelbar. Der Kontrast zwischen der einfachen, ganz auf die Grundtonart bezogenen Harmonik und den komplexen Rhythmen öffnet dieser Musik eine Dimension, die uns bildhaft afrikanische Dörfer, Wüsten, Steppen und das Feiern der Menschen ebenso wie traurige Ereignisse vor Augen führt.

Mavumo ya uana ist Kiswahili und bedeutet Kindheitserinnerungen. Die Komposition entstand für das Amsterdam Loeki Stardust Quartet und ist die vierstimmige Fortsetzung von Siegs beliebter 2. Afrikanischen Suite *Pina ya phala* (Edition Moeck Nr. 1570).

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG
 Postfach 3131 · D-29231 Celle
 Telefon: 05141/88530 · Telefax: 05141/885342
 E-Mail: info@moeck.com · Internet: www.moeck.com

knüpfung an die orchestrale Schlussgruppe der Exposition geschieht analog zum Anschluss des „Überleitungsteils“ an den vorgesetzten Tutti-einwurf. Der bis vor T113 durchlaufende Orgelpunkt „g“ in den Bassstimmen erlaubt zwar schon in T111/112 einen aufgesetzten C-Dur-Klang, der klar subdominantisch wirkt, zielt aber in T113 durch den D^v nach G-Dur zurück, das er auf T114₁ erreicht. Den G-Dur-Klang trägt Mozart in einer Prolongation der Kadenz bis vor den Reprisenbeginn in T120 und dominiert ihn unmissverständlich erst mit Eintritt des f² der Oboe in der zweiten Takthälfte von T117. Der Hörer fragt sich, ob er der Stabilität der Tonalität in T114 noch trauen darf. Hat der D^v im Vortakt infolge des vorgesetzten C-Dur-Klangs nicht schon einen doppeldominanten Einschlag? Mozart zeichnet diese Frage in T114/115 mittels zweier Kunstgriffe nach: Zum einen unterbricht er die Begleitung in repetierenden Achteln und wirft jeweils auf der letzten Achtel des Taktes erneut den D^v ein. Zum anderen gestaltet die Oboe zwei primär chromatisch geprägte Skalenzüge, die an die Viertelfolge von T113 anknüpfen und vom Grundton g² in die Terz h¹ hinabführen. Die Oboe fängt die aufgebaute Spannung ab T116 in wellenartig figurierenden Sechzehntelpassagen ab und führt sie über weitere zwei Takte in die Septime f²: Mozart stellt diesen Ton jeweils auf Taktbeginn von T118 und T119 förmlich zur Schau und demonstriert dem Hörer, dass er sich jetzt endgültig entschieden hat, nach C-Dur zurückzugelangen und damit die Reprise herbeizuführen. Ein letzter Skalenlauf in der zweiten Hälfte von T119 erreicht den Spitzenton c³ auf T120₁. Schlusstakt der „Durchführung“ und Eröffnungstakt der Reprise verschränken sich. Was bezweckt Mozart nun mit einem derartig gestalteten Formabschnitt? Er lenkt von T107-120 den anfänglichen Grundton der Tonika G-Dur nach und nach in den Grundton der Dominante G-Dur. Er verschleiert diesen Prozess, indem er auf Grund des beinahe fortlaufenden Orgelpunkts merkliche formale Einschnitte umgeht. Mozart will nicht sagen: Jetzt ist G-Dur Dominante. Er lässt den Hörer ahnen, dass G-Dur Dominante wird, nicht wann. Auf diese Weise baut Mozart eine

13taktige Spannung ganz ohne artistisch-motivische Ausarbeitung auf. Er appelliert direkt an den Hörer mit einer einzigen Frage: Was ist das, was ich jetzt will? Erst zu Beginn der Reprise gibt er die Antwort.

Schließlich verbleiben die zehntaktige Schlussgruppe der Soloexposition (T97-106) und das Schlusstutti (T174ff.). Beide Formabschnitte fangen jeweils die Kraft der vorherigen Kadenz durch eine vier- bzw. fünftaktige Fortsetzung im Tutti ab. Die Schlussgruppe der Soloexposition bemüht in den hinteren sechs Takten die vollständige Schlussgruppe des Anfangstutts (vgl. T101*-106 mit T27*-32). Mozart verwendet die ersten vier Takte des Abschnitts bereits vor der Schlussgruppe des Anfangstutts: T97-100 entsprechen T23-26.

Nach der Solokadenz in T178 greift Mozart die zehntaktige Schlussgruppe der Soloexposition wieder auf. Im Übergang des Tutts von T174 bis zum Eintritt der Solokadenz erklingt gemäß des Ritornellprinzips eine Reminiszenz an den ersten Gedanken (T174-176). Die subdominante Betonung in T175/176 und die steigende melodische Führung von c^2 nach c^3 treiben den musikalischen Fluss noch einmal öffnend voran, bevor T177 mit dem schließenden Taktmotiv von T31 in den kadenzierenden Quartsextakkord auf T178₁ einleitet. Jetzt ist das Signal eingetroffen für den Glanzpunkt eines jeden Solisten: Die Solokadenz mag beginnen.

Wie beurteilt der Hörer nun abschließend die Faktur des Kopfsatzes aus dem Oboenkonzert? Auf der einen Seite ist er möglicherweise zutiefst gerührt von Mozarts Hang zum Spielerischen oder gar Verspielten: Der motivische Variantenreichtum und der damit einhergehende Grad an Unvorhersehbarkeit überrascht oftmals auf scherzhafte Weise, ohne dabei ins Oberflächliche zu entarten. Das ist bezeichnend für die Kunst Mozarts, im Gegensatz zu Beethoven, der die Motivik stets zu beherrschen sucht und sich mit ihr ernsthaft berechnend auseinandersetzt. Zugleich erfüllt Mozart den traditionellen Ritornellgedanken auf seine Weise: Motivische Einfäl-

le kehren wieder, jedoch teilweise an unverhoffter Stelle und nicht minder überraschend. Allerdings wirft der Satz zurecht Fragen auf, die den Hörer irritieren mögen: Warum verzichtet Mozart auf eine eingängige Themengestaltung? Wie sind die ersten elf Takte ihrer Aussage gemäß einzuordnen? Was veranlasst ihn insgesamt zu einer formalen Freizügigkeit, welche konventionelle Formmodelle nur schwerlich erlaubt? Schon Haydn beeindruckt den Hörer in dieser Hinsicht mit Überraschungen. Das zeichnet große Musik aus. Als wesentlich erscheint jedoch die Neudefinierung der Gattung „Solokonzert“ durch Mozart. Hier macht er die Befreiung von streng formaler und im engen Sinn thematischer Erwartung zum maßgeblichen Prinzip. Im kammermusikalischen Ausdruck, im bewegten Dialogisieren sucht er Verwirklichung des unmittelbar musizierenden Gestus. Er strebt ein Ideal auf höchstem Niveau an, das immer den Eindruck hinterlässt, aus dem Moment heraus zu entstehen, gleich einer Improvisation, die niemals den musikalischen Zusammenhang verliert. Auch wenn das den Hörer in seinen Erwartungen verunsichern mag: Zugleich fasziniert es ihn. Die Mozartsche Flut an Gedanken, die Mannigfaltigkeit seiner Ideen hebt mit einem Mal den Anspruch des Hörers auf, der Komponist müsse Konventionen einhalten. Das ist für die Musik reiner Gewinn: Sie wird damit auf besondere Weise zugänglich. Vielleicht ist es das, was die Musik so schön macht.

ANMERKUNGEN

¹ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Musik im Abendland*, München/Zürich 1998, S. 545

² Küster, Konrad: *Formale Aspekte des ersten Allegros in Mozarts Konzerten*, Kassel 1991, S. 3ff.

³ Koch, Heinrich Christoph: *Versuch einer Anleitung zur Composition*, Bd. III, Leipzig 1793, Neudruck Hildesheim 1969, S. 333

⁴ Der Zusatz * kennzeichnet einen Auftakt, der in den neuen Formteil einführt. In einem solchen Fall liegt keine Phrasenverschränkung vor. Der erste Soloeinsatz in T32 sowie T106 stellen sogar als 7/8-Auftakte die längstmöglichen Auftakte dar.

⁵ Goritzki, Ingo: *Das Oboenkonzert C-Dur KV 314 von Wolfgang Amadeus Mozart*, in: *rohrblatt*, Schorn-dorf, 19 (2004), Heft 1, S. 14ff. □

Miranda Voss

Die Geißenklösterle-Flöten – bisher älteste Zeugnisse menschlichen Musizierens

Die in *Tibia* 1/2005 angekündigte überaus ansprechende und informative Ausstellung der Geißenklösterle-Flöten im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart (4.11.2004–31.03.2005) soll Anlass sein, die Erkenntnisse über diese „bisher ... frühesten allgemein akzeptierten Belege für Musik und Musikinstrumente“¹ zusammenzufassen.

Seit ca. 4-5 Milliarden Jahren gibt es Leben auf der Erde, erste Hominiden sollen nach heutigem Kenntnisstand schon vor etwa 4-5 Millionen Jahren gelebt haben. Der wie seine Vorgänger aus Afrika stammende „weise Mensch“, der *Homo sapiens*, wanderte vor etwa 100.000 Jahren, noch vor dem Kältemaximum der letzten Eiszeit, nach Europa und Asien. In Europa war bereits der *Homo neanderthalensis* heimisch und beide Gattungen bewohnten Europa bis vor etwa 30.000 Jahren gemeinsam. Dann starb der Neandertaler aus. Sowohl Neandertaler als auch *Homo sapiens* lebten als Jäger und Sammler. Sie fertigten und benutzten vor 45.000 Jahren schon relativ komplexe Werkzeuge und hatten religiöse und künstlerische Bedürfnisse. Funde von Grabbeigaben, Höhlenmalereien, Werkzeugen, Figu-

ren und eben auch Knochenflöten, wie sie z. B. in der sogenannten Geißenklösterle-Höhle auf der Schwäbischen Alp im Achtal bei Blaubeuren gefunden wurden, zeigen das ganz deutlich.

Die Geißenklösterle-Flöten waren nicht die ersten Funde steinzeitlicher Flöten: Schon 1923 berichtet Passermard über Flötenfunde in einer Höhle bei Isturitz (franz. Baskenland).² Einer fast heilen Flöte mit 4 Löchern schrieb er ein Alter von ca. 25.000 Jahren zu. Allerdings waren zu seiner Zeit die C14-Untersuchung³ oder andere moderne Methoden zur Altersbestimmung noch nicht erfunden.

Die drei Geißenklösterle-Flöten

Flöte 1

23 Fragmente aus einem Radiusknochen eines Schwans wurden 1990 in der Geißenklösterle-Höhle ausgegraben, aber zunächst nicht als Teile einer Flöte erkannt (s. *Abb. 1*). Erst 1995 wurden sie zu einer Knochenflöte von 12,6 cm Länge mit drei Grifflöchern zusammengesetzt.⁴ Nach diesem Fund sind spielbare Repliken angefertigt worden, die der experimentelle Archäologe



Abb. 1: Die Schwanenflügelknochen-Flöte (Flöte 1) aus der Geißenklösterle-Höhle bei Blaubeuren. Deutlich sichtbar: Ergänzungen aus Wachs.

Friedrich Seeberger auf einer CD musikalisch vorstellt. Hermann Moeck berichtete darüber in *Tibia* 1/1999, S. 386 f (*Neues über älteste Griffloch-Knochenflöten aus der Eis- bzw. Altsteinzeit*). Klangspektrum und Tonumfang des Instruments zeigen, dass die Geißenklösterle-Flöte ein wirkliches Musikinstrument ist, dessen Möglichkeiten über die einer Pfeife weit hinausgehen.

Flöte 2

Eine Ausgrabung von 1973 brachte 7 Fragmente aus Vogelknochen zutage. Auch sie wurden (zusammen mit Flöte 1) erst 1995 als Teile einer Knochenflöte erkannt, reichen aber für eine Nachkonstruktion des Instruments nicht aus.

Flöte 3

Nicht in der Begleitpublikation zur Ausstellung erwähnt, aber in der Ausstellung zu sehen und im *Archäologischen Korrespondenzblatt*, 34/2004

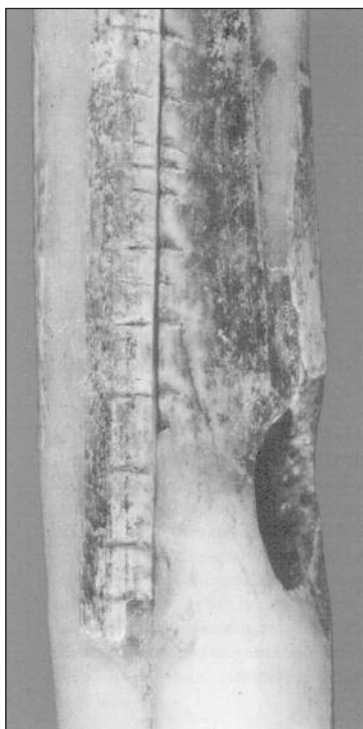


Abb. 2: Kerben, die über die Nahtstelle beider Hälften der Flöte 3 verlaufen

MARSYAS



MARSYAS Blockflöten sind ein Hörerlebnis dank feinem Handwerk! Das Besondere in ihrem eleganten, farbigen und kernigen Klang wie auch die leichte Ansprache werden Sie begeistern!
www.marsyas-blockfloeten.ch

ausführlich beschrieben⁵, ist eine Mammutelfenbein-Bruchstückflöte (18,7 cm Länge), die aus zwei vertikalen Hälften besteht (s. *Abb. 2*). Ein Teil dieser Flöte wurde von Joachim Hahn schon 1988 als „mit einer Kerbreihe verziertes Elfenbeinstabfragment“ beschrieben.⁶ Im Zuge einer Auswertung unzähliger Kleinfunde aus dem gleichen Umfeld, aus dem die anderen beiden Flöten stammen, gelang es der Archäotechnikerin Maria Malina Anfang 2004, kleine Elfenbeinbruchstücke so zusammensetzen, dass sie an das von Hahn beschriebene „Elfenbeinstabfragment“ passten. Insgesamt besteht die Flöte 3 jetzt aus 31 Fragmenten. Man hofft jedoch, sie in der Zukunft durch weitere Kleinteile aus dem Fundus komplettieren zu können.

Auch von dieser Flöte wurde (vorläufig allerdings aus Holz) eine Nachkonstruktion mit drei Grifföchern hergestellt, deren Anspielen ein-

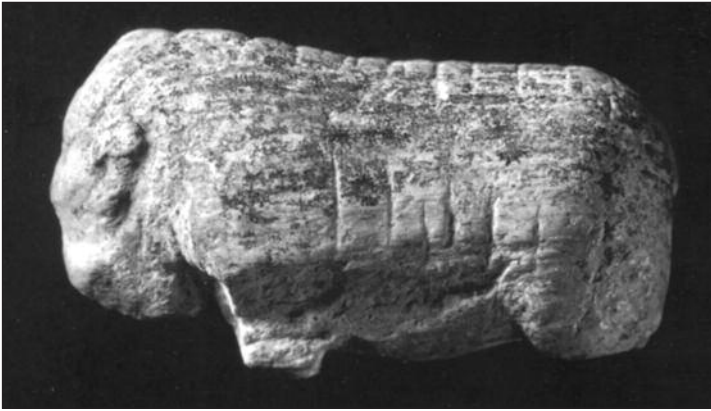


Abb. 3: Bison aus der Geißenklösterle-Höhle (Länge: 2,6 cm)

deutig zeigt, dass auch die Flöte 3 ein kunstgerechtes Musikinstrument ist. Interessant ist die neue Herstellungsweise des Instruments aus zwei vertikalen Hälften. Kam es bei der Herstellung der Knochenflöten nur darauf an, einen natürlicherweise bereits hohlen Knochen durch Schaben, Schnitzen und Glätten zu reduzieren, so musste bei dem Werkstoff Elfenbein die „Bohrung“ der Flöte selbst hergestellt werden. Der steinzeitliche Hersteller spaltete zu diesem Zweck ein vorher in Form gebrachtes Stück Elfenbein und höhlte dann die beiden vertikalen Hälften aus. Zahlreiche Kerben in unregelmäßi-

gen Abständen an den beiden Längskanten angebracht, sorgten für spätere Passgenauigkeit und konnten auch einem vermutlich benutzten Klebstoff und Pflanzenfasern oder Sehnen zur Umwicklung des Instruments Halt geben. Diese Fertigung gibt es auch bei heutigen Folkloreinstrumenten, z. B. Alphörnern, deren Hälften mit Rinden-, Bast- oder auch Lederumwickelungen zusammengehalten werden.

Alle drei Flöten wurden in einem Umfeld aus der Zeit des Aurignacien⁷ gefunden, das auch andere organische und anorganische Artefakte, z. B. Schmuckstücke und aus Elfenbein geschnitzte Figuren von Mensch, Mammut, Bär und Bison enthielt. Die mit der C14- und der Thermoluminenzmethode gewonnenen Daten dieses Gemenges ergeben ein Alter von ungefähr 35.000 Kalenderjahren. Musik und Kunst gehörten also zu dieser Zeit zum Leben der Menschen, und die drei Geißenklösterle-Flöten sind bisher die einzigen wissenschaftlich anerkannten Instrumente dieses Alters. Man darf aber davon ausgehen, dass (vielleicht sogar schon früher) auch an anderen Orten die Kunst des Flötenbaus und -spiels bekannt war.

Steinzeitliche Flöten	Alter
Divje-Babe-„Flöte“ aus Bärenknochen, gefunden 1995 in der namensgebenden Höhle in Slowenien, entpuppte sich 1998 als Bärenknochen mit Verbiss- und Fraßspuren, deren Funktion als Griff-löcher bzw. Aufschnitt sehr zweifelhaft ist.	ca. 40.000 Jahre
Geißenklösterle-Flöten aus Schwänenflügelknochen bzw. Mammutelfenbein, gefunden 1973 und 1990 (1995, 2004), 3 Griff-löcher	ca. 35.000 Jahre
Isturitz-Flöte (Dep. Pyrénées-Atlantiques, Frankreich) aus vermutlich Bartgeierknochen, gefunden 1923, 3 Griff-löcher	ca. 25.000 Jahre (Alter nicht belegt)
Grubgraben-Flöte (Kammern/Niederösterreich) aus Rentierknochen, gefunden in den 1990er Jahren, 3 Griff-löcher	ca. 19.000 Jahre
Jiahu-Flöten (Provinz Henan/China) aus Kranichknochen, gefunden 1999, 5-8 Griff-löcher	ca. 9.000 Jahre

Zur Zeit der Funde (vor 30.000 bis 40.000 Jahren) lebten Neandertaler und ein moderner Typ des Homo sapiens, der „Homo sapiens sapiens“ in Europa. Diese Zeit war gekennzeichnet durch bedeutsame technologische und kulturelle Entwicklungen, zu denen man auch die neue Bauweise der Flöte 3 zählen darf. „Dass diese einmalige Periode der raschen Innovation gerade in die Zeit der letzten Neandertaler und der ersten modernen Menschen in Europa fällt, ist höchstwahrscheinlich kein Zufall“, so das Archäologenteam um Nicholas Conard, das vorsichtig dazu neigt, „die Innovationen des Aurignacien den modernen Menschen zuzuschreiben“.⁸

Wie wurden die Flöten gespielt?

Bei keiner der hier erwähnten Flöten gibt es Hinweise auf das frühere Vorhandensein spezieller Anblasvorrichtungen. Der experimentelle Archäologe Friedrich Seeberger bläst seine Nachbildung der Flöte 1 schräg gegen den Rand an (s. Abb. 4) und hat herausgefunden, dass „die Tonfolge melodischer und der Tonumfang größer (ist), wenn man über das längere Ende bläst. Damit stehen die Töne $c^3 - d^3 - f^2 - b^1$ und durch Überblasen $c^4 - d^4 - f^4$ – zur Verfügung“.⁹



Abb. 4: Schräg über den seitlichen Rand angeblasen

La Soirée Courtoise
1. Helmsdorfer Musik- und Tanzwoche
vom 5. – 14. August 2005
Kostüm- und Tanzfest am 13. August
 Info: www.fagisis.de/helmsdorf.html

Der Archäologe Wulf Hein hält auch die Anblasart für denkbar, die in Abb. 5 zu sehen ist. Der Luftstrom geht direkt in die Röhre hinein. An der Kante des ersten Loches teilt er sich dann, ähnlich dem Prinzip des Labiums bei der Blockflöte. Hein kann auf seiner Nachbildung die Töne $a^3 - h^3 - c^4 - e^4 - f^4$ spielen und sie durch stärkeren Anblasdruck um ca. einen Halbtonschritt nach oben ziehen.¹⁰

Die Musikwissenschaftlerin Bernadette Käfer bläst auf ihrer Nachbildung einer anderen paläolithischen Flöte, der sogenannten „Flöte vom Grubengraben“ aus Österreich über den vorderen Rand (s. Abb. 6 und 7) und deckt die Ausblasöffnung nach Bedarf, um tiefere Töne zu erhalten.¹¹

Wie die Flöten zu ihrer Zeit angeblasen wurden, lässt sich nicht mit Sicherheit sagen. An einer „Anblasmaschine“ in der Stuttgarter Ausstel-



Abb. 5: Direkt angeblasen

Blockflöten
des Hochbarock &
der Renaissance

R·K
EHLERT



Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau
Gartenkamp 6
D-29229 Celle

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

www.ehlert-blockfloeten.de

lung konnten Besucher aber selbst ausprobieren, welches zumindest die wirkungsvollste Art ist. Auf den beiden bereits genannten CDs findet man Beispiele möglichen steinzeitlichen Musizierens mit Flöten, Pfeifen, Rasseln, Trommeln, Windspielen, Schrapern, Schwirrhölzern, Hörnern, Musikbögen und Körperpercussion, die erstaunlich modern klingen. Ob der stein-



Abb. 6: Über den vorderen Rand geblasen und gedackt



Abb. 7: Schräg über den Rand geblasen und gedackt

zeitliche Mensch tatsächlich in dieser Weise musiziert hat, sei dahingestellt. Die Möglichkeit dazu hätte er mit seinen Instrumenten gehabt.

Die Flöte 1 aus Schwanenflügelknochen ist als Dauerleihgabe im Württembergischen Landesmuseum Stuttgart ständig zu sehen. Die Flöten 2 und 3 sind zu weiteren Forschungszwecken wieder an das Institut für Ur- und Frühgeschichte (Universität Tübingen) zurückgegeben und werden nicht öffentlich ausgestellt.

ANMERKUNGEN

¹ Conard, Nicholas J./Maria Malina/Susanne C. Münzel/Friedrich Seeberger: *Eine Mammutelfenbeinflöte aus dem Aurignacien des Geißenklösterle*, in: *Archäologisches Korrespondenzblatt* 34, 2004, Heft 4, Verlag des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, Mainz 2004, S. 449

² Passemard: *Une flûte aurignacienne d'Isturitz*, Association française pour l'avancement des sciences, Compte rendu de la 46e sess. Montpellier 1922, Paris 1923, S. 474-476

³ Die C14- und die weiter unten erwähnte Thermolumineszenz-Messung sind Methoden zur Bestimmung des Alters organischer bzw. anorganischer Materialien.

⁴ vgl. Hahn, J./Susanne Münzel: Knochenflöten aus dem Aurignacien des Geißenklösterle bei Blaubeuren, Alb-Donau-Kreis, in: Fundbericht aus Baden-Württemberg 20, 1995, S. 1-12

⁵ vgl. Conard, Nicholas J./Maria Malina/Susanne C. Münzel/Friedrich Seeberger, a.a.O., S. 447-462

⁶ Hahn, Joachim: Die Geißenklösterle-Höhle im Achtal bei Blaubeuren, Forschung und Bericht zur Vor- und Frühgeschichte in Baden-Württemberg 26, Stuttgart 1988

⁷ Aurignacien, 45.000 – 25.000 v. Chr., Kulturstufe der jüngeren Altsteinzeit benannt nach dem franz. Dorf Aurignac im südfranzösischen Dep. Haute Garonne, wo die ersten Funde gemacht wurden.

⁸ Conard, Nicholas J./Maria Malina/Susanne C. Münzel/Friedrich Seeberger, a.a.O., S. 459

⁹ vgl. Textheft zur Sonderausstellung des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, *Schwanenflügelknochen-Flöte. Vor 35.000 Jahren erfinden Eiszeitjäger die Musik*, Stuttgart 2004, S. 38

¹⁰ vgl. Hein, Wulf: *Zur Rekonstruktion und Funktion jungpaläolithischer Knochenflöten*, in: *Musica Instrumentalis*, Ausgabe 1, hrsg. vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg, Nürnberg 1998, S. 120-128

¹¹ Einwögerer, Thomas/Bernadette Käfer: *Die jungpaläolithische Knochenflöte aus der Station Grubgraben bei Kammern, Niederösterreich, und ihre Spielweise im Nachbau mit Silexwerkzeugen*, in: Hickmann, Ellen/Anne D. Kilmer/Ricardo Eichmann (Hg.): *Studien zur Musikarchäologie III*, Orient-Archäologie, Band 10, Rahden/Westfalen 2002. Zum Buch gehört eine CD, auf der auch Friedrich Seeberger mit einer Nachbildung der Geissenklösterle-Flöte 1 und Bernadette Käfer mit einer Nachbildung der Grubgraben-Flöte zu hören ist. Beide Einspielungen sind auch auf den im Infokasten angegebenen CDs zu hören.

Weitere Literatur:

Hein, Wulf/Joachim Hahn: *Experimentelle Nachbildung von Knochenflöten aus dem Aurignacien der Geißenklösterle-Höhle*, in: Mamoum Fansa (Hg.): *Experimentelle Archäologie in Deutschland. Bilanz 1977*, Archäologische Mitteilungen aus Nordwestdeutschland Beiheft 19, Oldenburg 1998, S. 65-73

Seewald, Otto: *Beiträge zur Kenntnis der steinzeitlichen Musikinstrumente Europas*, Wien 1934 □

Tonträger mit Klangbeispielen paläolithischer Flöten

Klangwelten der Altsteinzeit, Friedrich Seeberger (Musik und Interpretation), Urgeschichtliches Museum Blaubeuren 2003, 1 CD

Knochenklang – Klänge aus der Steinzeit. Musik gespielt auf originalen und rekonstruierten Flöten aus dem Paläolithikum Mitteleuropas; Bernadette Käfer (Komposition, diverse Flöten, Pfeifen, Rhythmusinstrumente), Ursula Schmeja (Stimme, div. Trommeln, Rhythmusinstrumente), Martin Forsthuber (div. Trommeln, Rhythmusinstrumente), André Naykas (div. Trommeln); Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2002, 1 CD, OEAW MPK 36; Rezension von Hermann Moeck in *Tibia. Magazin für Holzbläser*, Band 13. 26. Jg., Heft 4/2001, S. 688

Hartmut Gerhold

Theobald Böhms Bearbeitungen für die Altflöte – nicht nur für den eigenen Gebrauch gedacht

Ein bisher unbekannter Brief Theobald Böhms an seinen Verleger Schott in Mainz

Theobald Böhms Kompositionen (mit opus-Zahl) und seine Bearbeitungen (meist ohne opus-Zahl) für die „normale“ Flöte erschienen seinerzeit bei bedeutenden Verlagen im Druck: in München, Mainz, Leipzig und Danzig, in Bern, Wien, London und Paris. Seine heute bekannten 25 Bearbeitungen für die Altflöte blieben jedoch mehr als 100 Jahre unveröffentlicht.¹ Sie entstanden im Zeitraum ca. 1858 – 1860, also unmittelbar nachdem die Entwicklung dieses „ganz neuen Instruments“ (Böhm) abgeschlossen war und die erste „Alt-Flöte in G“ Böhms Werkstatt verlassen hatte.

Zumeist sind sie in Kopistenabschriften überliefert. Es konnte deshalb der Eindruck entstehen, Böhm habe wegen fehlender Originalliteratur die Transkriptionen von Vorlagen anderer Komponisten, wie Beethoven, Haydn, Mozart, Rossini, Schubert oder Weber, hauptsächlich für den eigenen Gebrauch angefertigt – im Alter war die Altflöte sein bevorzugtes Instrument – oder allenfalls zur Verwendung im Schüler- und Freundeskreis.

Im Archiv des Schott-Verlages in Mainz findet sich jedoch ein Brief Theobald Böhms vom 16. Februar 1863 an den Verleger Franz Philipp Schott, aus dem hervorgeht, dass Böhm sehr wohl an einer Veröffentlichung seiner Arrangements für die Altflöte gelegen war.² Ein Antwortbrief ist nicht bekannt, zu einer Verlagsausgabe der Bearbeitungen für Altflöte kam es nicht. Die insgesamt noch geringe Verbreitung des damals erst seit vier Jahren gebauten Instruments dürfte den Verleger bewogen haben, auf die Herausgabe der Stücke zu verzichten, da ein wirtschaftlicher Erfolg nicht zu erwarten war. Dabei hatte Böhm ausdrücklich darauf hingewiesen, dass der von ihm sehr geschätzte Dorus³ in Paris „in Bälde“ eine Altflöte von ihm be-

kommen und sich dann gewiss für eine breite Akzeptanz des Instruments einsetzen werde. Abschriften einer Auswahl von 12 der Bearbeitungen für Altflöte fanden sich später mit einer handschriftlichen Widmung Böhms „à son cher Ami Mr. L. Dorus“ als ein „Souvenir d'estime“ im Nachlass von Dorus.⁴

Im ersten Teil (ca. zwei Drittel) des Briefes von Böhm an Schott geht es um die dem Komponisten zustehende Anzahl an kostenfreien Autorenexemplaren der „24 Etüden“⁵, die anscheinend gerade bei Schott neu herausgekommen waren.

Brief von Theobald Böhm an Franz Philipp Schott

In: Verlagsarchiv Schott, Mainz

München d. 16ten Februar 1863.

Hochgeehrter Herr Schott!

„Gut' Ding braucht lang' Weil!“ und „Ende gut, Alles Gut!“ – sind zwey altdeutsche Sprichwörter, die sich wieder bewährt haben. Ich danke für die Übersendung meiner „24 Études“, die in dieser schönen und – soviel ich schnell sehen konnte – sehr korrekten Ausgabe alle Flötenspieler interessieren und zweifelsohne guten Absatz finden werden.

Übrigens haben Sie mir nur 6 Exemplare gesendet, während ich von allen frühern Werken, die Sie für Deutschland und England hatten, jedesmal zwölf erhalten habe, und folglich um so mehr Anspruch darauf zu haben glaube, als Sie diesmal das Verlagsrecht für alle Länder haben. Da ich nun obendrein 2 Exemplare zur kgl. Staatsbibliothek abgeben muß, wenn der Nachdruck im Königreich Bayern gesetzlich gebindert seyn soll, folglich mir nur vier Exemplare ver-

München d. 16. Februar 1863

Böhm. Fl.

Herrn Grafen von Schott! L. 2/11

[...]

Wenn Sie sich noch eines Erregt: - Ich werde in
Süden einen gewissen neuen Altflöten in G
an Dorus in Paris spielen, der für dort ohne
Zweifel als ein sehr nützliches Instrument
ganz haltbar zu bringen sind. Man braucht
keine Befürchtung zu haben. Ich habe mich
im Winter meine Musik zu komponieren, die
mit meinem alten Esz mit viel Arbeit
fertig werden würde; allein ich habe bereits
einige klassische Musik z. B. Mozart, Haydn, Schubert
und Mendelssohn, Solos, Duos mit großem Erfolg
und Preis, davon gibt, die mit dem o. o. o. o.
wunderbar klingen, wenn Sie sich für irgend
etwas kaufen lassen haben, so werden ich mit Ihnen
andere darüber sprechen, und Sie ich hoffe mir
freijetzt selbst wieder an dem Esz zu können,
so können mit allem Vergnügen übersehen
und Sie sich damit keine Mühe, denn meine flöte
ist und hat jetzt ein neues und man kann
bekannt, und Musik braucht man nicht, wenn die
flöte verbrüht ist. Wenn aber nicht für ein
der Grund sein, und 3 Jahre dürfte Sie nicht
ich Sie werden helfen.

Respektvoll Ich

Theobald B.

bleiben würden, so muß ich Sie schon um noch Mehrere bitten. Ich verkaufe meine Exemplare nicht, sondern schenke davon armen Schülern, oder vertausche vielleicht Eines oder Zwey gegen andere mir fehlende Musik, wodurch dem Absatz kein Eintrag geschieht. So hatte ich im July 1861 dem Flötisten des Bade-Orchesters zu Ems - Hoboist Ketter vom 2ten Regiment in Weilburg - diese „Études“ und die op. 33, 34, 35, 36 versprochen von Mainz aus zu senden; und da ich nicht das Vergnügen hatte Sie zu treffen, Ihren Hrn. Buchhalter gebethen, diese Musikalien dem Ketter zu senden.

Ersterer hatte die Güte mir die in München an die k. Regierung abgegebenen Exemplare wieder zu ersetzen, wovon ich die für Ketter bestimmten zurück gelassen und versprach mir in einigen Wochen die Musik nach Ems an K. abzusenden, da wie er sagte, die Etüden bis dahin fertig werden würden. Ich hatte sodann von Manheim aus an Ketter geschrieben, allein von demselben keine Antwort erhalten, weil er wahrscheinlich Nichts erhalten hat. Würden Sie die Güte haben, mein dort gegebenes Wort für mich einzulösen, so würde ich Ihnen sehr verbunden sein, und die Auslagen für Franco-Sendung nach Weilburg gerne ersetzen.

Wenn Sie mir hieher noch 2 Exemplare mit Piano - als Ersatz für die an die Regierung abzugebenden und ein paar Ex. ohne Piano senden wollen, so habe ich genug.

Nun habe ich noch eine Frage! - Ich werde in Bälde eine meiner neuen Altflöten in G an Dorus in Paris senden, der sie dort ohne Zweifel als

„Was ein Mensch an Gutem in die Welt hinausgibt, geht nicht verloren.“

Albert Schweitzer

Karl Ventzke

* 25. Juni 1933

† 30. April 2005

Wir verlieren mit ihm einen ungemein kenntnisreichen Autor, der immer bereit war, seine Erfahrungen und Erkenntnisse anderen großzügig mitzuteilen und sie daran teilhaben zu lassen.

Er war unserem Verlag über Jahrzehnte hinweg verbunden, was in unzähligen Beiträgen zu unserer Zeitschrift *Tibia* und einem umfangreichen Buch dokumentiert ist.

Wir trauern mit seiner Familie.

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG

neues effektvolles Instrument zur Geltung bringen wird. Man braucht daher dafür geeignete Musik. Ich habe nicht im Sinne neue Musik zu komponieren, da aus meinem alten Kopf nicht viel Gutes mehr heraus kommen würde; allein ich habe bereits aus klassischer Musik z. B. Mozart, Haydn, Schubert und Mendelssohn, Solos, Duos mit gewöhnlicher Flöte und Trios, arrangiert, die mit Piano-Accomp. wunderschön lauten. Wenn Sie zur Herausgabe dieser Sachen Lust haben, so werde ich mit keinem Andern darüber sprechen, und da ich hoffe im Frühjahr selbst wieder an den Rhein zu kommen, so können wir Alles bequem abmachen. Auch hat's damit keine Eile, denn meine Flöte ist nur bis jetzt im engen Kreis meiner Freunde bekannt, und Musik braucht man erst, wenn die Flöte verbreitet ist. Dann aber muß sie bei der Hand sein, und 3 Jahre dürfte sie nicht auf sich warten lassen.

*Hochachtungsvoll Ihr
ergebener Th. Boehm.*

ANMERKUNGEN

¹ drei Duette von Rossini und Weber für C-Flöte, Altflöte und Klavier, hrsg. von James Pellerite, erschienen um 1970 bei Zalo; sämtliche fünf Arrangements für C-Flöte(n) und Altflöte wurden 2001 von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter bei Zimmermann herausgegeben.

² Herrn Ludwig Böhm, Theobald-Böhm-Archiv Grärfelding, sei herzlich Dank gesagt für die Information und für die freundliche Überlassung einer Kopie des Originalbriefes.

³ Vincent Joseph Louis Van Steenkiste Dorus (1812 – 1896) war Schüler von Tulou und wurde 1860 dessen Nachfolger als Professor für Flöte am Pariser Konservatorium. Schon in den 1830er Jahren setzte Dorus sich für die Böhm-Flöte ein und nahm auch Einfluss auf die weitere Entwicklung des Instruments. Durch Dorus' Lehrtätigkeit am Conservatoire erhielt die Böhmflöte offizielle Anerkennung in Frankreich. Theobald Böhm widmete Dorus seine Kompositionen op. 24 und op. 35 sowie die französische Fassung seiner Schrift *Über den Flötenbau*, die bereits ein Jahr nach der deutschen Originalausgabe (1847) erschien.

⁴ Vgl. Theobald Böhm, *Die Bearbeitungen mit Altflöte*, hrsg. von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, Frankfurt 2001 (Zimmermann), Vorwort

⁵ op. 37, mit oder ohne Klavierbegleitung

□

Marco DeCillis

The opening movement of Mozart's oboe concerto

Mozart's oboe concerto in C major KV 314 forms one of the standard works of the oboe literature and the audition repertoire. With regard to form, harmonic structure and melody the first movement breaks with all conventions. The detailed analysis reveals to what extent Mozart has digressed from the classical sonata form and the baroque concert form and how he continuously baffles the listener with new ideas.

Translation: J. Whybrow

Miranda Voss

The Geißenklösterle-Recorders – earliest known testimonies of human music making

This article sums up the general knowledge about the three Stone Age Geißenklösterle flutes from a cave near Blaubeuren/Germany, which are considered the earliest known musical instruments. The author describes the origin of the flutes, their scientific significance and how they may have been played.

Translation: S. Haase-Moeck



STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau

Mancher Luxus ist notwendig.

Altblockflöte
in 415 und 392 Hz
nach P. I. Bressan

Schillerstrasse 11
D-99817 Eisenach
Tel. 03691-212346

--- www.blezinger.de



The Early Music Shop

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 Preise eines fertigen Instrumentes! Die Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.

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

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

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

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

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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA.
Website: <http://www.e-m-s.com> Email: sales@earlyms.demon.co.uk
Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516

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).

Hartmut Gerhold

Theobald Böhm's arrangements for the alto flute – not only for personal use

Core of the article is a letter by Theobald Böhm written to Franz Philipp Schott, publisher of his music. It shows, that Böhm was very anxious to publish his arrangements for the alto flute, which however remained unpublished until 2001 (Zimmermann Verlag).

Translation: S. Haase-Moeck

Dörte Nienstedt

Eine Wunderblume: Urs Peter Schneiders *Häresie* für zweihundert Solo-blockflöten

Wie würde es wohl klingen, wenn eintausend Blockflöten zusammen spielen? Mit dieser Frage trat vor mehr als zwanzig Jahren Conrad Steinmann an den Schweizer Komponisten Urs Peter Schneider heran und initiierte damit eine Blockflötenkomposition für – immerhin – zweihundert Blockflöten: *Häresie*, entstanden in den Jahren 1983/84. Unter der Leitung von Conrad Steinmann kam das Werk damals in Bern, Basel, Zürich und Schaffhausen zur Aufführung, seither hat sich niemand mehr an das Stück mit seinen organisatorischen Hindernissen herangewagt.

Nicht das Ketzerische, sondern das Häretische im ursprünglichen Wortsinn (griech.: Wahl, Vorsatz, Neigung) wollte Urs Peter Schneider in seiner *Häresie* zum Ausdruck bringen. Hingabe, Ruhe und Konzentration, die individuelle Entscheidung innerhalb einer freien Gemeinschaft, aber auch die Disziplin des Individuums in der Menge und das Zuhören-Können – all das Ebenen, die in der *Häresie* vom Komponisten konzipiert worden sind. Schneider – der sich als großen Sammler und Organisator bezeichnet – hatte nach einem durchdachten Plan die Stimmen organisiert: Aus ursprünglich zwanzig Notenseiten, die wiederum in vielfacher Beziehung zueinander stehen, wurden durch Veränderung der Vorzeichen, Lagen, Rhythmen, Dynamiken und Pausenlängen jeweils zehn individuelle Stimmen abgeleitet. Das Ergebnis waren zweihundert Einzelstimmen, die einerseits für sich stehen, dann aber auch als Teil des Ganzen miteinander reich verknüpft sind.

Anlässlich der 13. Tagung der *projektgruppe neue musik bremen*, die vom 12.–14. November



2004 zu Vorträgen und Konzerten zum Thema ...aus der Bewegung: Aktionen, Räume, Resonanzen eingeladen hatte, konnte nach zwanzig Jahren endlich eine Wiedereinstudierung in Angriff genommen werden. Unter der Leitung von Lilian von Haußen wurden Studenten und Dozenten aus ganz Deutschland mobilisiert, aber auch Blockflöte spielende Laien und Musikschullehrer mit deren Schülern.

In monatelangem Vorlauf wurde zu Proben und Informationstreffen mit Erläuterungen zur Einstudierung des Notentextes eingeladen. Die Spieler, die noch nie mit zeitgenössischer Blockflötenmusik in Berührung gekommen waren, wurden vor unerwartete Aufgaben gestellt: Notwendiger Begleiter wurde die eigene Armbanduhr, denn jede der 10 Zeilen des eigenen Notenblattes sollte in genau einer Minute gespielt werden. Eine Schwierigkeit bei der Einstudierung war, dass bestenfalls in kleinen Gruppen geprobt werden konnte. Das kompositorische Konzept – alle zweihundert Spieler im 5-Sekunden-Abstand einsetzen zu lassen und einen riesigen Spannungsbogen zu kreieren – konnte in den Proben nur andeutungsweise ausprobiert und nachvollzogen werden. Auch die Wirkung der räumlichen Komponente musste bis zum Tage der Aufführung offenbleiben und konnte nicht vorausgeprobt werden. Urs Peter Schneider sieht eine Aufstellung in zehn Gruppen mit jeweils zwanzig Spielern vor, die sich im Auführungsort verteilt um eine Uhr plazieren. Wie würde das klingen und würden alle die Uhr im Blick haben und gut ablesen können? Unwägbarkeiten und Nichtvorhersehbarkeiten die neuartig machten, aber auch bei einigen Spielern für Verunsicherung sorgten.

Eine Aufnahme sollte vorweg Orientierung geben und löste beim Hören die unterschiedlichsten Reaktionen aus. Bei den jüngeren Spielern wurden unter Wasser schwimmende Wale, immer näher kommende Bienenschwärme oder lange Wanderungen assoziiert, bei deren Verlauf immer weniger Teilnehmer übrigblieben. Geäußert wurden aber auch grausame Gewaltphantasien und bei den Erwachsenen Meinungen wie *das hat doch mit Musik nichts zu tun, auf was haben wir uns da bloß eingelassen* oder ganz einfach *ich kriege dabei schlechte Laune ...* Einige Flötisten entwickelten einen geradezu sportlichen Ehrgeiz beim Spielen nach der Uhr, andere nahmen den Notentext schlicht zum Anlass, um Vorzeichen und Griffe zu rekapitulieren, wieder andere forschten nach Zusammenhängen und Bezügen unter den einzelnen Stimmen und hatten Erfolgserlebnisse, wenn sie davon immer mehr entdeckten.

Als der Tag der Aufführung näherrückte, überwog bei den Teilnehmern schließlich die Neugier und die Freude darüber, im Bremer St. Petri Dom dabei zu sein. Die von auswärts angereisten Mitwirkenden erwarteten ein Wiedersehen mit Kollegen oder ehemaligen Studenten. Ich persönlich war besonders gespannt auf die Begegnung mit Urs Peter Schneider. Aus organisatorischen Gründen waren nur zwei Gesamtproben möglich: Der Vorabend der Aufführung und die Generalprobe direkt vor dem Konzert. Jetzt würde sich zeigen, ob das Konzept von Urs Peter Schneider – mit „wenigen Proben für viele



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

Leute auszukommen“ – aufgehen würde. Für die meisten Spieler war es das erste Mal, mit einem Komponisten zu arbeiten – Urs Peter Schneider sorgte für eine freundliche und entspannte Atmosphäre, trotzdem wurde konzentriert und zielgerichtet geprobt. Man konnte spüren, wie schon der erste Probendurchlauf wie eine Befreiung wirkte, und es war verblüffend, zu erleben, wie gut das Spielen nach Zeit funktionierte. Die eingangs erwähnten Ängste und auch manche Vorbehalte lösten sich regelrecht in Luft auf!

Im 5-Sekunden-Abstand wurde von zwei Assistenten wie in einem rituellen Akt die „Uhr“ geblättert. Eine einzelne Bassflöte eröffnete

Masterstudiengang musikundkulturmanagement

Der berufsbegleitende Studiengang bietet zukünftig die Möglichkeit, mit dem akademischen Mastergrad (M.A.) abzuschließen. Zur Zeit findet das Akkreditierungsverfahren statt. Der Start für den sechsten Jahrgang ist das Wintersemester 2005; Bewerbungsschluss ist der 15. Juli. Interessierte ohne Hochschulabschluss können ein Hochschulzertifikat erhalten, wenn sie über einschlägige Berufserfahrung verfügen.

Die Hochschule Bremen bietet regelmäßig Informationsveranstaltungen zu diesem Studienprogramm an.

Info:
Kirsten Reil
Koordinierungsstelle für Weiterbildung
Werderstraße 73, 28199 Bremen
Tel.: +49 (0)421 5905-4165, Fax: +49 (0)421 5905-4190
E-Mail: reil@hs-bremen.de

einen sich immer weiter entfaltenden Klangteppich. Ein riesiges Fugato aus zweihundert Einzelstimmen war nach zehn Minuten zu einem flirrenden Tutti angeschwollen. Durch den Kirchenraum zirkulierten und sirrten Strukturen, die man in ähnlicher Weise gerade vorher aus einer anderen Richtung gehört hatte. Obwohl die eigenen Klänge unabhängig von den anderen Spielern gesetzt wurden, ergaben sich – regiert

durch den Zufall – immer neue Wechselwirkungen, Dialoge und Konstellationen mit den Tönen der anderen Flötisten. Beim nächsten Spieldurchgang war wieder alles anders. Nach und nach dünnte sich der Klangteppich aus, Vogelstimmengleich vernahm man allmählich wieder einzelne Flöten, bis am Ende eine einzelne Sopranblockflöte übrig blieb. In der komponierten anschließenden einminütigen Stille klang die Musik in mir noch nach und es war ein schöner und weicher Klang, der da zu hören war.

Die Erläuterungen von Urs Peter Schneider während der Probenarbeit zeigten, dass er für seine *Häresie* einen ausdrücklich schönen, jedenfalls nie aggressiven Klang, gesucht hatte. Die im durchaus positiven Sinne weichzeichnende Domakustik mit ihrem oft so problematischen langen Nachhall erwies sich also als ausgesprochener Glücksgriff für die Intention des Komponisten.

... mich interessiert ein Komponieren, dessen Ausgang ungewiss bleibt, eines, das sich dem Wehen des Geistes anvertraut ... Verteilt im Raum spielen die Ausführenden ohne Genauigkeitsfimmel ihre je ihnen zugeeignete Stimme, hören auch minutenlang den anderen zu und werden sachte geleitet von einer handgefertigten Uhr, die ihnen angibt, wann ihre Minute schlägt; sie realisieren das Werk als einen einzigen langen Atemzug eines mannigfaltig belebten Organes, oder als Entfaltung einer vertrackt schönen Wunderblume! (Urs Peter Schneider) □

AURA Hans Coolsma

Die neue Generation Blockflöten

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

Fragen Sie Ihr Fachgeschäft

AAFAB BV

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

Manuela Christen

Klein, aber fein! Die (2.) Tagung der ERTA Schweiz

Die ERTA hat Einzug gefunden in der Schweiz! Zum Einstieg in diesem Bericht über die erste Tagung möchte ich hier kurz erläutern, wie es überhaupt zur ERTA Schweiz gekommen ist.

Einige Jahre zurück liegt eine denkwürdige Versammlung auf unsere Einladung hin. Die Schweizer Blockflötenszene, vertreten durch namhafte Blockflötisten, Lehrer und Lehrerinnen, sowie die Schweizer Blockflötenbauer, traf sich in Zürich zu einem Gedankenaustausch. Aus dem Bewusstsein heraus, dass es vor allem Einzelkämpfer sind, die Energie in das Geschehen rund um die Blockflöte bringen, resultierte die Gründung des Vereins blockfloete.ch und die Gestaltung einer Internetseite, in der Hoffnung, dass sich hier kundtut und mitteilt, was mit der Blockflöte im allgemeinen oder speziellen zu tun hat. Dies blieb jedoch ohne nennenswerten Erfolg. Firmeninterne Diskussionen führten in der Folge zur Anstellung von Urs Haenggli und der Vergabe des Auftrags, die Blockflötenszene in der Schweiz zu untersuchen. Das Resultat ist auf der Webseite ERTA CH (www.erta-schweiz.ch) in Auszügen nachzulesen. Die zum grossen Teil ernüchternde Analyse förderte den Entschluss, die ERTA CH zu gründen. Hier sahen wir alle die einzige Möglichkeit, eine Plattform zu schaffen, die Austausch, Kontakte, Aktivitäten und somit eine Vernetzung aller Beteiligten ermöglichte. Auf die Gründungsversammlung im Jahr 2004 hin erfolgte nun mit der ersten Tagung der ERTA Schweiz in Winterthur ein erfolgreicher Start in die erwünschte Richtung. Wir denken, dass die Blockflötenszene Schweiz im Miteinander zusätzliche Energie gewinnt und sich hier eine Plattform bildet, die inspirierende Grundlage ist für die erwähnten Ziele und anregend genug für eine aktive Teilnahme am Geschehen!

Andreas Küng, Küng Blockflötenbau

Unter dem Dach der Musikhochschule Winterthur begrüßte am 9. 4. 2005 die Gallionsfigur der ERTA Schweiz, Conrad Steinmann, als Präsident zwanzig weibliche und einen männlichen Teilnehmer der Generalversammlung. Gestraft und in offenen Worten gehalten, war das vereinstechische Arbeitsprogramm schnell erledigt, so dass man sich einem ausgedehnten Informations- und Diskussionsforum zum Thema Entwicklung im Bereich Blockflötenunterricht an Volks- und Musikschulen zuwenden konnte. Der Vorstand wurde mit sehr klaren politischen

Arbeitsaufträgen in seine nächste Geschäftsperiode gesandt.

Verkörperte Sprezzatura

Mit der ihm eigenen Grazie, sanft, systematisch, humorvoll, verschaffte Bruce Dickey 90 Minuten lang der mittlerweile sehr viel größer gewordenen Zuhörergruppe einen strategischen Zugang zum Erlernen der Improvisation des 16. Jahrhunderts. Die sechs dabei aktiven Spielerinnen wurden hochprofessionell und einfühlsam angeleitet, ihre zu diminuierenden Zeilen „unter Verwendung komplizierter Listigkeit so zu gestalten, dass es leicht wirkt“. Mit guten pädagogischen Hinweisen (*Fluss ist wichtiger als Kreativität*) und Übungsmaterial versehen, entließ der Dozent die Teilnehmenden ins häusliche Experimentieren.


Szenenwechsel in den Schnellzug

von Heinrich Baumgartner, Dozent an der Hochschule für Musik und Theater Zürich, der zum Thema Arrangieren von Popmusik für den Unterricht zunächst einen Überblick über Populärmusik des 20. und 21. Jahrhunderts verschaffte. Das immense Hintergrundwissen und systematische Denken und Vortragen, gepaart mit der Möglichkeit des „Ohrenschnuppens“ erlaubte den Zuhörerinnen ein intensives Eintauchen in eine der Blockflötenlehrkraft oftmals unvertrauten Szene. Ausgestattet mit Warnhinweisen auf Fallen beim Arrangieren und vielen praktischen Hinweisen, besonders zur Vereinfachung schwieriger Strukturen, können nun erste Gehversuche in dieser Welt gemacht werden.

Makrokosmos

Schillernd und mit behender Leichtigkeit weckt Dan Laurin mit seinem Konzert die unterdessen durch ein (von einem echten indischen Prinzen gekochtes) Abendessen verwöhnten Teilnehmerinnen aus warmen Verdauungsträumen. Eine frische und fröhliche Moderation ergänzte die

ROHMER
 Celle Tel: 05141 / 217298



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

Virtuosität, das Werk verschmolz mit der Persönlichkeit Dan Laurins.

Mikrokosmos

Auf seiner Bassblockflöte improvisierte am folgenden Morgen Laurens Tan die Zuhörerschaft quasi in konzentrischen Kreisen in eine meditative Stimmung hinein. Das am Vorabend erlebte Strahlen nach außen erhielt hier quasi eine Schubumkehr; zurückhaltend und bescheiden lenkte der Klangreichtum des Künstlers die Konzentration der einzelnen Zuhörer auf ihr eigenes Inneres zurück.

In 1 Stunde 1 Jahrhundert beschreiben

Informationen gebündelt in perfekter Power-Point-Präsentation und gespickt mit Life-Klangpräsentationen auf Originalinstrumenten lieferte Nik

Tarasov in seinem Vortag über die Blockflöte im 19. Jahrhundert. Die sympathische und elegante Moderation erlaubte ein angenehmes Aufnehmen der enorm zahlreichen spannenden Informationen.

Von Höhepunkt zu Höhepunkt

Peter Thalheimer kam nicht nur mit seinem „Ergebnisprotokoll“ über den Blockflötenbau von 1920 bis 1945, sondern mit zahlreichen Exponaten aus seiner fast 1000 Instrumente umfassenden Privatsammlung. Sein enormes Wissen über Blockflötenstimmungen, akustische Konzepte, Griffweisen und daraus resultierende Spielpraxis entlockte der Zuhörerschaft gar manches Aha-Erlebnis.

Gelungen ...

Eine so perfekt organisierte Tagung mit brillanten Workshops, Vorträgen und Konzerten, organisiert von einem sehr integrativen und effektiv arbeitenden Vorstand (das Protokoll der GV am Samstag lag am Sonntag bereits aus) weckt Neugierde auf das nächste Jahr, in dem sich alles um den Blockflötenbau drehen soll. Blockflötenbauer werden ihre Instrumente präsentieren und in Vorträgen ihr Wissen weitergeben. Man darf gespannt sein! □



Möglichst viele Schweizer Blockflötenlehrkräfte mögen sich am Netzwerk ERTA beteiligen, so der Wunsch von Urs Haenggli, dem Geschäftsführer der Sektion. „Dabei wünscht sich der Verband eine rege Nutzung der Homepage (www.erta-schweiz.ch), die so zur wichtigsten Drehscheibe der Schweizer Blockflötenszene werden kann. Auch erhoffe ich mir,

dass die Diskussion über Situation und Zukunft des Blockflötenunterrichts an den Schweizer Volks- und Musikschulen nach außen getragen werden kann. Möglichst alle Involvierten sollen sich daran beteiligen, unabhängig von Ausbildungsstand und Pensum. Das Ziel soll sein, den Blockflötenunterricht aufzuwerten und ihn aus seiner Sonderstellung zu befreien.“

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



Marianne Klatt

Neue Spieltechniken und Improvisationen auf der Blockflöte

Moec Seminar mit Dorothee Oberlinger am 23.04.2005 in Celle

Die Firma Moeck veranstaltet in diesem Jahr in Zusammenarbeit mit der Kreismusikschule Celle vier Seminare zum Thema Blockflöte. Das 2. Seminar mit der Dozentin Dorothee Oberlinger widmete sich dem Schwerpunkt Neue Spieltechniken und Improvisationen. 14 Teilnehmer, darunter sechs Jugendliche, hatten sich am Seminartag in der Aula der Musikschule zusammengefunden.

Dorothee Oberlinger arbeitete fast ausschließlich mit der gesamten Gruppe, alle waren ständig angesprochen und beschäftigt, passive Teilnahme war nicht vorgesehen. Unter ihrer freundlichen und sachkundigen Anleitung begann das Seminar zunächst mit rhythmischen Improvisationen. Es ging weiter mit der Erzeugung verschiedener Spieltechniken, dem Imitieren eines von CD abgespielten Stücks, Improvisationen nach vorgegebenen Regeln, einer kurzen eigenen Komposition über ein beliebiges Volkslied bis hin zur Analyse verschiedener Kompositionen z. B. von Serocki und Hirose. Zum Abschluss erarbeiteten die Teilnehmer Brian Littels *Brain Wave* für eine beliebig große Zahl an Spielern, in dem verschiedene Techniken abwechselnd frei und mit unterschiedlichen Vorgaben miteinander verbunden werden, wobei

der Faktor Zeit jedem Spieler überlassen bleibt.

Thema und Aufbau des Seminars waren so gewählt, dass jeder Teilnehmer unabhängig von seinen Voraussetzungen jede Menge mitnehmen konnte und letztlich auch die „Schwellenangst“ vor zeitgenössischer Musik und dem Improvisieren deutlich abgebaut wurde. □



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

Meeresbrandung und obligater Ättnausbruch

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

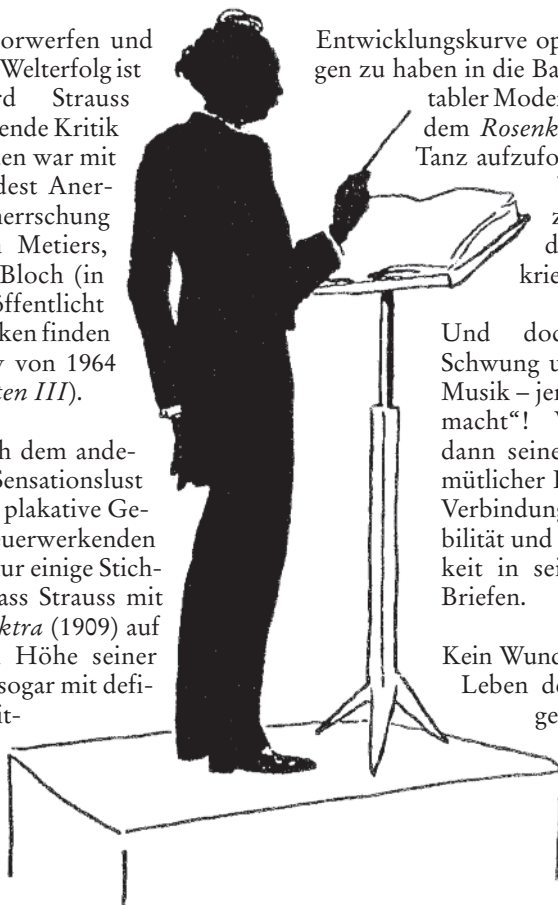
Einen Modeerfolg nach dem anderen zu komponieren, Sensationslust und hohle Brillanz, die plakative Geschwätzigkeit seines feuerwerkenden Orchesters – das sind nur einige Stichworte der Kritiker. Dass Strauss mit *Salome* (1905) und *Elektra* (1909) auf der kompositorischen Höhe seiner Zeit gewesen sei,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

Entwicklungskurve opportunistisch umgeben zu haben in die Bahnen bürgerlich akzeptabler Modernität, anders gesagt, mit dem *Rosenkavalier* zum opulenten Tanz aufzufordern, während Schönberg oder Strawinsky 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



Im Gegensatz zu den Pultstars aller Zeiten dirigierte Strauss mit einem Minimum an Armbewegungen. Die Linke ließ er meist hängen, die Rechte schlug knapp aber präzis den Takt. Seine Auffassung, den Ausdruck vermittelte er mit den Augen. „Nicht ich soll schwitzen“, sagte er einmal zu Karl Böhm, „das Publikum soll schwitzen, wenn ich dirigiere!“ (S. 54)

Schon Vater Strauss hatte den Sohn, der ihm vom Entstehen der *Sinfonia domestica* Mitteilung gemacht hatte, vor allzu massiver Instru-

mentierung gewarnt: „Im Hause (domus) darf man keinen so großen Lärm machen!“ In diesem Sinn empfahl Strauss einmal dem jungen Dirigenten Karl Böhm: „Das Blech derf ma net amol anschau'n, sonst san s' scho z'laut!“ (S. 61)

Bei einer Probe zu *Ariadne auf Naxos* unter Karl Böhm in der Wiener Staatsoper verzählte sich der Schlagwerker und versäumte an jener Stelle im Vorspiel, wo von den 50 Dukaten die Rede ist, seinen Triangel-Einsatz, worauf ihn Böhm ungnädig belehrte: „Zu was brauchen S'

denn da zähl'n. Jedes Kind auf der Galerie weiß schon, wann der Strauss vom Geld red't, muß a Triangl dabei sein!“ (S. 118/119)

Bei einer Probe zur *Frau ohne Schatten* in der Münchner Oper wollte die „Kaiserin“ vom dirigierenden Komponisten wissen: „Haben Sie sich diese Stelle mehr lyrisch oder mehr dramatisch gedacht, Herr Doktor?“ Worauf Strauss erwiderte: „Gnädigste, wenn i 's hätt' lyrisch haben woll'n, dann hätt' i 's in die Klarinettenstimm' g'schrieb'n!“ (S. 136/137)

Da Richard Strauss in der *Elektra* den gewaltigen Orchesterapparat der *Salome* (104 Mann!) noch um elf Mann überbot und dabei nicht nur dreifach geteilte Geigen und Bratschen, sondern auch noch so selten gebrauchte Instrumente wie Heckelphon, Basstrompete, dazu sechs bis acht Pauken, Rute, Tamburin, Celesta usw. forderte, begann man in der Öffentlichkeit eifrig herumzurätseln, welches Orchester-Monstrum der Meister in seinem nächsten Werk auf die Beine stellen werde. Die *Lustigen Blätter* wussten zuerst Bescheid und eröffneten ihren Lesern, dass die nächste Partitur von

Richard Strauss unter anderem folgende Orchesterstimmen enthalten würde:

„24 erste Geigen, 24 zweite Geigen, 22 dritte Geigen, 18 vierte Geigen, 23 Bratschen, 16 Violinen (gemeint sind wohl Violonen; U. Th.), 18 Kniegeigen, 16 Wadengeigen, 12 Trumscheits, 14 erste Harfen, 12 zweite Harfen, 10 Lyren, 16 Äolsharfen, 9 Windorgeln, 10 Wasserorgeln, 6 Nebelhörner, 12 Englische Hörner, 12 Schottische Hörner, 12 Irische Hörner, 10 Pikkoloflöten, 12 Radauflöten, 18 Balalaiken, 8 Anemochorde, 6 Amphichorde, 6 Monochorde, 10 Polychorde, 6 Theorben, 8 Kistophonien, 6 Revolverkanonen, 10 abgestimmte Jaguare, 22 Gongs, 10 Lokomotivpfeifen, 12 Maultrommeln, 4 Dampfhammer, 8 arabische Schnabelflöten, 6 Lepraklappern, 10 Ambosse, 12 katholische Glocken, 16 israelitische Schofars. Bei den Aufführungen im Ausland tritt noch je nach Lage 1 Meeresbrandung, 1 Niagara, 1 Samum, 1 Herde brünstiger Elche, 1 Ätnausbruch obligat hinzu.“ (S. 93/94)

Alexander Witeschnik: *Geht all's recht am Schnürl oder Richard Strauss in Geschichten und Anekdoten*, Wien/Köln/Weimar 1998, Böhlau Verlag, ISBN 3-205-99004-8 □

Ulrike Volkhardt/
Vroni Priesner

**DIE KLEINE
ZAUBERFLÖTE**

**RECORDER
MAGIC**



Neue überarbeitete

**Ausgabe von/
New version by
Ulrike Volkhardt**

Die erste Online-Blockflötenschule / The first online-recordermethod

www.zauberfloete.org

Mein Instrument: Die Blockflöte

Ein Sachbuch für Kinder von Anke Bödeker (Text) und Heike Prange (Illustrationen), Kassel 2003, Bärenreiter-Verlag. 1. Auflage, 32 Seiten, ISBN 3-7618-1903-X, € 14,95

Der Bärenreiter Verlag legt hier ein Sachbuch über die Blockflöte im übersichtlichen A4-Format mit guter Informationsdichte und sehr guten Zeichnungen der verschiedenen Instrumententypen vor.

Keines der 14 Kapitel umfasst mehr als eine aufgeschlagene Doppelseite, und der junge Leser erfährt, wie Blockflöten gebaut werden, aus welchen Materialien sie bestehen, wie sich die Blockflöte im Lauf der Geschichte verändert hat und wie man sie pflegt. Grundlagen des Spiels wie Haltung, Atmung und Griffweise werden behandelt, wobei z. B. gut erklärt wird, was der Unterschied zwischen deutscher und barocker Griffweise ist, ein wesentlicher Unterschied, den selbst Erwachsene oft nicht kennen.

Unter der Überschrift *Verwandte & Bekannte* werden zudem die anderen Holzblasinstrumente, die Orgel, Panflöte u. v. m. vorgestellt. Der Fehler steckt manchmal im Detail: während im Text die ursprünglich klappenlose Renaissance-traversflöte beschrieben wird, ist auf der Zeichnung eine Hotteterre-Flöte mit dis-Klappe abgebildet.

Besonders angesprochen fühlen sich Kinder vom Kapitel *Tun & Lassen* – wie man das Instrument behandeln sollte und vom Kapitel *Fragen & Rätsel* – ein kleines Quiz zum Thema Blockflöte, das den Schluss des Buches bildet und das neu erworbene Wissen abfragt.

Kommentare wie: *witzige Ideen* oder: *Schade, dass es nicht noch mehr Rätselfragen gibt, mehr davon*, kamen sehr häufig. Das Buch wurde gerne in die Hand genommen und durchgeblättert.

Was die Kinder nicht stört, wohl aber mich, sind die beliebigen Zeichnungen der Komponisten, die alle in derselben Pose ohne persönliche Gesichtszüge mit weißer Perücke auf der grünen Wiese stehen. Telemann, Bach, Händel und Boismortier gehen alle am Stock (!), während bei

dem blinden van Eyck ein Stock sicherlich angebracht gewesen wäre. So entsteht der Eindruck, dass die Alte Musik von alten Männern gemacht wurde. Ein Trugschluss.

Auch die Zeichnungen von noch lebenden Blockflötisten wie Frans Brügger (Vorname falsch buchstabiert), Marion Verbruggen und Michala Petri sind nur entfernt ähnlich. Wahrscheinlich wurde auf Fotos zugunsten eines einheitlichen Erscheinungsbildes mit gezeichneten Illustrationen verzichtet. Schade.

Ungewogen finde ich auch das Verhältnis von Reklame zum Buchvolumen. Sicherlich halten die Anzeigen den Buchpreis niedrig, aber 8 ganz- und halbseitige Annoncen, die im Anschluss an das Buch abgedruckt sind, wiegen im Verhältnis zu 32 Buchseiten schwer. Das gehört normalerweise nicht in ein Kinderbuch. Hier ist die Verknüpfung von interessantem Lernstoff mit dem Wecken von Konsumwünschen zu offensichtlich.

Ines Müller-Busch

NEUEINGÄNGE

Faszination Klarinette, hrsg. von Conny Restle und Heike Fricke, München 2004, Prestel Verlag, ISBN 3-7913-3180-9, 16 x 32,5 cm, 260 S. mit 150 Abb., geb. mit Schutzumschlag, € 29,95

Musique, Images, Instruments. Écoles et traditions régionales, Band 2, Reihe: Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, Band 7, Paris 2005, CNRS Editions, ISBN 262-271-06312-4, 21 x 27 cm, 256 S., € 28,00

Prinz, Ulrich: Johann Sebastian Bachs Instrumentarium. Originalquellen, Besetzung, Verwendung, Schriftenreihe der Internationalen Bachakademie Stuttgart, Band 10, Kassel 2005, Bärenreiter-Verlag, ISBN 3-7618-1521-2, 703 S., € 49,00

Weidlich, Raphael: Die Kunst des Flötenspiels. Der natürliche Weg, Kassel 2005, Gustav Bosse Verlag, ISBN 3-7649-2686-4, 141 S., € 22,95

Wenzeslaus Thomas Matiegka: Notturmo op. 25

für Blockflöte (Querflöte, Oboe), Viola und Gitarre, hrsg. von Helmut Schaller und Nikolaj Tarasov, Wien/München 2004, Musikverlag Ludwig Doblinger, GKM 226, € 28,00

Von Matiegka sind heute hauptsächlich seine beiden Trios op. 21 und op. 26 für Querflöte, Viola und Gitarre bekannt. Das ältere der beiden Werke ist dadurch berühmt geworden, dass es von Franz Schubert im Jahre 1814 durch eine virtuose Violoncello-Stimme zum Quartett erweitert worden ist.

Matiegkas *Notturmo* op. 25 aus dem Jahr 1813 wurde von ihm „auf Csakan oder Travers, Alto und Gitarre erfunden“. In der Fassung mit Querflöte steht es in C-Dur, mit Csakan in As-Dur. Matiegka meint mit Csakan eine spezielle Wiener Blockflötenart, die meist in as¹ stand (vgl. *Tibia* 4/2000, S. 288-295). Aus der Flötenstimme, die in C-Dur notiert ist, entsteht die Fassung mit Csakan, indem sie transponierend in As auf dem Csakan gespielt wird. Die Gitarre wird zum Zusammenspiel mit dem Csakan um eine große Terz (!) tiefer gestimmt, für die Bratsche gibt es zwei separate Stimmen, eine für „Viola avec Czakan“ in As-Dur und eine in C-Dur.

Die nun vorliegende Neuausgabe gibt das *Notturmo* in C-Dur wieder, so dass es mit Querflöte oder C-Blockflöte (statt Csakan) spielbar ist. Durch die originale ungewöhnliche Tonartenkonzeption muss das Stück also im Gegensatz zu allen anderen Csakan-Kammermusikwerken für heutige Aufführungen nicht transponiert werden.

Die Herausgeber lassen offen, ob statt des Csakans eine Sopran- oder Tenorblockflöte zu verwenden sei. Wegen der relativ hohen Lage wird wohl eine Tenorflöte eher für eine angemessene Wirkung sorgen und der Idee eines „Notturnos“ näher kommen als eine exponiert geführte Sopranflöte.

Das *Notturmo* besteht aus einer Marcia, einem Menuett mit Trio, einem Adagio, einem „Rondo en forme d'un Pot-pourris“ und einer ab-

schließenden Reminiszenz an die einleitende Marcia. Im vorletzten Satz tauchen dann für den Hörer unvermittelt Zitate aus damals bekannten Opern auf, aber auch Gassenhauer wie z.B. *O du lieber Augustin*. Tiefsinniges darf also nicht erwartet werden, eher eine heitere „kleine Nachtmusik“. So macht das Stück dem neuen Reihentitel des Doblinger-Verlages *Wiener Blockflötenmusik des Biedermeier* alle Ehre.

Für den Neudruck wurde der Notentext des Erstdrucks sorgfältig revidiert. Ohne Nachweis wurden lediglich zwei ritardando/a tempo-Vermerke weggelassen (1. Satz, T. 109/111; letzter Satz, T. 27/29).

Dass der Komponist das Instrument genau gekannt hat, macht sich in der Csakan-Stimme seines Trios sehr positiv bemerkbar. Leider ist mit diesem Trio die von Matiegka erhaltene Csakan-Musik schon erschöpft. Von seiner *Kurzgefaßte(n) Csakan-Schule* aus dem Jahr 1828 konnte nämlich bisher kein Exemplar nachgewiesen werden.
Peter Thalheimer

Comedian Harmonists: Lieder für Blockflöten-Quartett (AATB)

hrsg. Johannes Bornmann, , Schönai ch 2004, Musikverlag Bornmann,
Band 2, MVB 77, € 15,00
Band 3, MVB 78, € 15,00

Unterhaltungsmusik gesucht? Im Musikverlag Bornmann sind soeben druckfrisch Evergreens der Comedian Harmonists erschienen. Mit *Das ist die Liebe der Matrosen – Eine kleine Frühlingsweise – Ich hab für dich 'nen Blumentopf bestellt* in Band 2 oder *Guter Mond, du gehst so stille – Whispering – Mein lieber Schatz, bist du aus Spanien?* in Band 3 dürfte jeder Fan der Comedian Harmonists fündig werden.

Die Bearbeitungen wurden bewusst einfach gehalten, so dass auch Jugendliche, die noch wenig Erfahrung im Ensemblespiel haben, diese Musikstücke problemlos bewältigen können.

Der Tonraum auf der Altblockflöte umfasst zwei Oktaven, der auf Tenor- und Bassblock-

flöte jeweils eineinhalb Oktaven. Die Lieder sind sowohl rhythmisch als auch grifftechnisch leicht zu spielen.

Das Stimmmaterial in dieser Ausgabe ist umfangreich, jeweils zwei Stimmen wurden zusammen abgedruckt. So steht dem Vergnügen mit diesen Liedern der Comedian Harmonists nichts mehr im Wege.

Heida Vissing



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

Ines Müller-Busch und Franz Müller-Busch: Die kleine Eule

für Sopranblockflöte (Violine, Flöte) und Klavier, Freiburg
2004, Giraldo Verlag G 21.003, € 9,90

Die kleine Eule Brownie lebte mit ihren Eltern in einer Baumhöhle irgendwo so ziemlich in der Mitte von England. Ihr Vater war eine braune Waldeule. Er war meist in der Nähe des Nestes, um über sein Revier zu wachen, und kannte alle Tiere und Pflanzen, die dort lebten und wuchsen.

Brownies Mutter war eine Posteule. In diesen Zeiten schickten Zauberer ihre Nachrichten immer noch per Eulenpost, und ihrer Mutter machte ihre Arbeit viel Spaß, kam sie doch auf diese Weise in der ganzen Welt herum ...

Wer nun wissen möchte, wie es weitergeht in der Geschichte mit der kleinen Eule, möge sie in der qualitativ hochwertigen Ausgabe vollständig lesen. *Der erste Flug – Guten Abend, kleine Eule – Verschwörungslied – Carauntoohill – Ohne Sorgen – Aufbruch* sorgen gelungen für die musikalische Umsetzung der kleinen Geschichte und Erlebnisse der Eule Brownie.

Der Tonraum der kurzen und unterhaltsamen Stücke umfasst eineinhalb Oktaven und neben b¹, fis¹ und fis² sowie es² sollten die Schüler der Unterstufe rhythmisch sicher sein.

Die Klavierbegleitung wurde bewusst einfach gehalten, so dass dem ungezwungenen Musizieren der Schüler miteinander nichts im Wege steht.

Last not least stellt diese Ausgabe eine wahre Bereicherung im Bereich anspruchsvoller Unterstufenliteratur dar.

Heida Vissing

Uwe Heger: Straßenmusik à 3

für SAT-Blockflöten plus Bassinstrument ad lib., Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk, Wilhelmshaven 2003, Heinrichshofers Verlag 4888, € 10,00

Fünfundzwanzig ohrwurmverdächtige dreistimmige Gassenhauer leichten bis mittleren Schwierigkeitsgrades im Stil von Klezmer-, Blues-, Ragtime- und Latin-Folk-Stücken – wow! Mit diesen gut spielbaren Stücken kann jedes Schülerensemble grooven, Spaß haben und die Straßencafés beschallen!

Leider enthält die Ausgabe weder Angaben zum Komponisten oder den Stücken, noch Einzelstimmen. Zu dritt aus der Partitur zu spielen geht gut, denn die Noten sind groß gesetzt. Wenn jedoch – wie vom Komponisten empfohlen – die dritte Stimme durch ein Bassinstrument verstärkt wird oder die anderen Stimmen verdoppelt werden, was dann? Kopieren?

Katja Reiser

Antonio Vivaldi: Concerto in a

RV 445 / PV 83 für Sopraninoblockflöte, Streicher und B.c., Partitur und Klavierauszug mit Solostimme, hrsg. von Peter Thalheimer, Klavierauszug und Generalbassaussetzung von Peter Thalheimer, Stuttgart 2003, Carus Verlag, CV 11.236 (Partitur), € 14,60 und CV 11.236/03 (Klavierauszug), € 12,00

Der Carus-Verlag gibt seit über 30 Jahren geistliche Chormusik heraus und hat sich gerade in letzter Zeit durch kritische Erstausgaben wichtiger Werke des bis 1999 verschollenen Bibliotheksbestandes der Berliner Singakademie auch auf anderen Gebieten einen Namen gemacht. Darüber hinaus widmet sich Carus der Neuveröffentlichung von Werken, die nicht mehr in zeitgemäßen Ausgaben vorliegen.

Nun sollte man meinen, dass Ausgaben von Vivaldis a-Moll-Konzert für Flautino RV 445 dem fortgeschrittenen Spieler in ausreichender Zahl zur Verfügung stehen. Tatsächlich existierten neben dem Faksimile bereits vier Ausgaben in a-Moll und eine in e-Moll (s. u.).

Zur Erinnerung: Von Antonio Vivaldis Hand sind uns drei Konzerte bekannt, die im Titel den Zusatz *per flautino* tragen, es sind dies RV 443 und RV 444 (beide in C-Dur) und RV 445 in a-Moll.

Mit *flauto* meinte Vivaldi stets die (Alt-)Blockflöte, *flautino* wäre also eine kleine Blockflöte. Weiterhin enthalten die Konzerte RV 443 und RV 445, die im Autograph aufeinander folgen, auf der ersten Partiturseite den Vermerk *L'istromenti alla 4a: Bassa*. Winfried Michel, der das Autograph bei Mieroprint (EM 2010) herausgegeben hat, stellt die leicht nachzuvollziehende Behauptung auf, dies belege, dass die Flötenstimme in Griffschrift notiert sei und die Streicherpartien eine Quarte nach unten transponiert wurden. Michel schließt daraus, dass sich hinter dem Begriff *flautino* (kleine Flöte) die *fifth flute*, also unsere heutige Sopranblockflöte in c² verbirgt. Dann wäre e-Moll die Originaltonart, ebenso wie G-Dur für die beiden C-Dur-Konzerte. Weitere Einzelheiten dieser Sherlock Holmes'schen Spurensuche kann man dem Vorwort des Faksimile entnehmen.

Neue Ausgaben für Blockflöte!

Karin Groß

Der große Kinderlieder-Baukasten

Klavier- und Blockflöten-Kombinierbücher für ein bis zwei Sopranblockflöten und Klavier mit CD.

Diese Ausgaben richten sich an Klavier- und Blockflötenschüler/innen im ersten bis dritten Unterrichtsyear. Das Baukastensystem mit seinen je zwei verschiedenen Blockflöten- bzw. Klavierstimmen ermöglicht fünf verschiedene Spielmöglichkeiten und damit ein großes Maß an Abwechslung und Vielseitigkeit.

Die beiliegende CD bietet im 1. Teil alle Lieder als klangschön eingespielte Hörversionen, der 2. Abschnitt besteht aus einem play along-Teil zum Mitspielen und Üben.

Band 1:

Ach, bitterer Winter - Als unser Mops ein Möpschen war - Bajuschki, Baju - Der Kuckuck und der Esel - Der Mond ist aufgegangen ...

VHR 3622/ISBN 3-920470-63-X € 17,50

Band 2:

Auf einem Baum ein Kuckuck saß - Bella Binba - Die blaue Flagge Die Vogelhochzeit - Drei Chinesen mit dem Kontrabass ...

VHR 3623/ISBN 3-920470-64-8 € 17,50

Barbara Ertl

Jede Menge Flötentöne gibt dem Lehrer ein Konzept zur Hand, das durch sorgfältig gewählte Lernschritte ein buntes, vielfältiges musikalisches Angebot bietet. Dieses Lehrwerk ist für Kinder von ca. 8 bis 12 Jahre, die bereits Erfahrungen mit einem Instrument (vorzugsweise Sopranblockflöte) gemacht haben.

Band 1: VHR 3611/ISBN 3-920470-17-6 € 17,80

Band 2: VHR 3612/ISBN 3-920470-18-4 € 17,80

Ronald J. Autenrieth / Recorder World



Con Italianita

Eine musikalische Reise durch das Land der Zitronen für zwei Blockflöten in C (SS oder TT)
VHR 3707 € 12,00

Klezmer & More

20 jiddische Lieder und Tänze für Blockflötenquartett (SATB)
VHR 3708 € 16,00



Musikverlag Holzschuh · Schreinerstraße 8 · 85077 Manching
www.holzschuh-verlag.de

Die Frage sei aber gestattet, warum Vivaldi der Griffschrift der Sopranblockflöte zuliebe zwei Konzerte vollständig in der eigentlich falschen Tonart hätte notieren sollen. Man möchte wohl eher davon ausgehen, dass der Transpositionsvermerk später von Vivaldi hinzugefügt wurde, um die Konzerte für ein anderes Instrument (und dies muss nicht unbedingt eine Blockflöte gewesen sein) spielbar zu machen. Wenn man nun noch in Erwägung zieht, dass die in Venedig vorhandenen „kleinen Blockflöten“ vermutlich aus Nordeuropa importiert wurden und einen anderen Stimmton hatten als den venezianischen, wird die Verwirrung vollends komplett. Die Spurensuche nach der „richtigen“ Bedeutung von *flautino* wird also noch eine Weile andauern.

Für den Amadeus Verlag hat Michel übrigens konsequenterweise eine Ausgabe in e-Moll für Sopranblockflöte (BP 858) herausgebracht.

Zurück zur vorliegenden Ausgabe in a-Moll, die Peter Thalheimer betreut hat.

Die Neuausgabe des Carus Verlags bringt im Vergleich zur Musica Rara Ausgabe keine Veränderungen im Notenmaterial (Ausnahme: 1. Satz, Takt 76 in den Bratschen g auf der 2. Takthälfte statt a, im Manuskript nicht eindeutig) und hält sich im Vorwort mit Spekulationen zur Bezeichnung *flautino* oder zum Transpositionsvermerk zurück. Es wird lediglich bemerkt, dass eine Quarttransposition nach unten zu Umfangunterschreitungen in den Streicherstimmen führen würde, was aber auch in der nicht transponierten Fassung der Fall ist (siehe 3. Satz, T. 55–60).

Das Notenbild ist angenehm, die Edition hält sich sorgfältig an die Vorlage. Die fehlenden Wendestellen im 1. und 3. Satz haben die Solo - stimmen beider Verlage gemeinsam. Hier wäre eine ausklappbare Seite wünschenswert gewesen.

Während der Generalbass sparsam ausgesetzt ist, gibt der Klavierauszug sozusagen alle Noten des Streichersatzes wieder. Hier wäre es angenehmer gewesen, ausgeprägt streicherische Muster, wie z.B. repetierende Sechzehntel, die sich affektmäßig nicht ohne weiteres auf die rechte

Hand eines Tasteninstrumentes übertragen lassen, in eine mehr cembalogerechte Idiomatik zu übersetzen.

Fazit: eine brauchbare Neuausgabe, die allerdings keine neuen Erkenntnisse zum Stück oder zum *flautino* bringt. **Ines Müller-Busch**

Weitere Ausgaben

in a-Moll:

Musica Rara MR 1184 (Partitur und Stimmenmaterial)

International Music Company 2347

Editio Musica Budapest 5739 (Solostimme und Klavierauszug)

Ricordi (Gesamtausgabe) NR 131462

in e-Moll:

Amadeus, BP 858 (Partitur und Stimmenmaterial)

William Corbett: Sonata I & II

Sonaten für 2 Altblockflöten und B.c. aus *opera seconda*, Bremen 2003, edition baroque, eba 1220, € 14,50

In seinem Band *Triosonaten alter englischer Meister* hatte Hugo Ruf 1973 in Hortus Musicus 216 neben der a-Moll-Triosonate von Williams das Trio Nr. 4 aus op. II von William Corbett veröffentlicht, ein Stück, das neben dem exzeptionellen Trio von Williams nur ein Schatten-dasein führen konnte.

In der *edition baroque* sind nunmehr die Sonaten Nr. 1 und 2 aus dieser Sammlung nach einer Quelle von 1701 (gedruckt bei Roger/Amsterdam) erschienen, Teil einer Gesamtausgabe des op. II in drei Bänden.

Gegenüber den Sonaten von Williams, die ja in der Purcell-Nachfolge noch sehr viel typisch „englische“ Stileigentümlichkeiten wie überraschende harmonische Ausweichungen und unregelmäßige Phrasenlängen aufweisen, sind die Sonaten von Corbett stilistisch deutlich nach Italien orientiert, wo sich der Komponist auch für längere Zeit aufgehalten hat. Sätze wie *Preludio largo*, *Adagio staccato*, *Corrente allegro*, *Gavotta presto* verweisen deutlich auf das Vorbild der Triosonaten Corellis.

Es handelt sich um technisch einfache, aber handwerklich sauber gearbeitete und gefällige Stücke, die für den Unterricht im Ensemblespiel bestens geeignet sind. In der zweiten Sonate fällt eine *Corrente allegro* auf, bei der die Wiederholungen der Satzteile jeweils als diminuiertes Double der 1. Flöte notiert sind, wobei der Bass jeweils seine durchlaufende Achtelbewegung zugunsten einer undiminierten Fassung aufgibt: sicher auch ein Hinweis darauf, dass die Stücke improvisatorische Ausgestaltung verlangen bzw. erfordern.

Auf die selbstverständliche editorische Qualität der Ausgabe muss bei *edition baroque* mittlerweile nicht mehr explizit hingewiesen werden.

Michael Schneider

Markus Zahnhausen: Russische Skizzen

für Altblockflöte solo, Salzgitter 2002, Ostinato-Musikverlag
os 21.001, € 9,20

Von Reisen zu fremden Ländern und Menschen können wir meist außer einigen Anekdoten mehrere vollgeknipste Filme als Beweis unserer neugewonnenen Weltläufigkeit vorweisen. Der Münchner Blockflötist und Komponist Markus Zahnhausen (geb. 1965) hat seine Eindrücke einer Russlandreise in Musik verarbeitet, bewahrt und nun gedruckt vorgelegt.

Russische Skizzen entstand schon im Jahr 1997 zum 60. Geburtstag des Moskauer Komponisten Vladisláv Kazénin. Das Ergebnis ist weit mehr als ein Gelegenheitsgeschenk für einen befreundeten Kollegen – die späte Veröffentlichung macht dies deutlich. Schon mit der Wahl des (russisch abgedruckten) Mottos zur Werkeinführung drückt Zahnhausen aus, dass seine Liebe zu Russland, seinen Menschen, seiner Sprache und Musik den Hintergrund für dieses Stück bildet. Er zitiert die ersten Zeilen eines Gedichtes des russischen Lyrikers Afanassij Fet (1820–1892): *Bild, schön ohnegleichen, / Lieb mir und vertraut ...*

Das Werk dauert etwa sieben Minuten und bündelt in dieser kurzen Zeit fünf nahtlos ineinan-



der übergehende Abschnitte mit einer Vielzahl musikalischer Ideen. Damit unterscheidet es sich von anderen Stücken Zahnhausens, wie *Lux aeterna* oder *Horns of Elfland*, die eher auf extreme Ökonomisierung der musikalischen Mittel setzen.

Wie bereits der Titel verspricht, werden unterschiedliche Eindrücke und Erinnerungen „skizziert“, jedoch ohne dabei der Gefahr der platten Aneinanderreihung zu erliegen. Im Gegenteil: die Kunst des eleganten Übergangs, der Motiventwicklung und -verwandlung beherrscht Zahnhausen mit traumwandlerischer Sicherheit. So fällt etwa die kleine augenzwinkernde Hommage an den Widmungsträger im virtuos-verspielten dritten Teil nur dem intensiv Suchenden auf.

Den Rahmen des Stücks bildet eine freie Nachempfindung des „Znamenny raspév“, des Choralgesanges, wie er bis heute in der russisch-orthodoxen Kirche gepflegt wird. Hier verlangt Zahnhausen in den Spielanweisungen nach einem *con-voce*-Spiel mit möglichst tiefer Stimme. Dies fordert vom Spieler zwar einige Mühe, die jedoch durch den eindrucksvollen Effekt belohnt wird. Es bleibt die einzige unmittelbare Anspielung auf die musikalische Tradition Russlands. Die folgenden von der instrumentalen Virtuosität russischer Volksmusik beeinflussten Abschnitte sind ein dankbares Feld für jeden Blockflötisten, schreibt hier doch ein Komponist, der weiß, was sein Instrument zu bieten hat. Mit sicherer Hand sind Ornamente und feine Klangeffekte angebracht, die stets den Bedürfnissen der musikalischen Entwicklung folgen und – mindestens ebenso wichtig – dabei den Spielfluss nicht ins Stocken bringen.

Die Ausgabe bietet außer einem einwandfreien Notensatz auch alle benötigten Spielanweisungen sowie zahlreiche Anmerkungen zu Werk und Komponist.



Testen Sie uns!

Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.
Anspielen.
Vergleichen.

Gerne beraten wir Sie ausführlich
und stellen mit Ihnen gemeinsam Ihre Auswahl zusammen.

... oder klicken Sie uns an:
www.blockfloetenladen.de
www.blockfloetenkonzerte.de

early music
im Ibach-Haus

Das Fachgeschäft
rund um die Blockflöte
und darüber hinaus

Wilhelmstraße 43
D- 58332 Schwelm
Tel. 0049-2336-990 290
Fax 0049-2336-914 213
early-music@t-online.de

Mi 15-19 Do 10-19
Fr 10-19 Sa 10-16

Wer also seinem Publikum spannende und berührende Minuten schenken oder seine eigene Freude am Spiel genießen will, dem sei diese Neuerscheinung ans Herz gelegt.

Markus Bartholomé

Helmut Zapf: Lied zu zweit

für Altblockflöte und Klavier, Brühl 2003, Verlag Neue Musik GmbH, NM 762, € 9,80

Lied zu zweit nennt Helmut Zapf seine viersätzig Komposition für Altblockflöte und Klavier.

Bei den ersten beiden Sätzen handelt es sich jeweils um ein Solo für eines der beiden Instrumente. Der dritte Satz trägt die Überschrift *Interludium*, der vierte den Titel *Cantus-Chorale*. Alle Sätze sollen quasi *attacca* gespielt werden, wodurch zwischen den beiden am Anfang stehenden Soli ein „sich gegenseitig Ablösen“ geschaffen wird, was die Idee des „zu zweit“ in ganz besonderer Weise hervorhebt. Das Solo für die Blockflöte ist eine schlichte, ruhige Melodie, das Klaviersolo ist etwas bewegter. Im *Interludium* wechseln sich drei Linien in kleinsten, mit Pausen durchsetzten Motiven immer wieder ab. Die Kürze der ersten drei Sätze und die Wahl des Titels *Interludium* für den dritten lassen einen Höhepunkt im vierten Satz erwarten. Hier werden am Anfang die Blockflötenstimme und die

Oberstimme des Klaviers unisono geführt, lösen sich nach und nach voneinander, bis beide Instrumente jeweils eigenständige Stimmen bilden. Alles bewegt sich jedoch in einem strengen Satzgefüge, das der Satzbezeichnung *Cantus-Chorale* entspricht.

Der Ausgabe fehlen Vorwort und Erläuterungen des Komponisten. Dass durch die kantable Einfachheit der Komposition dem Titel „Lied“ Rechnung getragen wird, ist wohl eine Interpretation, die den Spielern selbst überlassen wird. Ob wohl das Fehlen einer separaten Blockflötenstimme und die damit verbundene Notwendigkeit, gemeinsam aus der Partitur zu musizieren, im Aspekt des „zu zweit“ begründet ist?

Katja Reiser

Cooking and Gardening

25 Melodien für ein Melodieinstrument (Blockflöte, Oboe, Traverso, Violine) und B.c., aus *The Dancing Master* (J. Playford et al.), Band II, Bremen 2004, edition baroque, eba 1228, € 14,50

John Playfords *The Dancing Master*, zum ersten Mal 1651 erschienen, enthielt 105 Melodien. Es war ein Bestseller: bis 1728 erschienen insgesamt 29 Auflagen, wobei die Zahl der Melodien bis auf 360 anwuchs.

edition baroque gibt jetzt 75 Melodien in drei Ausgaben heraus, gruppiert nach zusammenfassenden Titeln (in diesem Falle *Cooking and Gardening*) und versehen mit einer hinzukomponierten Bass-Stimme. Der Umfang der Melodien entspricht zumeist eher einer Ausführung auf einer Violine oder Sopranblockflöte. Einige Stücke sind aber auch auf Altblockflöte spielbar.

Die Melodien, zumeist Country-dances und Hornpipes, tragen Titel wie *Wedding Supper*, *Stepney Cakes and Ale*, *The Tuneful Nightingale* oder *Orinda's Tea Table*. Vom Charme dieser Melodien ist man immer wieder aufs Neue entzückt. Die Ausgabe ist eine echte Bereicherung zu den Ausgaben mit englischen Cibells, Masque Dances, Einzelstücken etc., die in anderen Verlagen (London Pro Musica, Schott) erschienen sind.

Aufgrund ihrer sehr bescheidenen technischen Anforderungen wunderbare Unterrichtsliteratur auch für die Unter- und Mittelstufe.

Michael Schneider

Hans-Dieter Renken: *Goccia di Pioggia*

für Sopran- oder Tenorblockflöte, Celle 2002, Moeck Verlag
EM 1598, € 6,50

Das dreiteilige Solostück *Goccia di Pioggia* (Regentropfen) hält, was der programmatische Titel verspricht. Vom Stil her der Minimalmusik nahe stehend, kommt es ohne zeitgenössische Spieltechniken aus und beschränkt sich auf traditionelle musikalische Elemente. Mit einem Umfang von d^1 bis d^3 verlangt es jedoch eine gute Beherrschung des hohen Registers der Tenor- oder Sopranblockflöte.

Der erste Satz ist eine Kombination zweier recht unterschiedlicher Motive: ein rhythmisches „Regentropfenmotiv“ mit 16teln und 32teln und vielen Sprüngen, das den objektiven Zustand „es regnet“ verdeutlicht. Das zweite mit längeren zum Teil auch repetierenden Tönen vermittelt eher die gefühlsmäßige Ebene, auf der eine melancholische Seite mitschwingt und die dem Stück zugleich ein fröhliches und ein nachdenkliches Gesicht verleiht.

Beim zweiten, mit Adagio überschriebenen Satz, könnte man sich vorstellen, in einer großen Tropfsteinhöhle zu sein. Ganz unregelmäßig plitschen und platschen die großen und kleinen Wassertropfen, und es entstehen tänzerische Rhythmen, die zwar genau notiert sind und dennoch beim Hörer ein Gefühl von Zufälligkeit entstehen lassen.

Der dritte Satz hat ein starkes motorisches Element. Der Regen prasselt in Salven an das Fenster und hört und hört nicht auf. Das pentatonische Muster, das durch häufige Modulationen aufgeweicht wird, trägt zu dem statischen Eindruck bei. Auch grifftechnisch werden in diesem Satz die höchsten Anforderungen gestellt.

Da es keinerlei dynamische Angaben, Metronomzahlen oder Spielanweisungen – abgesehen von dem regentropfenobligatorischen Staccato – gibt, sind der Interpretation keine engen Grenzen gesetzt. Durch die Tatsache, dass alle drei Sätze für sich stehen können, ergeben sich unter-



schiedliche Aufführungsvarianten. Die Komposition ist sehr kurzweilig, es macht Spaß, sie zu üben, und dem Publikum ist mit dem Titel die Möglichkeit gegeben, sich zur Musik eine eigene Geschichte auszudenken.

Eine sehr willkommene Ergänzung des Mittelstufenrepertoires und auch gerade für jüngere Spieler sehr geeignet. **Ines Müller-Busch**

Daniel Purcell: Sonata Sexta & Chacone

für Altblockflöte und B.c. (Chacone auch für VoiceFlute), Bremen 2004, edition baroque, eba 1150, € 13,90

Die vorliegende Ausgabe der *edition baroque* enthält keine direkten Originalwerke für Blockflöte, ist aber dennoch sehr zu begrüßen, denn es handelt sich um sehr spannende Stücke, die auf Blockflöte ohne Abstriche darstellbar sind.

Die *Sonata Sexta* aus *Six Sonatas for the Violin*, erschienen in einer Gemeinschaftsedition mit Werken Daniel Purcells und Gottfried Fingers 1709 bei Walsh, geht in ihrem Ausdrucksgehalt über die bislang edierten Blockflötensonaten von D. Purcell deutlich hinaus. (Ob Purcell den Geigern doch mehr zutraute als seinen Blockflötenspielern?)

Formal entspricht sie den Sonaten von Finger, Williams u.a., wie wir sie aus dem *Detroit*er Manuskript mit englischen Blockflötensonaten kennen: Vier Sätze mit witzigen *petites reprises* an den Satzenden, ein klagendes Adagio auf chromatischem Bass an dritter Stelle und zum Abschluss ein Jagdstück!

Die *Chacone by Mr D. Purcell* war offenbar ein berühmtes Stück: ursprünglich für Orchester komponiert, existiert es doch in verschiedenen Versionen, u.a. auch im zweiten Teil der *Division Violin*.

Jörg Jacobi bietet ein Arrangement für Blockflöte und B.c. Die Flötenstimme liegt auf einer Altblockflöte recht tief, eine Ausführung auf Voiceflute, dann „gegriffen“ in der wunderbaren Blockflötentonalart c-Moll, ist sicher befriedigender. Da es sich um das Arrangement eines Orchestersatzes handelt, ist die Cembalostimme

keine Generalbassaussetzung, sondern in der Art eines Klavierauszugs gestaltet.

Michael Schneider

Matthias Maute: Ten Times Tenor

for recorder orchestra, Celle 2004, Moeck Verlag, EM 3301, € 21,00

Der Einsatz von zehn Tenorblockflöten ergibt einen ganz speziellen Klang, dessen Intensität durch die doppelte Besetzung der Stimme noch verstärkt werden kann schreibt Matthias Maute im Vorwort zu seiner Komposition für Blockflötenorchester. Sein Ziel: das Kreieren von Musik orchestralen Zuschnitts für ein großes Blockflötenensemble.

Dem Moeck Verlag möchte ich an dieser Stelle für seine neue Reihe *The Recorder Orchestra* besonderen Dank aussprechen. Ob Profis oder ambitionierte Laien – es gibt immer mehr Blockflötisten, die auf hohem Niveau musizieren und sich in großen Ensembles zusammenfinden. Im Musikschulbereich spielt Ensemblespiel eine immer größere Rolle für die Repräsentation, abgesehen von der pädagogischen Bedeutung. Diese Reihe möchte großen Ensembles ein breites Spektrum an Literatur von Originalkompositionen alter und neuer Musik, Bearbeitungen von Jazz-Standards oder anderen Klassikern zur Verfügung stellen. Dem besonderen klanglichen Reiz eines Blockflötenorchesters sei hiermit Rechnung getragen.

Mautes Komposition ruht auf zwei unterschiedlichen Charakteren. Schnelle Rhythmen und getragene Akkorde wechseln einander ab. An den getragenen Partien sind niemals alle zehn Stimmen zugleich beteiligt, so dass der unerbittlich durchlaufende Grundpuls bis zum Ende des Stücks beibehalten wird.

Sowohl eine zehnstimmige Aufführung des Werks als auch die Mehrfachbesetzung der Stimmen ist möglich.

Auf das Erscheinen weiterer Werke in *The Recorder Orchestra* – gerne auch zeitgenössische Originalmusik – darf man gespannt sein.

Katja Reiser

Christian Heinrich Rinck: Sonate G-Dur op. 55

für Flöte und Klavier, Köln 2003, Edition Dohr, € 12,80

Christian Heinrich Rinck (1770-1846), ein Altersgenosse Beethovens, in Thüringen geboren, in Gießen und später in Darmstadt als Organist, Lehrer und Komponist zu großer Berühmtheit und höchstem Ansehen gelangt, ist den Organisten wohlvertraut, den Flötisten aber vermutlich eher unbekannt.

Im Mittelpunkt seines Schaffens steht natürlich die Orgel. Er schrieb zwar auch Klavier-, Vokal- und Kammermusik, doch das blieben Nebenwerke.

Wenn uns jetzt vom Dohr-Verlag eine *Sonate in G-Dur* angeboten wird, so handelt es sich ebenfalls um ein Orgelwerk, und zwar um ein Stück aus dem fünften Band der *Practischen Orgelschule* op. 55, das sogenannte „Floeten-Concert“ in F-Dur, welches ein Lieblingsstück der Organisten des 19. Jahrhunderts war. Es stellt innerhalb des Gesamtchaffens des Komponisten, eine kuriose Ausnahme dar. Entgegen Rincks sonstigem Streben trägt es Charakteristika des konzertanten Mannheimer Stils – Dezennien zu spät – in den Kirchenraum. Ob es eine Reverenz vor Abbé Vogler war, dem in seinen letzten Lebensjahren in Darmstadt wirkenden Geistlichen, Lehrer, Forscher, Kapellmeister und Organisten?

Die Einrichtung für Flöte und Klavier hat zwei Vorworte, eines des Herausgebers, d. h. in diesem Fall des Arrangeurs Oliver Drechsel, der Auskünfte über die erfolgten Eingriffe und Änderungen gibt, und eines des Verlegers Christoph Dohr, der Wissenswertes zum Komponisten sagt. Die Transposition des Stücks von F nach G-Dur ist aus klanglichen und spieltechnischen Gründen absolut in Ordnung, ihre Begründung *um den Einsatz einer historischen Traversflöte ohne c-Fuß zu ermöglichen* wirkt dagegen nicht überzeugend, komponierte Rinck doch genau den Tonvorrat von h^0 bis c^3 , also innerhalb des Umfangs einer zu seiner Zeit üblichen „Flöte mit mehrern Klappen“.

Der Edition lag offensichtlich die von Wolfgang Stockmeier im Mösel-Verlag 1975 besorgte Ausgabe (mit eigenmächtigen Veränderungen

gegenüber dem Text der „Praktischen Orgelschule“) zugrunde und nicht die von Martin Weyer im Forberg-Verlag herausgegebene aus dem gleichen Jahr. Diese stützte sich auf einen Einzeldruck der Bibliothek der Königlichen Musikakademie Stockholm, den sie mit dem unveränderten Nachdruck (1865) der Orgelschule verglich. So erklären sich manche rhythmischen Unterschiede, z. B. Viertel-Synkopen statt wiederholter Achtel u. a. Ob die von Drechsel vorgenommene Aufteilung von Figuren der Flöte in die rechte Hand der Orgel notwendig war, muss jeder Spieler für sich entscheiden. Dazu sollte er zweckdienlicherweise die Orgelausgabe vor sich haben und sich von dieser eventuell zu sinnvollen Änderungen anregen lassen. An einigen Stellen wird vom Spieler erwartet, dass er Eingänge, also kleine Kadenzen improvisiert, Ausführungsvorschläge für Amateure fehlen leider.

Liebhaber werden es wohl vor allem sein, die sich an diesem Stück versuchen werden. Spaß macht es allemal, und es ist nur mittelschwer.

Zeljko Pešek

Jules Demersseman: Six petites pièces op. 2, 1 – 6

für Flöte und Klavier, Paris 2004, Gérard Billaudot Editeur, keine Preisangabe

Am 9. Januar 1833 in Hondshoote (an der belgisch-französischen Grenze) geboren, kam Jules Demersseman mit 11 Jahren nach Paris und lebte dort bis zu seinem frühen Tod am 1. Dezember 1866. Unter den zahlreichen Flöten-Schülern Jean-Louis Tulous ist er, neben Eugen Walckiers (1793-1866), sicher die bedeutendste Komponistenbegabung gewesen, und er ist mit vielen seiner Kompositionen bis heute lebendig geblieben. In Deutschland verdankt sich das unter anderem der herausgeberischen Tätigkeit des Essener Flötisten, Komponisten, Schriftstellers und Instrumentensammlers Paul Wetzger im C. F. Schmidt-Verlag, Heilbronn.

Mit den sechs Stücken seines Opus 2 haben wir ein regelrechtes „Album für die Jugend“ vor uns (die Zuweisung in „moyenne difficulté“ auf der

Internationale Renaissancetraversflötentage

Stuttgart 8./9. Oktober 2005

Künstlerische Leitung: Hans-Joachim Fuss



Staatliche Hochschule für Musik und
Darstellende Kunst Stuttgart
70182 Stuttgart, Urbanstr. 25

Kurse für Renaissancetraversflöte,
Blockflöte, Viola da gamba, Cembalo
Orgel und Vihuela/Gitarre mit

N. Hadden, A. Smith, K. Clark,
P. Allain-Dupré, L. Ehlich, P. Blanc,
H.-J. Fuss, B. Berney, M. Spengler,
T. Kügler, Prof. J. Monno, J. Halubek

Ensemblespiel – Vorlesungen – Workshops
Instrumentenausstellung

„Konzernacht der Renaissancemusik“

Attaignant Consort Amsterdam,
Modena Consort, I Fiffari Basel,
Traverso Consort Stuttgart u.v.a.

Weitere Informationen und Anmeldung:

www.IRS2005.de

Hans-Joachim Fuss: fuss@IRS2005.de

Tel.: 0178-3664966

Produktionsleitung: Kerstin Hägele

haegele@IRS2005.de



STAATLICHE HOCHSCHULE
FÜR MUSIK UND
DARSTELLENDEN KUNST
STUTTGART

STUTTGART



Mit freundlicher Unterstützung
des Kulturamts der Stadt Stuttgart

Studio Alte Musik

Leduc-Skala ist goldrichtig, sonst bliebe man den Stücken alles schuldig), geschrieben für die Flöte mit vier Klappen, der er seinem Lehrer Tulous zuliebe die Treue hielt, weswegen er auch die ihm angebotene Stelle als Professor am Conservatoire ausschlug. Um das zu verstehen, muss man sich die Zeitsituation vergegenwärtigen: 1832 schuf Böhm sein erstes Flöten-Modell, Captain William Gordon – ebenfalls Schüler Tulous, aber vor Demersseman – arbeitete mit Böhm in München auch an der Neugestaltung der Flöte, 1847 entstand dann die endgültige Böhmflöte.

Mit 12 Jahren schon erhielt Demersseman den Premier Prix, also 1845. Es müssen Jahre rastlosen Schaffens gefolgt sein, denn auch wenn es kein lückenloses Werkverzeichnis gibt, entstanden mehr als 80 Kompositionen für Flöte, die von Rockstro in seinem „Treatise“ dokumentiert sind.

Die Reihenfolge dieser sechs Kompositionen ist die der aufsteigenden Schwierigkeit, technisch (Ansatz, Atem, Finger) wie inhaltlich (Gestaltung) und zeigt uns des Komponisten hervorragende Eignung als Lehrer. Die Stücke selbst sind Gelegenheiten, die kraftvolle, ideenreiche und liebenswürdige Persönlichkeit des Menschen Demersseman kennenzulernen.

Aus einer kleinen Introdution entsteht beim ersten Stück das charmante Thema, welches einmal triolisch variiert wird, worauf nach kurzer Reminiszenz an die Introdution eine ebenso kurze Stretta folgt. Nr. 2 ist ein *Bolero* in g-Moll, voll zurückgehaltener Leidenschaft, mit einem innig-schmeichelnden Gegengedanken in G-Dur. Das der *Pastorale* Nr. 3 zugrunde liegende Thema, hier mit *Allegretto* überschrieben, trägt in Demerssemans 50 melodischen Etüden (Nr. 14 der *Moyse*-Ausgabe bei Leduc) die Überschrift *un poco lento grazioso*, was dem darin zum Ausdruck kommenden feinen Schwanken mehr Zeit lässt. Die *Pastorale* ist einheitlicher, ohne einen musikalisch neuen Gegengedanken. Mit leichter Hand, wie hingeworfen, folgt das witzige *Air varié* Nr. 4, in dem besonders deutlich wird, dass nichts zu schwer genommen werden darf, also nicht zu laut, nicht zu schnell.

Nach Nr. 5, einer *Introduction* und *Tarantella*, gibt uns Demersseman mit dem Titel des letzten, sechsten Stücks, der *Petite Fantaisie poétique*, das auf alle Stücke zutreffende Stichwort: poetisch. Mitten in einer *Barcarolle* erklingt ein *l'orage*, eine Gewittermusik, in der Chromatik und verminderte Septakkord-Tremolos für Grusel und Blitz sorgen, worauf wieder die *Barcarolle* erklingt, alles das im Ausdruck erfrischend kurz und treffend, der Flöte auf den Leib geschrieben, dem Instrument abgelauscht. Zugänglich auch heute einem unverbildeten, jungen Menschen und in – immer wieder verblüffend – neue Form gebracht, werden diese Stücke des damals auch noch jungen Komponisten, sicher Lust auf weitere Werke wecken. **Zeljko Pešek**

Carl Reinecke: Konzert für Flöte und Orchester D-Dur op. 283

Klavierauszug, hrsg. von Henrik Wiese, Wiesbaden 2003, Breitkopf & Härtel, Best.-Nr. 8735, Euro 15,00

Carl Reinecke: Konzert für Flöte und Orchester D-Dur op. 283

Partitur, hrsg. von Henrik Wiese, Wiesbaden 2003, Breitkopf & Härtel, Best.-Nr. 5393, Euro 32,00

86 Jahre: sein Leben war unglaublich lang, bedenkt man die Lebenserwartung im späten 19. Jahrhundert. Und dieses Leben umfasst ein gehöriges Stück Musikgeschichte: als er geboren wurde, lebten Beethoven und Schubert noch, und drei Jahre nach seinem Tod wurde Strawinskys *Sacre du Printemps* in Paris uraufgeführt. Im Verlauf dieses Lebens gab es Berlioz, Mendelssohn (der sein Lehrer war), Schumann, Wagner, Brahms, Wolf und wen noch alles. Nicht zu vergessen Schönbergs Anfänge und die „Wiener Schule“ vor der Tür.

Bei all der Historie um ihn herum war er von großer Bescheidenheit: *Die Zeit mäht rasch die Kunstwerke dahin, die nicht gerade einem genialen Schöpfer entstammen; ein solcher bin ich nicht.* (Aus seinen Memoiren).

Und: ... *dennoch wird die musikalische Welt (meine Werke) ziemlich unbeachtet lassen, weil ich nicht mit der Zeit fortgeschritten bin ...*

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

Die Rede ist von Carl Reinecke (1824 – 1910), von 1860 bis 1895 Kapellmeister am Gewandhaus in Leipzig (als Nachfolger Mendelssohns) und bis 1902 Kompositionslehrer am Leipziger Konservatorium. Er war ab 1875 Mitglied der Berliner Akademie der Künste. Und nebenbei ein äußerst fleißiger Komponist mit erheblichem Erfolg und als Pianist ein gefeierter Mozart-Interpret.

Heute ist dieser höchst erfolgreiche Mann fast vergessen; nur seine Flötensonate *Undine* ist noch im Repertoire der deutschen Flötenklassen. Mit seiner bescheidenen Selbsteinschätzung hat er recht gehabt. Doch nun macht Henrik Wiese nachdrücklich auf ihn aufmerksam: er gibt sein spätes Flötenkonzert op. 283 bei Breitkopf neu heraus.

Der Flötist Wiese erweist sich mehr und mehr als brillanter Herausgeber von Flötenmusik. Nach Mozarts Flötenquartetten, bei denen er der NMA-Ausgabe höchst gründlich in die Parade fährt, nun also Reinecke. Ich weiß nicht, ob dies

die erste Ausgabe seit dem Urdruck ist, wichtig ist sie allemal. Schon das Vorwort hat mich so gefesselt, dass ich etwas ausführlicher geworden bin: es lohnt durchaus, ein wenig genauer nachzudenken über „Flötenkonzert“ und „1909“. Warum eigentlich gibt es im 19. Jh. so wenig Solo-Musik für Bläser? Nur Klarinette und Horn haben „ihren“ Brahms. Ansonsten meiden die Großen die Bläser, die Oboe hat Klughardt.

Warum? Da ist zunächst das Problem des relativ kleinen Umfangs und damit das Problem der wenigen Register. Allenfalls Klarinette und Ventilhorn bieten da ein reichhaltigeres Klangfarben-Repertoire. Für kürzere Soli im Orchester? Ja bitte, dringend. Aber doch kein Fagottkonzert. Klavier, Violine und Violoncello, das gibt was her. Und das reicht denn auch. Ein zweites kommt hinzu: in der deutschen Romantik gerät die Virtuosität immer mehr ins Abseits. Der Puls der deutschen Spätromantik wird zunehmend langsamer; teils wegen der komplizierten Harmonik, aber auch wegen der Einstellung der Romantiker zur Virtuosität. Virtuoses Geklingel gilt fast als Unmoral, weil man halt nicht mehr komponieren kann wie Mozart, bei dem die schnelle Passage stets auch einen intensiven Gemütszustand repräsentiert. Die großen Virtuosen des 19. Jh., vor allem Chopin und Liszt, sprachen französisch, und Mendelssohn hatte seine Wurzeln denn doch noch in der Nähe Mozarts.

Liszt? Noch ein Zitat aus den Memoiren Reineckes: *... mit voller Überzeugung bin ich ... meinen bisherigen Kunstanschauungen treu geblieben, weil ich den Wegen, die die modernen Komponisten wandeln, nicht folgen kann und mag ...* Er holt also seine Anregung zum Virtuosen bei seinem Lehrer Mendelssohn. Und so gelingt ihm trotz der deutschen Romantik ein recht virtuos und dankbares Bläserkonzert, dem man allerdings die Entstehungszeit so recht nicht anhört.

Aber heute, fast 100 Jahre danach, hört man's anders: war es damals wohl ein leises Signal gegen Wagners Chromatik, so überwiegt heute die blaue Blume ... Reinecke ist in seinem Genre ein echter Profi. Vergleicht man den Anfang des ersten Satzes mit dem Schluss des ersten und

letzten: Anfang $\text{S}-\text{s}-\text{D}^{\frac{6}{3}}-\text{T}$ und bedenkt man, dass beide Satzschlüsse plagal sind, dann hat man schon fast ein harmonisches Programm. Und das Finale beginnt mit dem Subdominant-Sextakkord von h-Moll, es dauert fast 15 Takte, bis es nach D-Dur findet ...

Durchlässigkeit der Tonart; nie aber grundsätzliches Infragestellen der Tonart, wie beispielsweise im „Tristan“-Vorspiel. Radikal ist nichts im Flötenkonzert, nichts wird hinterfragt, ob es noch taugt. Aber die Grenzen sind leicht verwischt, die Konturen gerne etwas unscharf. Und das ist – man lese Eichendorff oder frage nach bei William Turner – das ist dann wohl doch ein großer Teil der Definition von „Romantik“. Von heute aus gesehen fällt die Verspätung kaum mehr ins Gewicht, mit der dieses Konzert daher kommt.

Noch weniger ins Gewicht fällt für mich, dass dieses Konzert für Maximilian Schwedler und seine „Reformflöte“ von 1889 geschrieben ist. Dieses Instrument ist fast eine Kampfansage an Theobald Böhm's zylindrische Flöte von 1842, und dieser Streit ist für Oboisten schon sehr historisch. Aber Henrik Wiese diskutiert auch das ausführlich und informativ, selbst für Oboisten. Auch die schon sehr verwirrende Quellenlage (für Partitur, Klavierauszug und Solostimme) beschreibt er ausführlich, so dass jeder Interpret die Möglichkeit hat, sich aus drei verschiedenen Lesarten die auszuwählen, die dann seine eigene wird. Doch da sind wir jetzt in den Gefilden, wo die Flötisten sich drängeln, um zu diskutieren über EKp, ESt, A, E, P, F1 und UO ... Und da wird es mir allmählich zu voll und zu laut, also schleiche ich mich davon ...

Die Ausgabe ist wunderschön gedruckt und der Klavierauszug (vom Komponisten?) für versierte Pianisten gut spielbar. Und die ganze Edition mit allen Informationen, die Wiese im opulenten Vorwort gibt, lässt unsereinen gründlich grübeln über vergessene Komponisten, Aktualität in der Kunst, Rückgrat von Künstlern und deren Bescheidenheit.

Ich wünsche mir viele Aufführungen von Reineckes op. 283. **Albrecht Gürsching**

Kolja Lessing: Gleitende Figuren

für Flöte und Viola, Rastede 1999, agentur neue musik, anm 0001 (Auslieferung: ancora Verlagsservice Schreinerstr. 8, D 85077 Manding, Tel. +49 8459 3249-0, Fax +49 8459 3249 15), keine Preisangabe

Kolja Lessing: Sinkende Nebel

für Flöte und Altflöte in G, Rastede 1999, agentur neuemusik, anm 0002 (Auslieferung: ancora Verlagsservice Schreinerstr. 8, 85077 Manding, Tel. +49 8459 3249-0, Fax +49 8459 3249 15), keine Preisangabe

Kolja Lessing wurde 1961 in Karlsruhe geboren. Er konzertiert gleichermaßen als Pianist und Geiger, wobei sein besonderes Interesse der nichtexperimentellen Musik des 20. Jahrhunderts gilt. Er wirkte ab 1989 als Professor für Violine und Kammermusik an der Musikhochschule Würzburg, seit 1993 ist er in gleicher Funktion an der Musikhochschule Leipzig tätig.

Die beiden Kammerduette *Gleitende Figuren* und *Sinkende Nebel* sind nicht nur im gleichen Jahr (1998) entstanden, sondern scheinen sich auch aufeinander zu beziehen. Nicht nur die poetischen Titel suggerieren dies, sondern eine ähnliche Kürze (2 Partiturseiten) und eine fallende Melodik – in den *Gleitenden Figuren* oft über Terzsequenzen, in den *Sinkenden Nebeln* eher über kleine Intervallstufen. Bei beiden Stücken ist die erste Stimme einer Flöte zugeordnet, die zweite jeweils einem Altinstrument: Viola bzw. Altflöte in G. Wie die beiden Instrumente jeweils miteinander verschmelzen, zu einer Einheit werden, das ist wunderbar gemacht. Sind die Farben bei den *Gleitenden Figuren* opulenter – Doppelgriffe und pizzicati in der Viola und ein wunderbarer *pp*-Abstieg mit Flageolett-Temolo in der Viola bei gleichzeitiger Flatterzunge in der Flöte – so zeichnen sich naturgemäß die *Sinkenden Nebel* noch mehr durch weiche Klangfarben in den meist sich in tieferen Lagen bewegenden Flöten aus. Teilweise vorausachte bis ins Nichts führende Töne ohne Zungenansatz betonen die Lyrik noch. Als stille, zum Verweilen bei einem Kammerkonzert einladende Intermezzi sind beide Werke trefflich geeignet. Die Violastimme ist von mittlerer Schwierigkeit, die Flötenstimmen abgesehen



vom Lesen einiger Doppelkreuze relativ leicht zu bewältigen, allerdings sollten die Flötisten einfach einen schönen Ton zur Verfügung haben. (Die Rauschtöne sind dann doch eher die Ausnahme!) Diese im übrigen auch sorgfältig edierten Neuerscheinungen stellen eine große Bereicherung der relativ mageren Literatur für diese Besetzungen dar.

Frank Michael

Emmanuel Krakamp: Le Carnaval de Messine

op. 91 für Piccoloflöte und Klavier, Paris 2004, Gerard Billaudot, GB 7639, € 9,17

Emmanuel Krakamp lebte von 1813 – 1883, wurde als „Liszt auf der Flöte“ geachtet und schrieb sehr viele Werke für sein Instrument. Das Thema des *Carnaval de Messine* spielte und tanzte das Volk in den Straßen von Messina, die Musik wurde beim Karneval von einer Piccoloflöte und Basstuba ausgeführt. Eine wahrlich tolle Kombination! Ein Klavier hat da zwar ein wenig mehr harmonische Möglichkeiten, aber die Skurrilität einer Basstuba ist nicht zu ersetzen. Nun handelt es sich bei diesem brillanten Variationswerk ja um eine eigenständige Komposition. Und mit seinem elegischen Mittelteil *Andante melanconico alla siciliana* ist es ein absolutes Kleinod in der Musik für Piccoloflöte. In der Version für Piccoloflöte, 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncello, die der Herausgeber Jean-Louis Beaumadier auf seiner CD *Piccolo Carnaval* brillant vorstellt, gefällt uns das Stück noch viel besser! Für einen Piccolisten unbedingt zu empfehlen. Und als Vortragsstück wird man damit stürmischen Beifall ernten können.

Frank Michael

Anthony Girard: Imagine le vent

24 petites études pour clarinette. Vol. 1: 12 études accompagnées d'une 2de clarinette, Vol. 2: 12 études accompagnées d'un piano, Paris 2003, Gérard Billaudot Editeur, G 7325 B und G 7326, keine Preisangabe

Das ist eine ebenso einfache wie wunderbar bestechende Musik für Anfänger, eine Musik die übt und auf systematische Art für Anfänger schnell zu lernen ist. Dabei werden die vielen schönen Titel – was der Wind eben alles so imaginiert – sicher zum Spaß beitragen. Ausschließlich im Chalumeau-Register komponiert, ist auch die „Lehrerstimme“, andere Register einbeziehend, so leicht, dass man sie gut von etwas fortgeschrittenen Schülern, z. B. auch im Gruppenunterricht, spielen lassen kann. Zu Beginn nur mit drei Tönen auskommend (c-d-e) ist diese Musik in ihrer Melodik und durch die einfach-raffinierte 2. Stimme immer auch ein kleines Kunstwerk. In einer solchen Einfachheit nicht „dumm“ zu komponieren, zeigt, dass Anthony Girard sein Handwerk versteht. Alle diese kleinen Stücke haben Charakter! Sie sind progressiv angeordnet – und im ersten Band kommt der Komponist in der Schülerstimme ohne jedes Vorzeichen aus. Die Farben bringt die 2. Stimme – ohne dass diese nun überladen wäre und aus dem Rahmen fiel. Es sind eben die kleinen Nuancen bei dieser Musik, die die Spannung bewirken. Im 2. Band mit Klavier werden nach und nach Vorzeichen eingeführt, schließlich auch die ganz tiefen Töne. Die Klavierstimme ist sehr leicht und bringt wunderbare Akzente mit einfachsten Mitteln. Das ist Klasse! **Frank Michael**

NEUEINGÄNGE

Gérard Billaudot Editeur, Paris

Calliezie, Enrico: Le carnaval de Milan op. 5, Scherzo pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2005, GB7776

Donjon, Johannes: Mazurka de concert, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2005, GB7842

Escaich, Thierry: Tango virtuoso, original pour quatuor de saxophones, arr. pour quatuor de clarinettes (Héau), 2005, GB7606

Hoyos, Gaspar: Flûte essentielle, 14 études et exercices journaliers pour la flûte (Pierlot), 2005, GB7796

Mettraux, Blaise: 30 petites pièces, pour clarinette en sib et piano (Verdier), Vol. 1: 10 pièces, 2005, GB7789

Proust, Pascal: Prélude et Charleston, pour flûte et piano (Pierlot), 2005, GB7783

Taffanel, Paul: Fantaisie sur Françoise de Rimini, Opéra d'Ambroise Thomas, pour flûte et piano (Bernold), 2005, GB6603

Verdier, Jean-François: Cartes postales, 32 petites pièces originales et faciles en forme d'études, pour flûte et piano (Chatoux), 2005, GB7483, Partitur + CD

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Abel, Carl Friedrich: Concerto for Flute, Strings and Basso Continuo in D major, Klavierauszug (Leisinger), 2004, MR 2261, € 11,00

Bach, Johann Sebastian: Sämtliche Arien aus den Kantaten, Messen, Oratorien für Solostimme, zwei Flöten und Klavier (Basso continuo) (Knipschild),

– Band 1 (Sopran), BWV 11, 208, 214, 2004, MR 2241, € 18,00

– Band 2 (Alt), BWV 34, 161, 164, 2004, MR 2242, € 18,00

Maute, Matthias: Blockflöte & Improvisation. Formen und Stile durch die Jahrhunderte, 2005, – Notenheft mit CD: Spielen – Improvisieren, EB 8750, € 19,00

– Textband: Modelle, Methodik, Theorie, BV 375, € 23,00

– Textband und Notenheft komplett, EB 8750a, € 36,00

edition baroque, Bremen

Corelli, Arcangelo: Concerto II for a Consort, für 2 Altblockflöten und B. c. (Jacobi/Tetempel), 2005, eba1206, € 11,50

Merula, Tarquinio / Giovanni Battista Riccio: Die Nachtigall. Zwei Canzonen für vier Blockflöten (SATB) (Jacobi), 2005, eba5050, € 13,90

Playford, John et altera: Dames & Dances, 25 Melodien für ein Melodieinstrument (Blockflöte, Oboe, Flauto Traverso, Violine und B. c.) (Jacobi), Reihe: The Dancing Master 1728, Band III, 2005, eba1229, € 14,50

Sammartini, Giuseppe: Sämtliche Sonaten, Band III, Sibley Nr. 15 & 25, für Blockflöte und B. c. (Jacobi), 2005, eba1103, € 13,00

Fidula-Verlag, Boppard/Rhein

Johow, Joachim: 7 Rounds for 7 Days, 3-stimmige Swingkanons für Instrumente oder Chor, 2005, Notenheft (C-Stimmen und Scat-Lyrics), 5121, € 6,80

– Stimmen für B-Instrumente, 5122, € 3,80

Flautando Edition, Karlsruhe

Caldini, Fulvio: Le stagioni in fuga op. 108/A, für 3 Blockflöten (ATB), 2005, FE A-073, € 9,00

Caldini, Fulvio: 16 Letters op. 96/B, für Blockflötenquartett (SA(in G)TB), 2003, FE A-069, € 16,00

Caldini, Fulvio: Minuetto in canone op. 91/H, für Blockflötenduo (SA), 2005, FE A-071, € 6,00

Caldini, Fulvio: Minuetto in canone op. 91/I, für Blockflötenduo (AB), 2005, FE A-070, € 6,00

Caldini, Fulvio: Minuetto in canone op. 91/J, für Sopranblockflöte und Traversflöte (Oboe), 2005, FE A-072, € 6,00

Hal Leonard Corp., Milwaukee / USA

Disney Greats: Solo Arrangements of 15 Favorite Songs with CD Accompaniment, for Alto Sax, 2005, HL00841936, ISBN 0-634-08541-7, keine Preisangabe

Friedrich Hofmeister Verlag, Leipzig

Berbiguier, Benoît Tranquille: 10 petits Duos faciles, op. 142, für 2 Flöten (Haupt), 2005, FH 2943, € 14,80

Bönisch, Josef: Popsongs for You, für Flöte und Klavier, 2005, FH 2928, € 10,80

Bruns, Victor: Sonatine für Fagott und Klavier op. 96, 2004, FH 2920, € 10,50

Fundus für drei Blockflöten (SAT) (Tarasov), 2005, FH 2944, € 15,80

Kubicek, Ralf: Trio La. Vermischte Choralgedanken, für Altflöte in G, Englisch Horn und Klarinette in B op. 45.3, 2005, FH 3241, € 11,80

Mai, Peter: „Mir ist ein feins brauns Maidelein“, Variationen über die Volksweise, für Blockflötentrio (SAA), 2005, FH 2930, € 9,80

Mozart, Wolfgang Amadeus: Alla Turca / Ludwig van Beethoven: Für Elise, bearbeitet für 2 Flöten (Hotz), 2005, FH 2875, € 10,80

Mozart, Wolfgang Amadeus: Alla Turca / Ludwig van Beethoven: Für Elise, bearbeitet für 2 Klarinetten (Hotz), 2005, FH 3225, € 10,80

Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris

Proust, Pascal: Semplice e grazioso, pour clarinette en sib et piano, 2^e cycle, 2004, AL 29 592, keine Preisangabe

Proust, Pascal: Strophes, pour saxophone alto et piano, 2^e cycle, 2004, AL 29 593, keine Preisangabe

Proust, Pascal: Une Hirondelle, pour flûte et piano, 1^{er} cycle, 2004, AL 29 590, keine Preisangabe

Sichler, Jean: La Fleur et l'oiseau, pour saxophone alto (ou ténor) et piano, 2^e cycle, 2004, AL 29 596, keine Preisangabe

Yokokawa, Seiji: Les Gammes et les Doigtés sous toutes leurs formes, pour clarinette, 2004, AL 29 571, keine Preisangabe

Moeck Verlag, Celle

Lappi, Pietro: Canzon «La Negrona», edited for recorder orchestra (SSS(A)T/S(A)ATGb(B)) (Müller-Busch), Reihe: The Recorder Orchestra, 2005, EM 3302, € 17,50

Miller, Glenn: Moonlight Serenade, arranged for recorder orchestra (SAAATTBGb) (Leenhouts), Reihe: The Recorder Orchestra, 2005, EM 3304, € 16,50

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt/M.

Briccialdi, Giulio: 5 Paraphrasen nach Verdi-Opern, für Flöte und Klavier (Petrucci), 2005, ZM 34910, € 29,95

Göttsche-Niessner, Friedgund: Nachtfaltergedanken, für Flöte solo, 2004, ZM 34960, € 9,95

Hummel, Berthold: 14 Tänze aus dem Schwarzwald, für 2 Klarinetten in B, Trompete in B, 2 Violinen und Kontrabass, 2004, ZM 35110, € 32,50



Charles Koechlin: Die vertraulichen Mitteilungen eines Klarinettenspielers, Sonatinen op. 194

Kammerensemble de Paris, Ltg. Armin Jordan, 2001/VDE - Gallo Vertrieb: Klassik Center Kassl Nr. 501055

Charles Koechlin war ein begeisterter Filmbeobachter, davon zeugt auch seine großangelegte Seven-Star-Symphonie, andererseits schöpfte er große Anregungen aus seiner Lektüre. Ihr verdanken wir u. a. das symphonische Werk *Das Dschungelbuch* und den großangelegten Flötensolozyklus *Les chants de Nectaire* op. 198/199/200 mit insgesamt 96 Einzelstücken. Aber wir verdanken ihm auch dieses hier auf CD gepresste Kleinod einer Minioper oder eines kleinen Films, hier nur mit instrumentalen Mitteln, nebst einem Sprecher für die Handlung, nach einer Novelle von Erckmann-Chatrion. Natürlich geht es darin um Liebe, nichterfüllte Liebe, Freundschaft, Verzicht und den Trost in der Musik. *Die Geschichte beginnt im August 1834 in Eckerswir, einem kleinen rot-weißen elsässischen Dorf gleich neben den grünen Hängen der Vogesen. Auf dem hellen Land zwischen den dunklen Tannen im sonnigen Nebel saßen zwei junge Männer, die Musik machten. Kasper, ein munterer Klarinettenist spielt mit seinem Freund Waldhorn die Romanze, die er für die schönen Augen seiner Cousine Margredel geschrieben*

Suche:

Flöte d'accord (Doppelflöte) und
Französisches Flageolett mit Böhmmechanik

Habe anzubieten:

Doppelflöte Bainbridge um 1810,
diverse außereuropäische und Folklore-Flöten

Chiffre-Nr. 001/3/2005

hat. Dieser Textbeginn suggeriert Idylle, wie wir sie aus dem großen Liederbuch von Tomi Ungerer kennen. Und dieses Liedhafte, Unbeschwertere – auch wenn Kasper seiner Wut einmal Ausdruck verleiht – bringt auch die Musik zum Leuchten. „Je chante pour chanter“ pflegte dieser hochgebildete Komponist Leuten zu sagen, die ihn nach seinen „Rezepten“ fragten. Er sang um des Singens willen, weil er nicht anders konnte. So war ihm die Melodie, die Einzelinie das Wichtigste in der Musik, dem er alle anderen Parameter unterordnete. So singt Koechlin auch in diesem Werk, erzählt mit der Musik eine Geschichte, die auch der Rezipient erzählt. Und damit wären wir bei der Interpretation. Selten haben wir ein so wunderbares Französisch gehört wie auf dieser CD, von Philippe Joyeux meisterhaft vorgetragen. Das ist schon Musik für sich gesehen. Und das Märchenhafte stellt sich auch in der Musik vollkommen dar. Wobei die Hauptrollen die Klarinette (Philippe Kuper) und das Horn (Daniel Catalanotti) spielen. Bezaubernd auch *Die Vögel am sonnigen Morgen* für Flöte und Streichquartett oder die Fanfare für 4 Hörner. Gegen Ende beim Nocturne (Solobratsche, 4 Hörner, Streichsextett und Kontrabass) und dem anschließenden Lamento (Klarinette, Bratsche und Cello) wächst sich das immerhin 50-minütige Werk zu einem kleinen Monodram aus. Ergänzt wird die CD durch die 2 Sonatinen op. 194 für Oboe d'amore, Flöte, Klarinette, Streichsextett und Cembalo, zwei ganz auf die Melodie bauende Werke von großer Lichte. Die Oboe d'amore wird mit schönem Ton von Jean-Louis Capezzali geblasen, die Leistung des Kammerensemble de Paris unter der vorzüglichen Leitung Armin Jordans verbürgen den Genuss. Ein dickes Booklet (mit deutschen Übersetzungen auch) und einigen Erinnerungen von Yves Koechlin, dem Sohne Charles Koechlins, runden den hervorragenden Eindruck dieser CD ab. Eine ganze Kleinigkeit: Im Text der „vertraulichen Mitteilungen“ sollten zumindest zwischen den Nummern der Stücke und dem nachfolgenden Text auch ein Absatz sein, denn die Musik kommt immer nach dem Text (als musikalischer Kommentar sozusagen), nicht vorher.

Frank Michael

Kees Boeke: Monografia

Recorder compositions, Jill Feldman (Gesang), Ensemble Duix (Kees Boeke, Antonio Politano), Trio O'Henry (Claudia Gerauer, Martina Joos, Barbara Nägele) mit Thomas Engel, Olive Music 2003, 1 CD, om 001, Bestellungen unter www.olivemusic.com

Kees Boeke gehört zu den markanten Persönlichkeiten der Blockflötenszene und weit darüber hinaus, denn nie hat er sich wirklich nur unter dem Label Blockflötist definiert. Vielmehr war er immer schon mehr Musiker als Blockflötist, mehr Forscher als Dozent und ein Komponist, der sich bei seinen Schöpfungen des musikalischen Kontextes der Jahrhunderte bediente.

Sein Stil zeichnet sich durch Purismus aus, dem Verlangen nach Perfektion und dem Wissen, dass alle Instrumente und Möglichkeiten, die Musik so zu notieren, wie er sie hören möchte, nur zum Teil seinen Ansprüchen genügen, mit Ausnahme der menschlichen Stimme vielleicht.

Seine Kompositionen erfordern eine Beherrschung der Blockflöte, die vom Spieler technisch, was Timing, Intonation, Klangfarbenreichtum und Präzision angeht, mehr als 100% verlangt. Und das für eine Kunst, die gänzlich uneitel ist.

Im *Ensemble Duix* hat Kees Boeke in Antonio Politano einen ebenbürtigen Partner gefunden, der das Gefühl für Ästhetik und die wissenschaftliche Akribie Boekes teilt. Ihr Duo-Spiel ist überragend und ausgewogen. Dazu gesellt sich Jill Feldman mit der stimmlichen und interpretatorischen Sicherheit einer großen erfahrenen Sängerin.

Die vier Werke der *Monografia* entstanden alle in Reaktion auf bestehende Kompositionen. In *4 in 3 in 2 in 1* steht die 4 sowohl für die vier Teile der Komposition als auch für die Besetzung mit zwei Blockflöten und zwei Gesangsstimmen. Jeder Kontrapunkt setzt sich aus 3 Perioden von sieben Takten zusammen. 2 Instrumentalisten singen und spielen, und dem ganzen liegt 1 Ground, nämlich Henry Purcells *Three in one upon a ground*, zugrunde.

Ein Satz des Pythagoras hat Kees Boeke zu *The Unfolding* inspiriert. Es fußt auf der pythago-

reischen Auffassung, nach der sich Proportion gleichermaßen auf Intervall und Zeit bezieht. Aus dem unisono des cantus firmus von *In nomine*, der wiederum auf dem Bass-Ostinato *La Mi Re* beruht, wächst eine Pseudo-Renaissancekomposition, ein Kanon a tre. Die Mikrotonalität wird durch die Teilung des Halbtones in 7 gleichgroße Schritte erreicht.

Bei *The History Dump n. 2351* erfährt der letzte Satz aus J. S. Bachs Doppelkonzert für zwei Violinen eine numerische und akustische Aufarbeitung, die in ihn eindringt, ihn durchdringt und schließlich verdrängt, wobei ein abstraktes Zwölftonthema die Komposition allmählich überwuchert.

Die Abkürzung VCS 7 steht für einen englischen Conductus aus dem 13. Jh.: *Veni Creator Spiritus*. Die Kompositionsidee geht von der lautmalerischen und inhaltlichen Intensität des fünfteiligen lateinischen Textes aus. Die Zahl sieben ist im religiösen Kontext des ausgehenden Mittelalters eine heilige Zahl und symbolisiert die sieben Gaben des Sanctus Spiritus (*septime donum*), was sich auf eine Textstelle des Conductus bezieht.

Vereinfacht könnte man sagen, dass die Gesangsstimme (Jill Feldman) sich auf die Vokale des Textes konzentriert, während sich die zwei Blockflöten (*Ensemble Duix*) vorwiegend mit der Artikulation der Konsonanten beschäftigen. Es sind viele Flatterzungeneffekte, Zischlaute, stimmhafte Artikulationen auf den Konsonanten des Textes (t, s, f, v) unter Zuhilfenahme der Instrumentresonanz zu hören, kombiniert mit Klängen von definierter Tonhöhe.

Für die Stimme wird ein Wort wie *Spiratus* zu *i-a-u*, wobei gerade *i* oft durch einen hohen, pointierten Ton wiedergegeben wird.

Echos des ursprünglichen gregorianischen Hymnus, der auch zur Dreistimmigkeit ergänzt wird, bilden den Abschluss jedes der Textabschnitte (Strophe?), wobei manchmal das letzte Wort des Satzes als verständlicher Wortfetzen erscheint. Es ist eine sehr variantenreiche, mit 29 Minuten Dauer substantielle Klangkomposition, die einem strengen Konstruktionsprinzip

folgt, ohne dass sich dieser Rahmen als negativ hörbar bemerkbar macht.

Diese ungewöhnliche, anspruchsvolle Aufnahme gehört zu den CDs, die durch mehrmaliges Anhören gewinnen. Durch die Wiederholung beginnt man die unterschiedlichen Lagen und Strukturen zu verstehen und voneinander zu trennen. Man beginnt die intellektuelle Konstruktion, basierend auf allgemeinwissenschaftlichen Theorien und Kees Boekes eigenen Spekulationen, zu begreifen und schätzen zu lernen. Dabei wird der Hörer nicht allein durch spektakuläre virtuose Effekte gewonnen, vielmehr durch die Farbigkeit und In-Sich-Geschlossenheit der Komposition und der Präzision und Schönheit Ihrer Interpretation.

Diese Musik kann man nicht nebenher hören. Nimmt man sich Zeit, wird man durch ein sinnliches und intellektuelles Hörerlebnis der besonderen Art belohnt. **Ines Müller-Busch**

Joaquín Rodrigo (1901 – 1999): Aria Antigua, Canciones, Música de Cámara

Christine Wolff (Sopran), Kathrin Görne (Gitarre), Regina Wirsching (Querflöte), William Dongois (Zink), Katja Reiser (Blockflöte), Beni Araki (Cembalo), Domenica Reetz (Harfe), booklettext auf deutsch und spanisch; produziert von Carpe Diem records, Detmold 2003, 1 CD, Best.-Nr. 16261

Joaquín Rodrigo, einer der bekanntesten spanischen Komponisten des 20. Jahrhunderts, studierte im Paris der 30er Jahre bei Paul Dukas, wie vor ihm schon seine Landsleute Isaac Albéniz und Manuel de Falla. Mit dem Ende des spanischen Bürgerkrieges kehrte er in sein Heimatland zurück und begründete seine Karriere mit dem Erfolg seines Gitarrenkonzertes *Concierto de Aranjuez*, dem viele andere folgten. Als Vertreter des Neoklassizismus knüpfte er an die reiche Volksmusiktradition Spaniens an und ließ sich von kanarischen Tänzen ebenso inspirieren wie von der Musik der Renaissance. Bemerkenswert ist hierbei die Verwendung von alten Instrumenten wie Blockflöte, Zink und Cembalo, durch die er seinem direkten Bezug auf die Alte Musik Ausdruck verleiht.

Für diese Einspielung wurde Vokalmusik aus den Jahren 1935 bis 1980 und Instrumentalstücke von 1959 und 1979 ausgewählt. Christine Wolff singt 3 Villancicos, *Coplas del Pastor Enamorado* und *Folias Canarias* mit klarer Stimme zur Gitarrenbegleitung von Kathrin Görne. Eine ungewöhnliche Besetzung bieten die *Líricas Castellanas*, bei denen zu der Gitarre als Begleitinstrument Blockflöte (Katja Reiser) und Zink (William Dongois) hinzukommen.

Zwei Duette für Querflöte (Regina Wirsching) und Gitarre (Kathrin Görne), je ein Solostück für Cembalo (Beni Araki), Harfe (Domenica Reetz) und Gitarre geben einen guten Eindruck von der Vielfalt des Kammermusikwerkes von Rodrigo.

Es ist einfache Musik im besten Sinne des Wortes; Musik, die sehr angenehm zu hören ist, gerade weil sie ebenso schnörkellos wie ehrlich vorgetragen wird. Die Kompositionen scheinen rückwärtsgerichtet, schauen musikgeschichtlich mit einer spürbaren Achtung des alten Stils zurück, ohne eine Wertung vorzunehmen. Rodrigo war mit ganzem Herzen seiner spanischen Heimat verbunden. Das hört man.

Ines Müller-Busch

Günter Theis – Oboe, Englischhorn, Oboe d'amore

J. S. Bach: Konzert A-Dur BWV 1055, F. Zehm: Trio capriccioso, W. A. Mozart: Quartett F-Dur KV 370 und F. Danzi: Bläserquintett F-Dur op. 56/3, Freiburg 2002, Thema-Agentur, 1 CD, Best.-Nr. TMA 206502

Beispiele aus über 30 Jahren lautet der Untertitel der Portrait-CD des in Freiburg tätigen Oboisten Günter Theis, die im März 2002 vom Verein Freunde und Förderer der Freiburger Barocksolisten e.V. mit Werken veröffentlicht wurde, die einen Bogen schlagen von Bach über Mozart und Danzi bis hin zum Zeitgenossen Zehm.

Die Rekonstruktion des *Konzertes A-Dur für Oboe d'amore BWV 1055* von Johann Sebastian Bach, vermutlich um 1720 am Köthener Hof in einer nicht mehr erhaltenen Fassung entstanden

und vom Komponisten in seiner Leipziger Zeit zum Cembalokonzert umgearbeitet, erklingt auf der CD in einer bereits 1999 veröffentlichten Aufnahme mit den Freiburger Barocksolisten. Dem schönen Klang des Instrumentes verhilft Günter Theis zur vollen Entfaltung, leider machen sich vor allem am Ende von längeren Oboen-Passagen die Anstrengungen des Spiels in Intonationsschwächen bemerkbar. Ohne Fehl und Tadel begleitet das Orchester. Mit warmem Klang sorgt es für Schwung und rhythmische Klarheit, die dem Solisten vor allem im letzten Satz zuweilen fehlen.

Aus dem Jahre 2001 stammt die jüngste Aufnahme der CD, das 1781 als Paradestück für den Oboenvirtuosen Friedrich Ramm entstandene *Oboenquartett F-dur KV 370* von Wolfgang Amadeus Mozart. Das vor allem in den ersten beiden Sätzen musikalische und tonlich schöne Spiel von Günter Theis leidet auch hier unter Intonationsschwierigkeiten, hinzu kommen unüberhörbare technische Probleme, nicht nur an den in der Klassik beispiellosen virtuosen Passagen des dritten Satzes. Das Streichtrio zieht sich zu sehr auf die Rolle des bloßen Begleiters zurück, mehr Präsenz und Klarheit in den einzelnen Stimmen würden das Stück wesentlich lebendiger gestalten.

Franz Danzis *Bläserquintett F-dur op. 56/3* zeigt in der Einspielung mit dem Bläserquintett Freiburger Studenten von 1967 wenig vom Charme eines erfrischenden Stücks Unterhaltungsmusik. Der Vollständigkeit halber seien die zeitbedingten aufnahmetechnischen Mängel erwähnt, die jedoch deutlich weniger ins Gewicht fallen als der Mangel an Spielwitz und Einfallsreichtum bei einem nur wenig variierten Bläserklang.

Das mit Abstand interessanteste Tondokument ist das *Trio capriccioso* für Flöte, Oboe und Fagott aus dem Jahre 1973, komponiert von den 1923 geborenen Genzmer-Schüler Friedrich Zehm. In insgesamt fünf Sätzen vereinigen sich Virtuosität, lyrische Soli, Ironie und Jazzig-Swingendes zu einem farbenfrohen und verspielten Werk. Den traditionellen Elementen des Bläsertrios fügt Zehm moderne Spieltechniken

als besondere Effekte hinzu: Flatterzunge, Blas- und Klappengeräusche, Mikrotöne und, gegen Ende des etwa viertelstündigen Werkes, einen kleinen (auf der CD nicht sichtbaren) Schuss musikalisches Theater. Das Trio Pan Freiburg, für das das Stück auch entstand, zeigt hier, was ihm in der Quintettbesetzung fehlt: Abwechslungsreichtum, Spielfreude, exzellentes Zusammenspiel und technische Souveränität.

Dem, dessen Interesse sich vor allem auf das Trio *capriccioso* richtet, sei die CD bedenkenlos zum Kauf empfohlen, für die anderen Werke kann auf eine der anderen Einspielungen zurückgegriffen werden, die auf dem Plattenmarkt zahlreich verfügbar sind.

Alban Peters

Musique transalpine à la cour de Louis XIV/ Codex Rost

Musique italienne, autrichienne et allemande de la bibliothèque du roy soleil; Le Concert Brisé unter der Leitung von William Dongois, Anne-Catherine Bucher (Orgel), William Dongois (Zink), Carsten Lohff (Cembalo), Christine Moran (Violine), Marie Nishiyama (Harfe), Carpe Diem/Thomas Görne, Berlin 2003, Doppel-CD, Best.-Nr. 16263 (Vertrieb: Thomas Görne, Lange Str. 11, 32756 Detmold)

Dies ist die dritte von insgesamt vier CDs, die *Le Concert Brisé* unter der Leitung von William Dongois für das kleine aber exzellente Label *Carpe Diem* aufgenommen hat.

Schon durch ihre edle Verpackung macht diese Doppel-CD auf sich aufmerksam. Und diese ist beileibe keine Mogelpackung, denn auch der Inhalt ist opulent. Die Aufnahme mit Kammermusik und Solowerken des 17. Jh. zeichnet sich durch Klangschönheit aus sowohl was die technische als auch die künstlerische Seite angeht.

Die beiden CDs unterscheiden sich nicht wesentlich in der Repertoireauswahl, wohl aber in der Wahl des Continuo-Instrumentes. Auf der ersten CD, *Musique à la chambre*, ist es Carsten Lohff, der als genialer, immer die Übersicht behaltender Cembalist die Musik *con calore* trägt. Ihm steht ein Johannes-Ruckers-Cembalo zur Verfügung, das aus dem Jahr 1623 stammt und 1745 erweitert wurde, ohne den originalen Zu-

stand zu zerstören. Das ursprüngliche Instrument befindet sich sozusagen im Inneren des großen französischen Cembalos des 18. Jh. Ein Glücksfall, der dieses Instrument und diesen Musiker zusammenführte. Unterstützt wird Carsten Lohff von der Harfenistin Marie Nishiyama, die eine Tripelharfe nach Cellini spielt.

Anne-Catherine Bucher ist die virtuose Organistin der zweiten CD *Musique à l'église*, die mit den beiden Solo-Toccaten von Georg Muffat auf der Tribuot-Orgel zu St. Martin in Seurre der Qualität der Kompositionen durch die Farbigkeit der Registrierung zusätzlichen Glanz verleiht. Für das Accompagnement der Sonaten benutzt sie ein nachgebautes Orgelpositiv.

Über die Hälfte der ausgewählten Stücke stammt aus dem Codex Rost, einer um 1653 entstandenen Sammlung des in Baden-Baden und Straßburg tätigen Pfarrers Franz Rost. 1696 gelangte der Codex, der aus 151 Stücken – zum Großteil für zwei Violinen und Continuo – besteht, in den Besitz des berühmten Abbé Brosard, der sie wiederum der Königlichen Bibliothek Ludwig XIV. in Paris vermachte. Diesem Umstand verdankt die CD auch den Untertitel *À la cour de Louis XIV.*

Die zwei Solostimmen der Triosonaten werden auf dieser Aufnahme mit Violine (Christine Moran) und Zink (William Dongois) gespielt, eine überzeugende Besetzung, die keinerlei historischer Rechtfertigung bedarf und den beiden Musikern viel Gelegenheit bietet, ihr meisterliches Spiel unter Beweis zu stellen.

Dass das Instrumentarium dieser Aufnahme nicht nur im Hinblick auf die Continuo-Instrumente mit besonderer Intention ausgewählt wurde, kann man daran erkennen, dass William Dongois – wenn ich richtig mitgezählt habe – auf drei verschiedenen Zinken (krummer Zink, stiller Zink und gerader Zink) in drei Stimmtonhöhen (auf 440 Hz, 465 Hz und 520 Hz) spielt.

Auch Christine Moran spielt auf zwei alten Violinen, die um 1740 in Polen und Italien gebaut wurden und wechselt zwischen den Stimmtonhöhen 392 Hz, 440 Hz und 465 Hz.

Als *Musique à la chambre* präsentieren sich unter dem Titel *La Cattarina* Kompositionen von Tarquinio Merula, Johann Rosenmüller, Georg Muffat, Giovanni Pandolfi Mealli, Johann-Jakob Froberger und Maurizio Cazzati.

Dem stellt *Musique à l'église* unter dem Titel *La Calcanigna* Musik von vier deutsch-österreichischen Komponisten gegenüber, die alle den Vornamen Johann tragen: Johann Rosenmüller, Johann Schmelzer, Johann Kaspar Kerll und Johann Stoss. Und noch einmal Musik von Cazzati und Merulas *La Cattarina*, das durch seine Platzierung am Anfang der ersten CD und am Ende der zweiten CD einen Rahmen bildet.

Statt nun anerkennende Worte über die Aufnahmetechnik, die sich durch ein absolut natürliches Klangbild auszeichnet, zu verlieren und über jedes der aufgenommenen Werke ins Schwärmen zu geraten – denn welchem Stück sollte ich den Vorzug geben – verweise ich lieber auf die Hörbeispiele im Internet unter www.carpediem-records.com.

Eine beispielhafte Einspielung von hohem künstlerischem Wert, die zugleich noch einen großen Unterhaltungswert besitzt.

Ines Müller-Busch

Joseph Kreutzer (1790–1840): [4] Trios op. 9

TrioNr. 1 A-Dur, Trio Nr. 2 e-Moll, TrioNr. 3 D-Dur, TrioNr. 4 C-Dur, Gagnani Trio, Thomas Richter (Flöte), Anna Tarnawska (Violine), Karin Scholz (Gitarre), 1 CD, Brühl 2004, Throfon, Best.-Nr. CTH 2488

Noch 1815 prophezeite die *Zeitung für die elegante Welt* dem aus Aachen stammenden, inzwischen aber in der Düsseldorfer Musikszene wirkenden Joseph Kreutzer eine glänzende Zukunft: Es bestehe kein Zweifel, dass er einst der musikalischen Welt bekannt werde. Und zunächst konnte man es immerhin nicht ganz ausschließen, veröffentlichte doch u. a. der renommierte Musikverlag Simrock (Bonn) in den nächsten Jahren einige seiner Kompositionen. Doch bereits Schillings *Universal-Lexicon der Tonkunst* von 1840 kennt ihn nicht mehr, und in den späteren Fachlexika bis zur Gegenwart wird man seinen Namen ebenfalls vergeblich suchen.

Lediglich die Biografie Norbert Bürgmüllers billigt Kreutzer als dessen Musiklehrer die zweifelhafte Wertschätzung einer Marginalie zu.

Mit seiner exzellenten Einspielung von Kreutzers um 1823 veröffentlichtem op. 9 lässt das Gagnani-Trio den bisher Vergessenen wenigstens durch seine Werke aus dem (wie sich zeigt: unverdienten) Dunkel der Vergangenheit heraustreten. Obendrein erinnert uns die über hundertsechzig Jahre verspätete diskografische Ehrung an eine inzwischen kaum mehr bekannte kammermusikalische Gattung. Damals gehörte sie aber besonders in Dilettantenkreisen zum gängigen Repertoire, wo ja häufig ein ganz erstaunliches Niveau herrschte; die elektronischen Medien konnten noch nicht ihre verführerische Bequemlichkeit entfalten – um Musik genießen zu können, musste man schon selbst aktiv werden, sofern nicht eine Großstadt ein (gegenüber heute allerdings sehr bescheidenes) Konzertleben bot, dessen Besuch man sich aber auch nicht ohne weiteres leisten konnte.

Natürlich begegnet uns bei Kreutzer keine revolutionäre Musik mit Auswirkungen auf künftige Komponistengenerationen – es sind vielmehr technisch ausgereifte und stilsicher inspirierte Stücke, die belegen, dass man für den gerade herrschenden Geschmack schreiben kann, ohne trivial zu werden. Wie das Gagnani-Trio dabei überzeugend vorführt, erweist sich die Verbindung zweier Melodieinstrumente (hier: Flöte und Violine) mit der akkordfähigen, aber „zartbesaiteten“ Gitarre klanglich wesentlich ausgewogener, als beim inzwischen längst Standard gewordenen, aber dominierenden Klavier.

Kreutzers Musik orientiert sich stilistisch weitgehend an den eingängigen Opernmelodien seiner Zeit, wie sie spätestens seit Mozarts *Zauberflöte* und dem darauf aufbauenden deutschen Singspiel (oftmals mit einer Prise „Italianità“) überaus populär geworden waren. Obwohl beide dem hohen Register angehören, kommt der Flöte weitgehend die Rolle eines „primus inter pares“ zu – doch dabei wahrt sie Diskretion und drängt sich nicht arrogant in den Vordergrund, sondern spielt häufig die Motive der Violine zu und erhält sie von dieser zurück; in der Gewiss-

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**

- | |
|---|
| * <i>Wide ranging articles</i> * |
| * <i>News, Views, Comments, Interviews</i> * |
| * <i>Reviews of recordings and recitals</i> * |
| * <i>Special offers to subscribers</i> * |

*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**

heit, immer wieder auch Solist sein zu dürfen, überlässt die Geige ihr grundsätzlich die Führung und folgt oftmals in der Unterterz oder Untersext. Primäre Aufgabe der Gitarre ist zwar, das Duett harmonisch zu stützen, doch stellenweise gestattet Kreutzer auch ihr, sich allein zu präsentieren.

Besonders hervorzuheben sind z. B. die Variationen im 2. Satz des 2. Trios, wenn Kreutzer das Thema in fast „haydnischer“ Manier von verschiedenen Seiten beleuchtet und ihm – nach Moll gerückt – auch sentimentale Charakterzüge abgewinnt. Das folkloristische Fach ist bedauerlicherweise nur ein Mal mit einer synkopengeschärften, hinreißend-virtuosen Polacca vertreten (letzter Satz des vierten Trios), die mehr volksmusikalische Substanz hat, als jener unerträgliche stefanie-hertel-kastelruther-spatzen-getränkter Schmalz, der als unverdauliches Surrogat das abendliche Fernsehprogramm unserer Tage verstopft.

Georg Günther

French Trios

Claude Debussy: Sonate in F-Dur für Flöte, Viola und Harfe; Maurice Ravel: Sonatine en Trio in fis-Moll für Flöte, Viola und Harfe; Gabriel Fauré: Phantasie für Flöte und Harfe op. 79; Marcel Tournier: Sonatine für Harfe; Ernest Chausson: Pièce in C-Dur für Viola und Klavier op. 39; Gaby Pas-Van Riet (Flöte), Gunter Teuffel (Viola), Xavier de Maistre (Harfe), Claves Records, Thun 2004, 1 CD, Best.-Nr. CD 50-2405 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Unter dem Titel *French Trios* fasst das Trio Gaby Pas-Van Riet, Gunter Teuffel und Xavier de Maistre die zwischen Ende des 19. bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts entstandenen Kompositionen französischer Komponisten zusammen – ein irreführender Titel, denn nur bei zweien der insgesamt fünf Werke handelt es sich tatsächlich um Trios.

Das bekannteste Stück ist sicherlich die gegen Ende seines Lebens entstandene *Sonate* in F-Dur für Flöte, Viola und Harfe von Claude Debussy. Der Komponist zeichnet hier ein wahrscheinlich von Kriegseindrücken beeinflusstes, ernstes, fast melancholisches Stimmungsgemälde von oft improvisatorischem Charakter, in dem eine Rückwende zur französischen Musiktradition des 18. Jahrhunderts spürbar wird. Dieser Dialog mit der Vergangenheit verbindet es mit der von Maurice Ravel bereits 1905 komponierten *Sonatine* für Klavier, die der französische Harfenist Carlos Salzedo in eine äußerst gelungene Version für die Besetzung der Debussy-Sonate umgearbeitet hat.

Das musizierende Trio entfaltet in beiden Werken einen wahren Klangzauber – Farben gehen ineinander über, lösen sich ab oder verschmelzen vollkommen miteinander, Flöte und Viola werden ebenso zu einer Einheit wie die Harfe mit der gezupften Viola. Aus dieser Ausgeglichenheit des Trioklanges treten wunderbare solistische Passagen hervor.

Das neben der Debussy-Sonate einzige Originalwerk der CD ist die noch vom Geiste des Impressionismus geprägte Sonatine des Pariser Harfenisten und Komponisten Marcel Tournier aus dem Jahre 1924. Sowohl die musikalischen und klanglichen als auch die technischen Möglichkeiten der Harfe werden in diesem Werk

ausgeschöpft – letztere besonders im furiosen Schlusssatz – und von Xavier de Maistre bravourös umgesetzt.

Von Xavier de Maistre stammen auch die Bearbeitungen des Klavierparts der *Pièce in C-Dur op. 39* von Ernest Chausson und der *Phantasie C-Dur op. 79* von Gabriel Fauré für sein Instrument. Im Zusammenspiel mit Gunter Teuffel, der die Poesie der *Pièce* in langen Bögen zu entfalten weiß, wirkt die Harfe gegenüber dem warmen, vollen Klang der Viola ein wenig schwach, wenn sich beide in derselben Tonlage bewegen. In der *Phantasie* ist dieses Phänomen aufgrund des Registerunterschiedes kein Problem – sie ist das Bonbon der CD, von Gaby Pas-Van Riet in jedem Takt mitreissend interpretiert.

Sowohl die abwechslungsreiche Zusammenstellung der Werke als auch ihre gelungene Interpretation machen diese CD zu einer besonderen Empfehlung.

Alban Peters

NEUEINGÄNGE

Antonio Caldara: Kantaten, Amante recidivo, Non v'è pena, Chiaccona, Vedrò senz'onde il mare, Da tuoi lumi, Sempre mi torna in mente; Max Emanuel Cencic (Countertenor), Ornamente 99: Christoph Timpe (Violine I), Katrin Ebert (Violine II), Karsten Erik Ose (Blockflöte und Leitung), Jed Wentz, Marion Moonen (Flöte), Christian Leitherer (Chalumeau), Diez Eichler (Clavicembalo), Yasunori Imamura (Theorbe), Nicholas Selo (Violoncello), Katharina Brahe (Fagott), Eberhard Maldfeld (Kontrabass), Delta Music GmbH, Frechen 2005, 1 CD, Best.-Nr. 67124

Die Spinne im Netz, Musik aus Nürnberger Drucken des 16. Jahrhunderts, mit Werken von A. Agricola, L. Senfl, J. Barbireau, J. Ghiselin, Anonym, F. da Milano, H. Isaac, H. Buchner, J. Obrecht, A. de Févin, H. Neusidler, S. Dietrich; Ensemble Musicke & Mirth: Julian Podger (Tenor), Irene Klein (Diskant-, Alt-Viola da gamba), Silvia Tecerdi (Diskant-, Alt-, Tenor-Viola da gamba), Jane Achtman (Tenor-, Bass-Viola da gamba), Wim Maesele (Laute), Reihe: schola cantorum basilienensis edition, Musikproduktion

Raumklang, Schloß Goseck 2004, 1 CD, Best.-Nr. RK 2305

Ground. Ostinat Variationen, mit Werken von T. Merula, A. Falconiero, G. Finger, D. Ortiz, B. Marini, S. Rossi, H. Purcell, Anonym, M. Uccellini; Quadriga Consort: Angelika Huemer und Karin Silldorff (Blockflöten), Elisabeth Kurz (Viola da Gamba), Peter Trefflinger (Barockcello), Nikolaus Newerkla (Cembalo), Harprekords 2003, 1 CD, Best.-Nr. LA 73002

Kräht ja doch kein Hahn danach ..., Musik von Komponistinnen aus vier Jahrhunderten, mit Werken von: C. Arrieu, F. Aubin, C. Schumann, G. Tailleferre, G. von Zieritz, I. Leonarda, F. Hensel-Mendelssohn, L. Boulanger, H. Beckmann; Susanne Schrage (Flöte), Ina Otte (Klavier), Dabringhaus und Grimm, Detmold 2004, 1 CD, Best.-Nr. Audiomax 703 1326-2

La Flûte du Roy, Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“: Preludes, Suites & Sonates en Trio; Michael Form (Blockflöte), Rebeka Rusò (Diskant- und Bassgambe), Dolores Costoyas (Theorbe), Dirk Börner (Cembalo), Musikproduktion Raumklang, Schloß Goseck 2004, 1 CD, Best.-Nr. RK 2207

Mit einem Augenzwinkern. Humoristische Arrangements aus Klassik, Pop, Jazz und Leichter Muse nach Werken von J. Strauß, Beethoven/Leenhouts/Friederich, A. Kim, G. Kingsley, J. Fučík, E. Bacca, A. Lortzing/A. Schönberg/M. Friederich, J. S. Bach, M. Friederich, G. Verdi, J. Vejoda, C. Saint-Saëns, G. Piefke, M. Ravel, W. A. Mozart, S. Clark, R. J. Hamilton, F. Mercury; Pifferari di Santo Spirito: Matthias Friederich (seltene Holzblasinstrumente), David Friederich (Schlagzeug), Margaret Friederich (seltene Holzblasinstrumente), Peter Schumann (Tastensinstrumente), Staufen 2004, Pink Tonträger, (www.pink-tontraeger.de), 1 CD, PK 20004

Georg Philipp Telemann: Perpetuum Mobile, Kantaten & Kammermusik, Werke: Hier ist mein Herz, geliebter Jesus, Quartett g-Moll, Weiche, Lust und Fröhlichkeit, Quartett a-Moll, Ach Herr, strafe mich nicht in deinem Zorn, Ouverture D-Dur; Balthasar-Neumann-Ensemble: Dorothee Miels (Sopran), Benoît Haller (Te-

aka-Musikverlag Karlsruhe

**Neuerscheinungen 2006
zum Mozart-Jahr**

**aka2.015 Mozart, W.A.:
Divertimento C-Dur**
KV 188 bearbeitet für 2 Flöten,
2 Oboen, zwei Klarinetten oder
Trompeten in B, vier Pauken
erscheint Herbst 2005 komplett 25,00 €

**aka2.016 Mozart, W.A.:
Drei Operarien**
bearbeitet für Fagott/Klarinette
und Klavier
„Un moto di gioia“
aus Figaros Hochzeit
„Un aura amorosa“
aus Così fan tutte
„Pa-pa-pa“ aus der Zauberflöte
erscheint Herbst 2005 komplett 13,50 €


alle Angebote unter
www.aka-musikverlag.de


nor), Han Tol (Blockflöte und Leitung), Carus-Verlag, Stuttgart 2004, 1 CD, Best.-Nr. 83.165

Témenos, mit Werken von G. Scelsi, H. U. Lehmann, M. Lasagna, I. Yun, A. Arteaga, M. Lavista; Gerd Lünenbürger (Blockflöten), edition zeitklang Musikproduktion, Adenbüttel 2004, 1 CD, Best.-Nr. ez-18020, www.zeitklang.de, (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Tirza Piepers: recorded, mit Werken von G. Ph. Telemann, Le Sieur de Machy, C. Fr. Abel, J. S. Bach, H. I. F. Biber; Tirza Piepers (Blockflöten), NL-Arnhem 2005, 1 CD, Best.-Nr. TiPi 7401 (Vertrieb: Tirza Piepers, Bolwerk 6, NL-6811 JW Arnheim)


Antonio Vivaldi: Concerti per vari strumenti, RV454, 497, 534, 548, 559, 560, 566, Paolo Grazzi, Alfredo Bernardini (Oboe), Lorenzo Coppola, Daniele Latini (Klarinette), Alberto Grazzi (Fagott), Stefano Montanari, Stefano Rossi (Violine), Orchestra Barocca Zefiro, Leitung: Alfredo Bernardini, naïveclassique, 2005, 1 CD, Best.-Nr. OP 30409 (Vertrieb: harmonia mundi)

 Aus dem **HEINRICHSHOFEN** Verlagsprogramm



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



Sieglinde Heilig
Easy Going-Band
Arrangements von Piet Swerts für Sopranblockflöte und Begleitung, Spielpartitur

Bestell-Nr. N 2650 € 9,95

Gute Noten. Seit 1797.

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

Zum Überblick über die Blockflötenforschung 2002, Teil I, von David Lasocki in Tibia 2/2005

David Lasockis regelmäßigen Überblick über die Blockflötenforschung und die wichtigsten Neuerscheinungen im Bereich der Alten und Neuen Musik schätze ich sehr und kann ihn nur allen Kollegen zur Lektüre empfehlen. Diesmal allerdings scheint er meine Aussagen im Interview mit Nik Tarasov (Windkanal 3/2002) gründlich missverstanden zu haben. Wenn er meine Ausgaben kennen würde, wüsste er, dass ich mich bereits in den 50er Jahren als Herausgeber etwa für die Musik von Helmut Bornefeld und Karl Marx eingesetzt habe und deren Werke auch in vielen Konzerten, im Rundfunk und auf Schallplatte gespielt habe. Werke von Martin Gümbel, Konrad Lechner und Hans Ulrich Staeps habe ich in Auftrag gegeben und bei ver-

schiedenen Verlagen ediert. Im Gegensatz zu vielen jungen Kollegen halte ich diese Musik auch heute noch für einen wichtigen Beitrag zur „Emanzipation“ der Blockflöte. Dass diese Musik nach 1945 bis etwa 1965 in ihren technischen Anforderungen nur wenig über die barocke Spielpraxis hinausweist, ist einfach eine Tatsache. Wenn allerdings heute (wir schreiben das 21. Jahrhundert!) die Verlage fast täglich Werke in irgend einem Neo- oder Cross-over-Stil auf den Markt bringen und damit die Musik weit hinter das Bewusstsein von Anton v. Webern zurückwerfen, so ist dies eine ganz andere Frage. Ob damit dem Ansehen des Instruments Blockflöte gedient ist, wage ich sehr zu bezweifeln.

Gerhard Braun, Stuttgart

Qualifikation Kulturmanagement für die Musikbranche

– Eine Weiterbildungsreihe am Nordkolleg Rendsburg. Inhaltlich behandelt die an 10 Wochenenden stattfindende Fortbildung am Nordkolleg vielfältige Themen des Kulturmanagements: Strukturfragen der Kulturförderung, Kulturfinanzierung, betriebswirtschaftliche Grundlagen, Vermittlung von Kenntnissen im Veranstaltungsmanagement, Kulturmarketing, Klärung umfassender rechtlicher Fragen, Presse- und Öffentlichkeitsarbeit u.a. Start ist der 17. Juni 2005, Dauer: 1 Jahr. Das Angebot wendet sich insbesondere an Musiker, aber auch an Interessierte, die eine speziell auf den Musiksektor zugeschnittene Qualifikation für das Kulturmanagement erwerben möchten. Die Reihe wird mit einer Zertifikatsprüfung abgeschlossen. Info: Nordkolleg Rendsburg, Am Gerhardshain 44, 24768 Rendsburg, www.nordkolleg.de, musik@nordkolleg.de, weitere Infos: Sandra Wierer, Referentin Fachbereich Musik, Tel.: +49 (0)4331 1438-22 od. 33, Fax: +49 (0)4331 143820

10.–17.7.2005, Sommerschule Alter Musik für Blockflöte mit Peter **Holtslag** (Meisterklasse), K. de **Witt** (Fortgeschrittene), A. **Davis**, J. **Gundersen** (Ensemble), J. **Kvapil** (Pädagogenklasse), J. **Brana** (Blockflöte, Traversflöte), Ort: Prachatice (Böhmen), Info: Jan Kvapil, Foerstrova 47, CZ-770 10 Olomouc, Tel.: +420 604 280490, Fax: +420 585 757109, E-Mail: kvapil@mybox.cz

15.–22.7.2005, Querflöte: Solo-, Ensemble-, Flötenorchester-Spiel. Dieser Kurs wendet sich an Laien mit ausreichender Spielpraxis, aber auch an fortgeschrittene Instrumentalisten. Thema: Repertoire und Grundlagen des Flötenspiels: Hören, Atmung, Artikulation, Ansatz und Technik, Leitung: Valentin **Keogh** und Thaddeus **Watson**, Ort: Castello Antico/Toskana, Info: musica viva, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, E-Mail: info@musica-viva.de

17.–24.7.2005, Sommerschule Alter Musik mit R. **Stewart** (Gesang), J. **Rokyta** (Blockflöte), M. **Devata** (Blockflöte für Kinder), A. **Solomon**

(Blockflöte, Traversflöte), L. **Russel** (Violine), J. **Johnstone** (Cembalo), J. **Morsches** (Violoncello), E. **Mascardi** (Leitung), Ort: Prachatice (Böhmen), Info: Jan Kvapil, Foerstrova 47, CZ-770 10 Olomouc, Tel.: +420 604 280490, Fax: +420 585 757109, E-Mail: kvapil@mybox.cz

21.–31.7.2005, 16. Séminaire Estival de Musique Ancienne en Wallonie: French baroque music and its influence, mit N. **Rime** (Gesang), M. **Verbruggen** (Blockflöte), P. **Beuckels** (Traversflöte), M. **Stadler** (Oboe), Fl. **Malgoire** (Violine), R. **Zipperling** (Violoncello, Viola da Gamba), L. **Alpert** (Fagott), D. **Moroney** (Cembalo), R. **Kohnen** (B. c.), J.-P. **Boulet** (Kammermusik), B. **Massin** (Barocktanz), Ort: Schloss Farnières (Wallonie), Info: Cornelis Kyll, Woorststr. 22a, 48565 Steinfurt, Tel.: +49 (0)2552 702350, <http://users.swing.be/semusanc>, www.semusanc.be

23.–30.7.2005, Querflöte: Flöte und Klavier, Leitung: Valentin **Keogh** (Flöte) und Yukie **Takada-Yamakata** (Klavier), Ort: Castello Antico/Toskana, Info: musica viva, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, E-Mail: info@musica-viva.de

28.–31.7.2005, Interpretationskurs, Musizieren im Barockstil, Sonaten, Konzerte und Kammermusik von Vivaldi, Bach, Händel und Telemann, für Barockvioline, Blockflöte, Traversflöte (Querflöte), Cembalo, Leitung: Simon **Standage** (Barockvioline), Ulrike **Engelke** (Flöte), Chia-**Hsuan Tsai** (Cembalo, Korrepetition), Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de

30.–31.7.2005, Alte Musik – neu erlebt, lebendige Aufführungspraxis im Blockflöten-Ensemblespiel, für fortgeschrittene Blockflötisten ab 15 Jahren, feste Ensembles und erwachsene „Wiedereinsteiger“, Leitung Ulrike **Engelke**, Ort: Akademie für Alte Musik in Altdorf b. Böblingen, Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33,

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

71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax:
+49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, E-
Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de

31.7.–6.8.2005, Internationale Woche für Alte Musik, Biagio-Marini-Wettbewerb (3.8.), Kurse und Orchesterakademie mit M. Möllenbeck (Violoncello, Orchester), D. Oberlinger (Blockflöte), H. Perl (Viola da Gamba), Chr. Rieger (Cembalo), M. Sandhoff (Traversflöte) und A. Steck (Violine, Orchester), Ort: Neuburg an der Donau, Info: Kulturamt, Postfach 1740, 86622 Neuburg/Donau, Tel.: +49 (0)8431 55234, Fax: +49 (0)8431 55232, www.neuburg-donau.de

3.–4.8.2005, Spielen – Üben – Gestalten, Blockflötenkurs mit Markus Zahnhausen (Hochschule für Musik und Theater München), Info: Flautodiritto@aol.com

7.–13.8.2005, Kurse für Alte Musik mit Isabel Schuri (Renaissancetanz), Josef Manser (Renaissancemusik), Lydia Gillitzer (Blockflöte) und Bernhard Gillitzer (hist. Tasteninstrumente), Ort: Arosa/Schweiz, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 81 3538747, Fax: +41 81 3538750, www.kulturkreisarosa.ch

7.–14.8.2005, 3- bis 4-stimmiges Blockflötenconsort und Doppelchöre. Zielgruppe: Spieler, die in einer überschaubaren Gruppe (12 Teiln.) musizieren möchten, SATB beherrschen und sich auch auf die tiefe Lage freuen, Leitung: Frank

Vincenz, Ort: Kulturzentrum „Neue Schule Wasserkoog“, 25882 Tetenüll/Nordfriesland, AMJ-Kurs 096, Info: Forum-Initiative, Frank Vincenz, Mittelweg 145a, 20148, Hamburg, Tel.: +49 (0)40 418083, Fax: +49 (0)40 41910452

8.–17.8.2005, Sommerkurs für Erwachsene und Jugendliche ab 10 Jahren, Leitung: Edda Rassow u. a., Ensemblespiel, Viola da Gamba und Blockflöte, Instrumentenbau, Ort: Burg Rothenfels, Info: Burg Rothenfels, 97851 Rothenfels, Tel.: +49 (0)9393 99999, Fax: +49 (0)9393 99997, www.burg-rothenfels.de

20.–28.8.2005, Festival van Vlaanderen: „Jacob Obrecht (1457/58–1505) und seine Zeit“. Neben einer Vielzahl an Konzerten mit bekannten Künstlern, wie z. B. dem *Huelgas Ensemble* unter der Leitung von Paul van Nevel, gibt es verschiedene Workshops zu Jakob Obrecht und Heinrich Isaak, ein Interview mit *Capilla Flamenca*, ein Vortrag von Rob C. Wegman (USA), ein Tanz-/Musiktheater für Jugendliche von 12–20 Jahren und das Internationale Kolloquium der Alamire Foundation.

Für *Tibia*-Leser interessant ist auch der ausgeschriebene internationale Wettbewerb, der sich an junge Ensembles mit historischen Blasinstrumenten und einem Repertoire der Zeit von 1550–1850 wendet. Die nach einer Vorauswahl teilnehmenden Ensembles, die von Barthold Kuijken auf den Wettbewerb vorbereitet werden, sind:

Acroama (Niederlande): Emma Coffrey, Melanie Piddocke, Ursula Paludan Monberg, Lisa Goldberg, Rebecca Stockwell (Klassische Klarinette, Naturhorn, Klassisches Fagott)

Autour de la Flûte (Kanada): Mika Putterman, Erin Helyard, Christopher Palameto, Mathieu Lussier (Traversflöte, Cembalo, Oboe, Fagott)

Duo Eole (Italien): Elisabeth Baumer, Antoine Pecqueur (Oboe, Fagott)

Ensemble Sirocco (Niederlande): Nathalie Houtman, Katrin Lazar, Raphaël Collignon (Blockflöte, Fagott/Dulcian, Cembalo)

Le Caprice Baroque (Frankreich): Lucile Boulanger, Matthieu Delafroge, Gayané Doneyan, Clémence Gregoire (Viola da Gamba, Cembalo, Blockflöte, Traversflöte)

Rossi Piceno Baroque Ensemble (Belgien): Emiliano Rodolfi, Andreas Helm, Marian Minnen, Raul Moncada (Barockoboe, Barockcello, Cembalo)

Info: Musica, Toekomstlaan 5B, B-3910 Neerpelt, Tel. +32 11 610510, Fax +32 11 610511, info@musica.be, www.musica.be oder www.festivalvanvlaanderen-antwerpen.be

21.-26.8.2005, Summer School in Early Music Performance, Leitung: Evelyn **Tubb** (Gesang), Michael **Fields** (Laute), Marianne **Mezger** (Blockflöte), Paul **Simmonds** (Cembalo, Clavichord), Ort: West Dean/England, Info: West Dean College, West Dean, Chichester, West Sussex, PO18 0QZ/UK, Tel.: +44 1243 811301, Fax: +44 1243 811343, www.westdean.org.uk

21.-27.8.2005, Atelier für Alte Musik des Instituts für Alte Musik der Hochschule für Musik Trossingen in der Europäischen Akademie für Musik und Darstellende Kunst, Palazzo Ricci, Montepulciano (Italien), Künstlerische Leitung: Marieke Spaans und Linde Brunmayr-Tutz, Meisterklassen u. a. mit Carsten **Eckert** (Blockflöte), Linde **Brunmayr-Tutz** (Traversflöte), Martin **Stadler** (Barockoboe), Rogério **Gonçalves** (Barockfagott), Davitt **Moroney** (histor. Aufführungspraxis), Uta **Vogt-Eissler** (Körperbewusstsein), Info: Hochschule für Musik Trossingen, Institut für Alte Musik, Schultheiß-Koch-Platz 3, 78647 Trossingen, Fax: +49 (0)7425 336452,

16. BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

14. - 16. Oktober 2005



Konzerthaus Berlin
Französische Friedrichstadtkirche
St. Hedwigs-Kathedrale

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Flanders Recorder Quartet - Han Tol
London Baroque - Charles Medlam
Niederländische Bachvereinigung
Laberintos Ingeniosos - X. Díaz-Latorre
Capella De Ministrers - Carles Magraner
Ensemble laReverdie - Doron Sherwin
Kinderprogramm u.a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
historischer Instrumente 14./15. Oktober

Workshops

Blockflöte, Cembalo, Violine u.a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411, 10414 Berlin
Tel. (030) 447 365 72; Fax: (030) 447 60 82
E-Mail: BerlinAlteMusik@t-online.de
Website: www.BerlinAlteMusik.com

Anmeldeschluß
**für Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 01.09.2005**



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

AlteMusik@mh-trossingen.de, www.mh-trossingen.de

21.–28.8.2005, International Course for Early Music mit J. **Feldman** (Gesang), P. **Holtslag** (Blockflöte, Traversflöte), R. **Gwilt** (Violine, Viola), R. **Zipperling** (Violoncello, Viola da Gamba), K. **Haugsand** (Cembalo), A. **Mafalda Castro** (Kammermusik), Ort: Tomar/Portugal, Info: Academia de Música Antiga de Lisboa, R. Abílio Lopes do Rego 8, P-1200-601 Lisboa, Tel./Fax: +351 21 3907724/34, www.academia-musicantiga.pt

21.8.–1.9.2005, Meisterkurse mit Robert **Ehrlich** (Blockflöte) und Hille **Perl** (Viola da Gamba) im Rahmen des Europäischen Musikfests, Ort: Stuttgart, Info: Intern. Bachakademie, Johann-Sebastian-Bach-Platz, 70178 Stuttgart, Tel.: +49 (0)711 619210, Fax: +49 (0)711 6192123, www.bachakademie.de

23.–26.9.2005, Die Blockflöte im Unterricht, Aufbaukurs, Interpretationskurse in 3 Phasen, für fortgeschrittene Blockflötisten, Musiklehrer und Absolventen von Grundkursen, Inhalte: Erarbeitung verschiedener Sonaten aus Frühbarock, Barock und der Moderne, aufbauend auf dem Grundkurs „Die Blockflöte im Unterricht“, Leitung: Ulrike **Engelke**, Ort: Bildungshaus Kloster Schöntal/Jagsttal, Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil:

0172 7906760, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de

26.–28.8.2005, 16. Blockflötenfestival, Mechelen (Belgien). Mehr als 100 Blockflötenspieler aus Flandern und den Niederlanden, von Anfänger bis Profi, treffen sich hier jedes Jahr in Workshops, auf Konzerten und auf der Instrumenten- und Notenmesse, Info: Nele Nuytten, Edelzangerslaan 4/13, B-3010 Kessel-Lo/Belgien, Tel.: +32 497 903519, E-Mail: nelenuytten@hotmail.com

26.8.–2.9.2005, Alte Musik – Ensemblesmusik des Barock, für Streicher aller Art, Block-, Quer- und Traversflöten, Oboe, Fagott, Zupfinstrumente, Orgel, Cembalo und Gesang, Leitung: Anne **Schumann**, Ort: Casabianca/Toskana, Info: musica viva, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, E-Mail: info@musica-viva.de

29.8.–6.9.2005, Aspect 2005, „Satyr’s masque“, Musikakademie Schloss Weikersheim, Dozenten: Matthias **Weilenmann** (Blockflöte), Dorothee **Oberlinger** (Blockflöte), Brian **Franklin** (Viola da gamba), Monika **Baer** (Violine), Marieke Spaans (Tasteninstrumente), Bernd **Niedecken** (Tanz), Einzelstunden, Kammermusik, Chor, Barocktanz und Referate, Info: Allegra, Agentur für Kultur, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: +49 (0)621 8321270, Fax: +49 (0)621 8321271, E-Mail: info@allegra-online.de

2.–4.9.2005, Querflöte Querbeat. Musizieren im Ensemble und im Flötenorchester musizieren, Zielgruppe: Schüler von 9-14 Jahren, Leitung: Tanja Weniger und Britta Katzur, Ort: Jugendherberge, 29456 Hitzacker, AMJ-Kurs 102, Info: Tanja Weniger, Krohnskamp 70, 22301 Hamburg, Tel.: +49 (0)40 2807350, E-Mail: tanja.weniger@gmx.de

2.–4.9.005, Wochenendkurs Blockflöten-Ensemble, musikalische und technische Arbeit an alter und neuer Ensemblesmusik, Leitung: Renate Dörfel-Kelletat, Ort: Hamburger Konservatorium, Info: Hamburger Konservatorium, Silldorfer Landstraße 196, 22589 Hamburg, Tel.: +49 (0)40 870877-0, www.hamburger-konservatorium.de, E-Mail: veranstaltungen@hamburger-konservatorium.de und Renate Dörfel-Kelletat, Breisgauer Straße 7, 14129 Berlin, Tel.: +49 (0)30 80582724, E-Mail: renate.kelletat@web.de

4.–10.9.2005, 16. Internationale Woche der Alten Musik, Reise zum Klang, Krieglach/Österreich, Workshops, Konzerte, Lesungen, Vorträge, Spektakel, Barockgesang und Vokalensemble Mieke van der Sluis (Blockflöte), Michael Oman (Bläserensemble), Niels Badenhop (Barocktanz), Linde Brunmayr-Tutz (Traversflöte), Marieke Spaans und Johannes Hämmerle (Cembalo), Thomas C. Boysen (Lauteninstrumente), Johanna Valencia (Gambenconsort), Brigitte Täubl (Barockvioline und Streicherensemble), Lorenz Duftschnid (Viola da gamba), Info: Johann Joseph Fux-Studio, Friedrich Schlegel-Gasse 3, A-8670 Krieglach, Tel.: +43 3855 228712, Fax: +43 3855 2597, E-Mail: office@fux-studio.at, www.fux-studio.at

5.–9.9.2005, Blockflöte pur. Die geringe Teilnehmerzahl macht es möglich, sowohl an solistisch besetzten Triosonaten mit Cembalobegleitung als auch an 4- bis 8-stimmiger Consortliteratur ausführlich zu arbeiten, Zielgruppe: fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen, Leitung: Silke Wallach, Ort: Bayerische Musikakademie Schloss Alteglofsheim, Info: Int. Arbeitskreis für Musik e.V.,

Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Fax: +49 (0)5461 996310, E-Mail: iamev@t-online.de

5.–10.9.2005, Barockorchesterakademie, gemeinsames Erarbeiten verschiedener Orchesterwerke unter Berücksichtigung der Aufführungs- und Instrumentalpraxis des 17./18. Jh., moderne Instrumente (evtl. mit Barockbogen) auch möglich, Leitung: Simon Standage (Barockvioline), Mark Caudle (Barockcello), Ulrike Engelke (Traversflöte, Blockflöte), Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de

16.–18.9.2005, Körper, Atem, Querflöte, Basis-kurs, Inhalt: Intensiver Flötenton und ausdrucks-volle musikalische Gestaltung im harmonischen Zusammenspiel von Instrument und Körper, Leitung: Hanna Feist, Ort: Bildungsstätte „Heilgenhof“, 97664 Bad Kissingen, AMJ-Kurs 112, Info: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbützel, Tel.: +49 (0)5331 46016, Fax: +49 (0)5331 43723, E-Mail: AMJMusikinderJugend@t-online.de, www.amj-musik.de

17.9.2005, Keine Angst vor hohen Tönen – Der Elfmeter der Blockflöte. Inhalt: Atemführung, Artikulation, Daumentchnik, effiziente Fingerbewegung und Repertoirestellen, Dozentin: Ines Müller-Busch, Ort: Kreismusikschule, 29221 Celle, Info: Moeck Musikinstrumentenwerk + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 885346, Fax: +49 (0)5141 885342, E-Mail: info@moeck.com, www.moeck.com

8.–9.10.2005, die Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V. veranstaltet in Zusammenarbeit mit der Hochschule für Musik Würzburg eine Werkstatt für Flötenpädagogik in der Hochschule für Musik Würzburg. Themen der Veranstaltung sind Gruppenunterricht, Ensemblearbeit, Unterrichts-literatur, verschiedene Unterrichtskonzepte, Konzerte und vieles mehr. Dozenten sind u.a. Jeannie Baxstresser, Barbara Busch, Hermann Klemeyer, Barbara Gisler-Haase, Barbara Metzger, Wil Offermans, Edmund Wächter,

Curs de Música Antiga a Catalunya

Sant Feliu de Guíxols, Girona (Spain)
August 28 - September 4, 2005

**From Renaissance to Classicism,
from South to North, 1500-1800**

Master Classes (August 29 -September 3):

Montserrat Figueras *vocal interpretation*

Manfredo Kraemer *baroque violin
and string ensemble*

Bruno Coeset *baroque violoncello*

Jordi Savall *viola da gamba and chamber music*

Pierre Hamon *recorder*

Jean-Pierre Canihac *cornetto and wind ensemble*

Daniel Lassalle *sackbut*

Josep Borràs *dulzian, shawni and wind ensemble*

Romà Escalas *recorder ensemble*

and renaissance flute

Raul Díaz *natural horn*

Pedro Estevan *percussion*

Rolf Lislevand *lute, theorbo and improvisation*

Xavier Díaz-Latorre *'vihuela', guitar and
accompaniment*

Carlos García-Bernalt *organ and basso continuo*

Guido Morini *harpsichord and improvisation*

Instrument and vocal ensembles

Music from the South (Lyon and Venecia 1550)

and the North (London and Hamburg 1600)

Music from the time of Cervantes (Concert Set. 3)

Orquestral Academy

Night music and Serenades by W.A.Mozart (Concert Set. 4)

Manfredo Kraemer (concertino)

Conductor: Jordi Savall

JORDI SAVALL *Artistic direction*

JOSEP BORRÀS *Teaching coordination*

ROMÀ ESCALAS *Technical direction*

Organization & information

Fundació Centre Internacional de Música Antiga

Camí de la Font nº.2 E-08193 Bellaterra (Spain)

Tel +34 93 594 47 60 fax. +34 93 580 56 06

e-mail: info@fundaciocima.org

Elisabeth Weinzierl, Ruth Wentorf, Info: Deutsche Gesellschaft für Flöte e.V., Eschersheimer Landstr. 93, 60322 Frankfurt am Main, Tel. +49 (0)69 5962443, Fax +49 (0)69 590277, E-Mail: floete@floete.net

7.-9.10.2005, Swing mit Blockflöten, Programm: Erarbeiten jazzgerechter Phrasierung und Artikulation anhand von 4-6-stimmigen Jazztiteln der Swingära, Zielgruppe: Interessierte Laien, Studierende, Blockflötenlehrer, Ensembleleiter, Teilnahme ab Mittelstufe möglich, Leitung: Eberhard Linck, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899122, E-Mail: herbert.paetzold@t-online.de, www.alte-musik.info

8.-15.10.2005, Blockflötenensemble-Kurs, Zielgruppe: Fortgeschrittene Laien, Musiklehrer, Studenten, bestehende Ensembles oder Einzelspieler, Schwerpunkt: stilgerechte Interpretation der Consort-Literatur des 16. und frühen 17. Jh. aus England und Italien in drei- bis achtstimmiger, auch doppelchöriger Besetzung, Leitung: Martina Joos, Ort: St. Moritz, Info: Hotel Laudinella, Kurse, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, E-Mail: info@laudinella.ch, www.laudinella.ch

11.-17.10.2005, Interpretationskurs für Barockvioline, Blockflöte, Traversflöte, Barockcello/Gambe und Cembalo, Dozenten: Simon Standaage, Ulrike Engelke, Mark Caudle, Chia-Hsuan Tsai, Ort: Insel Paros (Ägäis), Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de, Costas Stamatakis: info@nostos-studios.gr, www.nostos-studios.gr

21.-23.10.2005, Traversflöte – Blockflöte, Programm: Interpretationsmöglichkeiten an Werken eigener Wahl. Barocke Aufführungspraxis, Artikulationsmöglichkeiten, Spiel- und Übertechniken, Verzierungslehre, Zielgruppe: Traversflöten- und Blockflötenspieler und -studenten, Hochschulabsolventen, interessierte Laien,

Travers- und Blockflötenlehrer, Leitung: Peter **Holtslag** (NL), Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899122, E-Mail: herbert.paetzold@t-online.de, www.alte-musik.info

29.-30.10.2005, Alte Musik – neu erlebt, lebendige Aufführungspraxis im Blockflöten-Ensemblespiel, Leitung: Ulrike **Engelke**, Ort: Altdorf b. Böblingen, Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de

29.10.-4.11.2005, 17. Blockflötenseminar für Chorleiter von Blockflötenspielerkreisen in Gemeinden und für interessierte Blockflötenspieler, Dozenten: KMD Michael **Elser**, Marianne **Lüthi**, Andreas **Schöni**, Johannes **Kurz**, Erarbeiten mittelschwerer Literatur im Ensemble (4-12 Stimmen), Klassenlektionen, Studioarbeit in kleinen Gruppen, Einzellektionen, Consort (historische Holzblasinstrumente), Ort: Klingmünster/Pfalz, Anmeldung bis 31.7.05, Info: Landesverband der ev. Kirchenchöre in Baden, Michael Elser, Postfach 367, 76291 Stutensee, Tel.: +49 (0)7249 947287, Fax: +49 (0)7249 947288

3.-6.11.2005, Querflöte – Ensemblespiel, Leitung: Valentin **Keogh**, Ort: Castello Antico/Toscana, Info: musica viva, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, E-Mail: info@musica-viva.de

4.-6.11.2005, Blockflöte – Ensemblespiel mit Stephan **Schrader**, Ort: Landhaus Arnoth (Hunsrück), Info: musica viva, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, E-Mail: info@musica-viva.de, www.musica.viva.de

4.-8.11.2005, Die Blockflöte im Unterricht, Grundkurs 2005 in 6 Phasen (2. Phase im Februar 2006), Fortbildungslehrgang für Blockflötenlehrer, Leiter von Blockflötengruppen und

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

interessierte Laien, Leitung: Ulrike **Engelke**, Chia-Hsuan **Tsai** (Cembalo, Korrepetition), Ort: Bildungshaus Kloster Schöntal/Jagsttal, Info: Ulrike Engelke, Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, E-Mail: U.Engelke@t-online.de, www.aamwue.de

11.-13.11.2005, Blockflöten-Kurs „Music of the Spheres“. In diesem Kurs besteht die Möglichkeit, sowohl Solowerke als auch Ensembleliteratur zu erarbeiten, Zielgruppe: Blockflöten-Studenten und fortgeschrittene Blockflöten-Spieler, Musikschullehrer, Hochschulabsolventen, interessierte gute Laien, Blockflötenlehrer, Leitung: Paul **Leenhouts** (NL), Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899122, E-Mail: herbert.paetzold@t-online.de, www.alte-musik.info

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



ERTA-Veranstaltungen



Informationen:

ERTA e.V.
Leopoldshafener Str. 3
76149 Karlsruhe

Tel.: 0721-707291
Fax: 0721-788102

erta@erta.de, www.erta.de

8.-10.7.05 Ebenhofen, Flötenhof: Kurs Barock - oboe, Dozent: Wolfgang Kube, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, herbert.paetzold@t-online.de, www.alte-musik.info

21.-27.8.05 Montepulciano/Italien: Atelier für Alte Musik – obligate Sonaten von J. S. Bach, Carsten Eckert (Blockflöte), außerdem Barock - violine, Barockoboe, Cembalo etc., Palazzo Ricci / Akademie für Musik u. Darstellende Kunst, Info: Musikhochschule Trossingen, Tel.: 07425-94910, 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

23.-25.9.05

**12. SYMPOSION der ERTA e. V.
Essen, Folkwang-Hochschule**

Thema: Schau-Spielerische Aspekte im Blockflötenunterricht, Workshops mit renommierten Schauspielern über Bewegung auf der Bühne, Schauspiel-Basics etc., Lehrproben, Bewegungsspiele mit Kindern, Konzerte

Informationen: ERTA e.V.
Leopoldshafener Str. 3, 76149 Karlsruhe,
Tel.: 0721-707291, Fax: 0721-788102
erta@erta.de, www.erta.de

10.-11.9.05 Berlin: Bühne frei – Vortragsdramaturgie, positive Nutzung von Lampenfieber, der gelungene Auftritt, Ltg.: Britta Roscher u. Gabriele Zorn, Tel.: 0611-40809706, info@tonsatz.org, www.tonsatz.org

15.-18.9.05 Montreal/Canada: 1st International Recorder Competition & 4th International Recorder Festival, Info: Matthias Maute, mautlari@total.net

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

29.9.-3.10.05 Ebenhofen, Flötenhof: Bau einer Renaissance-Blockflöte, Ltg.: Herbert Paetzold, Info: Flötenhof e. V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, herbert.paetzold@t-online.de, 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

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

14.-16.10.05 Ebenhofen, Flötenhof: Kurs Cembalo – Pianoforte, Dozent: Wolfgang Brunner, Info: Flötenhof e. V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, herbert.paetzold@t-online.de, www.alte-musik.info

21.-23.10.05 Ebenhofen, Flötenhof: Kurs Traversflöte – Blockflöte, Dozent: Peter Holtslag, Info: Flötenhof e. V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, herbert.paetzold@t-online.de, 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

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

11.-13.11.05 Ebenhofen, Flötenhof: Kurs Blockflöte, Dozent: Paul Leenhouts, Info: Flötenhof e. V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: 08342-899111, Fax: 08342-899122, herbert.paetzold@t-online.de, 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

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

LETZTE MELDUNGEN:



sten Tibia-Heft!

Die ursprünglich für die Medizin entwickelte Computertomografie wird seit einigen Jahren auch für Materialuntersuchungen eingesetzt. Im März dieses Jahres informierte uns Klaus Martius vom Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg über die Untersuchung einer Kynseker-Flöte mit Hilfe dieser modernen Technik. Das Verfahren eröffnet neue Möglichkeiten für die Erforschung und Vermessung historischer Blockflöten und auch anderer Musikinstrumente. Mit einem uns zugänglichen modernen Computertomografen haben wir jetzt einmal in das Innere von zwei 300 Jahre alten Altblockflöten (Sammlung Moeck) geblickt. Mehr darüber im näch-

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
30. Jahrgang · Heft 3/2005

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

Schriftleitung: Sabine Haase-Moeck

E-Mail: 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

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 r 20,00, Einzelheft r 6,50; Jahresabonnement im Ausland r 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

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 18, r 30,00 (1/16 Seite, s/w) bis r 525,00 (1/1 Seite, 4c) zuzüglich Mehrwertsteuer; 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 4/2005 erscheint im Oktober 2005 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Alban Peters: Luciano Berios *Sequenza VIIa* – Anregungen zum Spielen Neuer Musik auf Oboen mit vollautomatischer Mechanik

Adrian Brown: Die Ganassi-Blockflöte – Tatsachen und Legenden

Karl Ventzke: Schwedler Flöten. Eine Übersicht

Peter Holtslag: Streifzüge durch acht Jahrhunderte Blockflötengeschichte, Teil 1

uns ein Porträt von Wayne Hankin. Musiker auf alten Holzblasinstrumenten im Cirque du Soleil

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

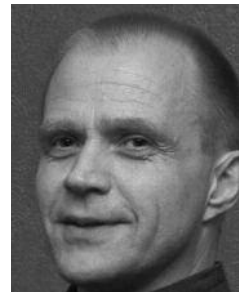
Manchmal ruft ein hoher Ton, der kurz bevorsteht, beim Spieler das gleiche Gefühl hervor, wie es wohl ein Torwart vor dem Elfmeter hat: undefinierbare Angst. Aber ein hoher Ton ist kein Elfmeter, denn jeder Ton hat seine spezielle Ecke im Tor, in die er gehört, und man kann sich perfekt auf diese Ecke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

MOECK



Friedrich von Huene, der bekannte Blockflötenbauer, wurde für sein Lebenswerk im August 2003 mit dem Curt-Sachs-Preis der American Instrument Society (AMIS) ausgezeichnet.

ROTTENBURGH DER EINSTIEG IN DIE MEISTERKLASSE

Konstruktion: Friedrich von Huene

Blockflöten nach Jean-Hyacinth-Joseph Rottenburgh, Brüssel 1672–1756. Zuverlässig und vielseitig im Ensemble und als Soloflöte.

Abgebildete Modelle von links nach rechts:
Sopranino: Ebenholz, Sopran: Palisander,
Alt: Birne, Tenor: Castello-Buchs, Bass: Ahorn.



MOECK – der Markenbegriff, wenn es um die Blockflöte geht

Deutsche Standards 2004 –
Marken des Jahrhunderts.
Die Königsklasse deutscher
Produkte und Dienstleistungen
in Wort und Bild.
Von Aspin über MOECK bis Zeiss.
Deutsche Standards Eschmwen, Köln
ISBN Nr. 3-409-12443-8



www.moeck-music.de

... (unreadable text) ...