

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft 6,50

TIBIA

Heft 4/2005



Spielräume – MOECK Seminare 2005/2006

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)



Ulrich Thieme



Andreas Strunkeit



Carin van Heerden

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

Der singende Telemann

Seminar 5: 18. Februar 2006

Werke von Georg Philipp Telemann für und mit Blockflöte werden in diesem Workshop in Einzel- und Kammermusikstunden erarbeitet. Telemanns Leitsatz *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen... Wer die Composition ergreift, muß in seinen Sätzen singen* soll die gemeinsame Arbeit an seinen Solo- und Kammermusikwerken prägen. Eingeladen sind alle BlockflötistInnen die das Melodische bei Telemann lieben.

Ein Cembalo in 440 und 415 Hz sowie ein Begleiter stehen bei Bedarf zur Verfügung.

Folgende Werke können u. a. erarbeitet werden:
6 Partitas (Die kleine Kammermusik für Blockflöte und B.c.)

12 Fantasien für Blockflöte solo

Sonaten für Altblockflöte und B.c.

Duette (darunter auch die Sonaten im Kanon)

Triosonaten (auch mit anderen Instrumenten)

Ohne Mindestalter

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

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

Inhalt

| | |
|---|-----|
| Editorial | 570 |
| Adrian Brown: Die „Ganassiflöte“ – Tatsachen und Legenden | 571 |
| Das Porträt: Historische Holzblasinstrumente im <i>Cirque du Soleil</i> Wayne Evan Hankin – Porträt eines Musikers von Sabine Haase-Moeck | 585 |
| Alban Peters: Luciano Berio: Sequenza VIIa Anregungen zum Spielen Neuer Musik auf Oboen mit vollautomatischer Mechanik | 590 |
| Peter Thalheimer: Jenseits von Bassano, Bach und Berio Versuch eines Curriculums für die fachspezifischen Ergänzungsfächer im Blockflötenstudium | 599 |
| Ronald Haase: Computertomographie – eine moderne Methode zur exakten Vermessung von Blockflöten | 606 |
| Summaries | 614 |
| Berichte | |
| Kerstin de Witt und Jostin Gundersen: Sommerkurs für Alte Musik in Prachatice, Tschechien | 616 |
| Frisch aus der Quelle „Früher war ja alles besser!“ | 617 |
| Rezensionen | |
| Zeitschriften | 618 |
| Bücher | 619 |
| Noten | 622 |
| Tonträger und AV-Medien | 637 |
| Leserforum | 642 |
| Neues aus der Holzbläserwelt | 644 |
| Veranstaltungen | 645 |
| Impressum | 648 |

Verehrte Leserinnen und Leser,

Vielleicht haben sie sich schon einmal darüber gewundert, dass die Seitenzählung in *Tibia* jeweils zwei Jahrgänge umfasst und dass es alle zwei Jahre ein Inhaltsverzeichnis für diese beiden Jahrgänge gibt. So ist es Usus bei wissenschaftlichen Zeitschriften, die z. B. von Bibliotheken zu „Büchern“ aufgebunden und als Fachliteratur dauerhaft in den Bestand aufgenommen werden. Es gibt also nicht nur ein Heft und einen Jahrgang von *Tibia*, sondern immer auch einen „Band“.

Mit dem letzten Heft Ihres Abonnements für das Jahr 2005 erhalten Sie zusätzlich zum Inhaltsverzeichnis 2004/2005 erstmals auch einen Schubler für die Hefte dieser beiden Jahrgänge, so dass Sie sich Ihren „Band“ selbst zusammenstellen können, es ist übrigens der 15. seit dem erstmaligen Erscheinen von *Tibia* im Jahre 1976. *Tibia* lässt sich auf diese Weise leicht zugänglich wie ein Fachbuch im Bücherregal aufbewahren.

Wir hoffen sehr, dass Ihnen diese Neuerung Freude macht, zumal wir im kommenden



Dr. Hermann Moeck

Jahrgang Abschied nehmen müssen von den gewohnten *Tibia*-Kunstbeilagen, die Hermann Moeck seit der ersten Ausgabe 1976 sehr engagiert und mit großer Sachkenntnis betreute. Mit ganzem Herzen widmete er sich der Aufgabe, für *Tibia* musik-ikonographisch bedeutsame Titelbilder auszuwählen und mit instrumentenkundlichen Kommentaren zu versehen, und es sind Altersgründe, die ihn dazu bewegen, sich dieser lieb gewordenen Pflicht zu entledigen und sich auch aus der *Tibia*-Herausgeber-schaft zurückzuziehen. Wir danken ihm für seinen großen Einsatz. *Tibia* wäre ohne ihn in dieser Form nicht möglich gewesen.

Sabine Haase-Moeck
für die *Tibia*-Redaktion

Adrian Brown

Die „Ganassflöte“ – Tatsachen und Legenden

Dieser Artikel basiert auf einem Vortrag gehalten beim *European Recorder Performance Festival* im Oktober 2004 in Amsterdam.

Es ist ein Phänomen, dass die bloße Erwähnung der Ganassflöte, die richtiger Ganassiblockflöte heißen müsste, überall zu Kontroversen führt. Mein Ziel ist es, einen möglichst vorurteilslosen, objektiven Überblick über die Verbindungen Ganassis zur Blockflöte aus historischer sowie moderner Sicht zu geben und endlich Klarheit zu schaffen.

Man kann unmöglich über die moderne Geschichte der „Ganassflöte“ schreiben, ohne auf den weitschweifigen Disput einzugehen, der sich in den frühen 1990er Jahren im *American Recorder* und im britischen *Recorder and Music Magazine* austobte. Es schien hauptsächlich um die Frage zu gehen, welcher moderne Blockflötenbauer als erster eine Kopie des illustren Instruments in Wien gemacht hatte. Ich habe mich bemüht, diesen Aspekt wohlweislich zu umgehen, also jedwede Diskussion darüber, wer der erste war, der dies und jenes getan hat, auszusparen, und mich lediglich auf die Wirkung, die diese Veröffentlichungen zu ihrer Zeit hatten, zu konzentrieren.¹

Einführung

Die Ganassflöte hat sich heute als Blockflötentyp etabliert. Tatsächlich findet man bei schneller Durchsicht der Kataloge moderner

Blockflötenbauer nur wenige, die dieses Instrument nicht in verschiedenen Größen und Stimmungen anbieten. Von den Spielern wird es für ganz unterschiedliche Musik verwendet, von der mittelalterlichen Estampie bis zur zeitgenössischen elektronischen Komposition. Der Begriff „Ganassflöte“ bezeichnet heute ein Instrument mit großem Tonumfang, für das man in der oberen Lage andere Griffe braucht als für das gebräuchlichere Barockmodell. Und jahrelang sah man in ihr das historische Bindeglied zwischen der weit gebohrten Renaissanceflöte und ihrem obertönigen und raffinierteren barocken Nachfolger. Der Unterschied liegt im wesentlichen in der trompetenartigen Bohrung und den großen Tonlöchern, die der Ganassflöte einen Ambitus von fast 2 ½ Oktaven verleihen, also einen Tonumfang, der über den einer normalen Renaissanceflöte hinausgeht.



Adrian Brown lernte den Beruf des Instrumentenmachers von 1979–1982 am Londoner College of Furniture und spezialisierte sich auf den Bau von Blockflöten unter der Ägide von Kenneth Collins. Seit 1982 ist er selbstständiger Blockflötenbauer und hat in den meisten größeren Blockflötensammlungen Forschungen betrieben. Er ist der Autor des Selbsthilfebuches für Blockflötenspieler *The Recorder. A Basic Workshop Manual* und betreibt eine Internetseite über historische Renaissance-Blockflöten (www.adrianbrown.org/database). Er hält regelmäßig Vorträge, in denen er die Ergebnisse seiner Blockflötenforschung vorstellt und arbeitet mit dem Kunsthistorischen Museum Wien zusammen, über dessen Blockflötensammlung er einen neuen Katalog erarbeitet hat, der in Kürze erscheint.

In Begriffen der Akustik ausgedrückt, werden diese hohen Töne durch unterschiedliche Griffe erzeugt: Die wichtige Stufe XV (Doppeloktave) wird als vierter Teilton von Stufe I gegriffen, indem man alle Löcher bedeckt, aber einige nicht vollends schließt, anders als beim gewohnten barocken Griff, der vom dritten Teilton der Stufe III abgeleitet ist. Außerdem gibt Ganassi den Griff Ø16 für Stufe XIV an; das ist die Oktave, also der zweite Teilton von

Stufe VII. Dieser Griff erscheint erstmals 1529 bei Agricola und unterscheidet sich stark von den später bei Jambe de Fer beschriebenen Griffen.²


Woher kam also die Ganassiflöte und für welche Musik war sie gemacht? In den letzten Jahren bin ich mit meinen eigenen Antworten auf diese Fragen immer unzufriedener geworden. Außerdem schien mir ein großer Widerspruch zu klaffen zwischen dem, was viele meiner Kunden und Kollegen aus Ganassis Abhandlung herauslasen, und dem überlieferten Instrument aus dem Kunsthistorischen Museum in Wien selbst. Zu Beginn meiner Zusammenarbeit mit dem Kunsthistorischen Museum wurde ich fortwährend von Kollegen und Kunden gefragt, ob ich die Ganassiflöte habe spielen dürfen. Das Stichwort „Ganassi“ erbrachte im Internet zahlreiche Angebote an „Altblockflöten nach Ganassi“, aber nur wenige Informationen über den Mann selbst oder über den tatsächlichen Zusammenhang zwischen ihm und unserer „Ganassiflöte“. Ich beschloss also, mich auf die historische Spuren-

suche zu begeben und zu Ganassis Person, seinem Buch und dem Venedig der 1530er Jahre zurückzukehren.

Das Buch

Der Titel von Ganassis erstem Buch, *Opera Intitulata Fontegara*, kann folgendermaßen übersetzt werden: *Das Buch, Fontegara genannt, das Flöte zu spielen lehrt mit aller Kunst, die diesem Instrumente zukommt. Es behandelt besonders das Verzieren, das nützlich ist für jedes Blas- und Saiteninstrument und auch für den, der Freude am Gesang hat.*³ Ganassi selbst veröffentlichte es 1535 in Venedig im Alter von 42 Jahren. Der Begriff „Fontegara“ soll von „Fontego“ kommen, dem Namen des venezianischen Getreidemarktes in der Nähe von Ganassis Wohnort in Venedig. Er könnte auch als Wortspiel zwischen Fonte (die Quelle) und Gara (ein Kurs oder Wettbewerb) gemeint sein. Auf jeden Fall war es



 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

die erste Abhandlung oder das erste Lehrbuch der Geschichte, das ausdrücklich für Blockflötenspieler geschrieben wurde, und zwar, wie man aus Ganassis Situation schließen kann, für Amateurmusiker.

Ganassi war seit 1517 Mitglied der Pifferi des Dogen von Venedig. Er wurde für den kurz zuvor verstorbenen Spieler der Instrumente in Altlage eingestellt. Wie die meisten professionellen Musiker seiner Zeit wird er seinen Beruf durch Lehrjahre bei einem Meister erlernt haben, weniger durch Lehrbücher oder Abhandlungen.⁴ Das Buch ist ungewöhnlich, denn anders als in den meisten Lehrbüchern des 16. Jahrhunderts, die in einem oft enzyklopädischen Stile geschrieben wurden, gibt Ganassi detaillierte Informationen über Artikulation, Atemkontrolle, Triller, Griffweisen und natürlich Diminutionstechniken, die mehr als Dreiviertel der gedruckten Seiten ausmachen. Ein überliefertes Exemplar enthält – in Ganassis eigener Handschrift – einen Anhang mit 175 Variationen über eine ein-

zige Kadenz, geschrieben für einen unbekanntem florentinischen Adligen.⁵ Ganassi druckt zahlreiche Griffstabellen in seinem Buch ab, von denen die meisten sich auf normale Renaissanceblockflöten mit dem Umfang einer Oktave und einer großen Sexte beziehen. Sie gelten für die Standardgrößen Bass in f, Tenor/Alt in c und Diskant in g und stimmen sowohl mit früheren Abhandlungen von Virdung und Agricola als auch mit späteren Arbeiten von Jambe de Fer, Zacconi und Cerone überein.⁶ Mit den drei letzten Tabellen jedoch, die anscheinend nur für die kleinste der drei Flöten gelten, gelang es Ganassi, in die Geschichte einzugehen. Er erweitert den Tonumfang des Instruments auf über 2 ½ Oktaven und nennt dafür Griffe, von denen dem Kundigen einer zweifelhafter als der andere vorkommt. Als Einleitung für diese Griffstabellen schreibt er:

Wisse, mein höchst würdiger Leser, dass ich mich viele Jahre hindurch im Flötenspiel geübt und mich daran ergötzt habe, alle hervorragenden Spieler meiner Zeit kennen zu lernen und mit

ihnen zu musizieren. Dabei habe ich nie einen in jener Kunst bewanderten Menschen gefunden, der mehr als die gebräuchlichen Töne gespielt hätte, es sei denn, dass er einen oder zwei andere hätte hinzufügen können. Ich habe daraufhin die Griffmöglichkeiten überprüft und hierbei gefunden, was andere nicht gewusst haben. Nicht etwa, dass ihnen die Kenntnis jenes Weges mangelte, nur haben sie ihn der Beschwerlichkeit wegen aufgegeben. Ich habe also außer den genannten üblichen Tönen sieben weitere gefunden, von denen ich dir nun genaue Kunde geben werde. Zunächst muss ich bemerken, dass die Flöten, die von verschiedenen Meistern hergestellt sind, nicht nur in der Mensur, sondern auch in der Bohrung der Grifflöcher und sogar im Windkanal voneinander abweichen. Da die einzelnen Meister nicht in gleicher Weise hören und infolgedessen auch verschieden spielen, stimmen sie die Instrumente unterschiedlich ein. Dies wiederum bewirkt von einem Meister zum anderen einen Unterschied in der Art zu blasen. Darum habe ich in den folgenden Tabellen einige Griffe mehrerer Meister zusammengestellt, und du kannst an Hand dieser Beispiele sehen, worin sie voneinander abweichen.⁷

Kurz und gut: nach Ganassis Ansicht sind also offenbar alle Blockflöten verschieden gebaut, die Spieler müssen flexibel und technisch gut sein, um sauber zu spielen. Wie schon erwähnt, haben nur drei Griffstabellen das hohe Register und diese sind praktischerweise gekennzeichnet mit den mutmaßlichen Markenzeichen dreier verschiedener Blockflötenbauer. Das erste, ein verziertes A, war das Markenzeichen der Familie Schnitzer aus Nürnberg und München, und ein doppeltes A findet man auf mehreren überlieferten Instrumenten. Mit dem zweiten Zeichen, einem Kleeblatt, sind Blockflöten markiert, die auch den Namen Hans Rauch von Schrattenbach tragen, auch hier öfter als Doppelzeichen benutzt.⁸ Die letzte Griffstabelle trägt ein einfaches B, das bisher noch keinem bekannten Bauer oder Instrument zugeordnet werden konnte.⁹ Interessant an dieser letzten Griffstabelle ist, dass zusätzlich zu dem bekannten Griff für die XV. Stufe ein be-

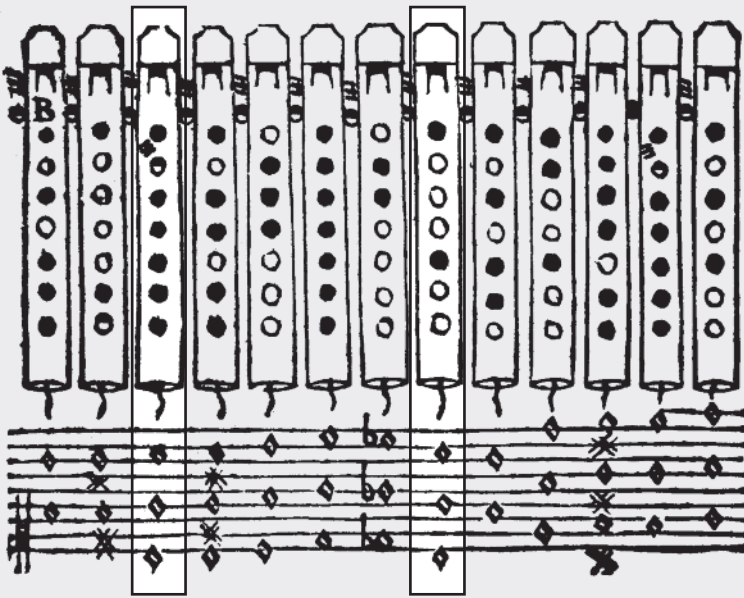
CSapi lector mio dignissimo che molti anni ho esperimentado el mō de sonar & dilectomi di uedere & praticare con tutti li primi sonatori che a mio tēpo sono stati onde che mai ho trouato homo degno in tale arte che piu dele uoce ordinarie habi esercitato dil che potrebbono hauere agiōto una de piu o due uoce onde hauēdo io eslaminato tal modo ho trouato q̄llo che altri nō ha saputo nō che in loro sia ignorato tal uia ma p fatica lasciato cioe sette uoce de piu de lordinario detto dele quali ti daro turta la cognitione:& prima aduertisse che li flauti quali sono formati da uarii maestri sono differēti luno dal altro nō solo del foro ma nel cōpassar le uoce & anchora nel uēto & tali maestri alcuni di loro son differēti nel cordare esso instrō p cā del suo sonar uariado luno da laltro anchora lorechio:& p tal differētia nasce uno uariado modo di sonar q̄llo de uno maestro e q̄llo de ualaltro&cofi ti mostrero la uia de piu maestri p li segni q̄li hāno differenti li q̄li segni farāno dimostrati ne la figura di flauti:

Einleitung zu den Griffstabellen

merkenswerter Alternativgriff angegeben wird, der dem Griff für dieselbe Note bei Jambé de Fer 25 Jahre später verdächtig ähnlich sieht und der unserem heute üblichen Barockgriff für diesen Ton sehr nahe kommt. Ärgerlicherweise gibt Ganassi kaum Hinweise darauf, was die Spieler mit seinen sieben Extratönen tun sollen: Trotz des Aufhebens, das wir heute um sie machen, verwendet er nur zwei von ihnen in seinen Diminutionen. Stufe XVI gebraucht er als höchsten Ton nur zweimal, seinen zweithöchsten Ton (Stufe XV) sechsmal, und alle zusammen tauchen nur in vier seiner Diminutionen auf.¹⁰

Der Ganassi-Spuk

Das Instrument, so wie wir es heute kennen, wurde in den späten 1970er Jahren berühmt, als verschiedene Blockflötenbauer unabhängig voneinander daran experimentierten, eine Blockflöte zu bauen, die mit Ganassis Griffen spielbar war. Am bekanntesten wurden die Versuche des Australiers Fred Morgan und des Amerikaners



Ganassi-Griffabelle mit Markierung verschiedener Griffe für Stufe XV

Bob Marvin im Jahr 1975. In diesem Jahr baute Morgan seine erste Ganassflöte nach Zeichnungen, die er ein paar Jahre früher in Wien gemacht hatte. Später skizzierte er in einem Artikel in der Zeitschrift *Early Music* seine Entdeckung und die technischen Merkmale, die ein Instrument haben muss, wenn man darauf in Ganassi-Griffweise spielen will.¹¹ Er beschrieb eine Blockflöte, die ihre Entsprechung in der SAM 135 aus der Wiener Sammlung fand: *Als ich (auf Drängen eines Blockflötenspielers) anfänglich darüber nachdachte, wie man ein solches Instrument bauen könnte, besaß ich die Daten zweier verschiedener Instrumente in g' aus der Sammlung alter Musikinstrumente im Kunsthistorischen Museum in Wien, die ich drei oder vier Jahre früher vermessen hatte. Eines hat eine konische Bohrung und ist mit Ganassis Griff für die XV. Stufe nicht vereinbar, aber das andere hat eine im wesentlichen zylindrische Bohrung mit einer Erweiterung am Schall-Loch. Alles, was für die Klangerzeugung wichtig ist, ist an dieser Flöte schwer beschädigt, und ich habe die Ganassi-*

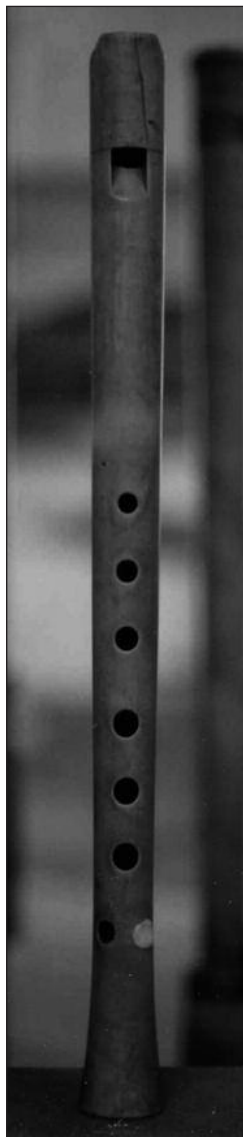
Griffe nicht ausprobiert, weil ich beim Vermessen nicht daran dachte, aber mit dieser Griffweise im Sinn kam mir die Bohrung nun vielversprechend vor. Eine Kopie, die ich nach diesen Maßen herstellte, klang gut und spielte tatsächlich den Ton der XV. Stufe mit dem Ganassi-Griff, allerdings ein bisschen zu hoch. Die Töne darüber waren gut, und ihre Stimmung konnte mit kleinen Änderungen der Griffe angepasst werden, aber es gab keine Möglichkeit, den Ton selbst auf diese Weise anzupassen. Er

blieb, selbst wenn man alle Grifflöcher schloss, zu hoch.

Eine kleine Veränderung in Länge und Ausbuchtung des Schallstücks (...) brachte den Ton wie auch den Grundton sauber zum Stimmen. Ich kenne außer dem Original in Wien kein ebensolches Instrument mit zylindrischer Innenbohrung, die sich am unteren Ende erweitert. Mit großer Wahrscheinlichkeit (wie man Ganassis Bemerkungen entnehmen kann) wurde es von seinem Hersteller nicht gebaut, um darauf Ganassis neue hohe Töne zu spielen, aber das Instrument verkörpert das Prinzip, anhand dessen wir heute Flöten bauen können, die genau dazu in der Lage sind. Wichtig ist, dass diese neue „Ganassi“-Blockflöte in erster Linie dadurch entstanden ist, dass man Ganassis theoretische Schriften studierte. Hinzu kam die glückliche Entdeckung dieses einen erhaltenen Instruments, das man zur Grundlage nehmen konnte für ein Ziel, das sein Erbauer im 16. Jahrhundert gar nicht hatte. Insofern ist dies neue Instrument keineswegs eine Kopie, sondern eigentlich eine Fortführung der Arbeit der alten Instrumentenbauer.¹²

Wenn man diese Ausführungen aufmerksam liest, wird deutlich, dass Morgan an keiner Stelle den Anspruch erhebt, das Instrument stünde in einer irgendwie gearteten direkten Verbindung zu Ganassi. Er stellt fest, dass eine Kopie nach seinen Messdaten Ganassis XV. Ton spielt, allerdings zu hoch. Er geht sogar so weit, zu sagen, dass sein Hersteller es gewiß nicht gebaut habe, damit man darauf Ganassis neue hohe Töne spielen könne. Dennoch war, trotz der deutlichen Vorbehalte Morgans, eine Legende geboren! Die Ehrfurcht, mit der man dieses Instrument damals betrachtete, kommt in dem folgenden Auszug aus einem Artikel von Angelo Zaniol zum Ausdruck, der Mitte der 80er Jahre in französischen, deutschen und englischen Zeitschriften abgedruckt wurde:¹³

Dass dies Geheimnis nun endlich gelüftet werden konnte, ist der Forschung des genialen australischen Blockflötenbauers Fred Morgan zu verdanken, der von seinem Freund Frans Brüggen, dem König der zeitgenössischen Blockflötenspieler, dazu gedrängt worden war. Ausgehend von theoretischen Überlegungen ziemlich einfacher Natur (aber natürlich muss man sie bedenken und anwenden), erinnerte sich Herr Morgan, dass in der unerschöpflichen Fundgrube des Kunsthistorischen Museums in Wien eine Renaissanceblockflöte in g¹ mit einer höchst ungewöhnlichen Bohrung existierte, die bisher unbeachtet geblieben war, weil ihr Labium so schwer beschädigt war, dass man sie nicht spielen konnte. Eine Kopie dieser Blockflöte, geringfügig verändert, um verschiedene unsaubere Töne zu korrigieren, bewies, dass seine Intuition richtig gewesen war. Hier war das Instrument, das man so lange gesucht hatte.



SAM 135,

Foto: S. Borsch

Seine Wiederentdeckung ist deshalb so bedeutsam, weil dieses Instrument, wie Ganassi schon sagte, wahrhafte Glanzleistungen vollbringen kann.¹⁴

La Fontegara ist im venezianischen Idiom seiner Zeit geschrieben – eine Herausforderung für den heutigen Leser – doch lassen weder die französische noch die deutsche Übersetzung erkennen, dass das Original Textstellen enthält, in denen auch nur annähernd von „wahrhaften Glanzleistungen“ die Rede ist. Obendrein gibt es außer in der oben zitierten Passage keine andere Erwähnung spezifischer Instrumente in der Abhandlung.

Es gab aber noch einen anderen Grund, weswegen das Wiener Instrument zu so viel Ruhm kam. Morgan verbrachte zu Beginn der 1980er Jahre einige Zeit in Holland. Während seines Aufenthaltes unterrichtete er eine Klasse von Blockflötenbauern am Konservatorium in Den Haag. Dort verteilte er freigiebig Zeichnungen seines neuen Ganassi-Instruments an die eifrigen Studenten, die dann bald innerhalb der ganzen Blockflötenbauer-Szene zirkulierten. An dieser Stelle sollte man erwähnen, dass es sich bei diesem Instrument um eine auch für Neulinge besonders leicht nachzubauende Blockflöte handelte. Die zylindrische Bohrung, die vergleichsweise wenig Werkzeug erfordert, und Morgans simple Konstruktion eines Rings, mit dem man das Stimmmodul (Unterstück) mit dem Klangmodul (Kopfstück) auf einfache Weise verbinden konnte, verschafften dem unerfahrenen Blockflötenbauer Stunden vergnügter Kurzweil zwischen Bergen verschlissener Kopf- und Unterstücke.

Ungefähr zur gleichen Zeit näherte sich der amerikanische Blockflötenbauer Bob Marvin dem Thema auf andere Weise. Er hatte 1970 europäische Museen bereist und offenbar alle Blockflöten auf ihre Fähigkeit getestet, Ganassis hohe Töne zu spielen. Sein späterer Artikel im *Galpin Society Journal* von 1972 erwähnte nur ein einziges taugliches Instrument, eine Altblockflöte aus Elfenbein in Paris.¹⁵ Marvin baute dann seine eigene Ganassiflöte, ging aber anders vor. Er kopierte nicht das Pariser Instrument, sondern orientierte sich an dem Holzschnitt auf der Titelseite des Buchs von Ganassi, indem er das Gesicht des Spielers als Maßstab für die Abmessungen des Instruments nahm. Marvins eigene Äußerungen über sein Vorgehen im *FoMRHI Quarterly* (Spring 1978) sind aufschlussreich.¹⁶ Über eine mögliche Ganassiblockflöte schreibt er: *Es ist unwahrscheinlich, dass eine solche Bohrung nur dazu entwickelt worden sein soll, die dritte Oktave zu spielen. Wahrscheinlicher ist, dass man eine bessere Tonqualität erreichen wollte und dass das obere Register nur ein willkommenes Zufallsprodukt war.* Über sein eigenes Instrument, das, obwohl es eine engere Bohrung und einen engeren Aufschnitt hatte, dem Instrument Morgans ziemlich ähnelte, fügte er hinzu: *Die dritte Oktave ist zwar da, aber sie ist nicht leicht zu spielen und ich bezweifle, dass in der Höhe schöne Musik gemacht werden kann. Ein Spieler kann die Töne spielen, aber für ausdrucksvolle Melodien sind die armselige Ansprache und die schwierigen Griffverbindungen sehr limitierend.*

Trotz der Griffschwierigkeiten in der dritten Oktave machte die ungemein starke Tiefe des Instruments bald Furore in der Blockflötenwelt. Die Überlegenheit des Morganschen Modells wurde dadurch gefestigt, dass Frans Brüggén und andere es für Einspielungen verwendeten, und da die Pläne leicht zu haben waren, verbreitete sich die Ganassiflöte schnell, wobei jeder Blockflötenbauer das originale Modell Morgans an seine eigenen Bedürfnisse und Möglichkeiten anpasste. In den späten 1980ern gab es sogar den Versuch eines Blockflötenbauers, sich den Namen Ganassi als eingetragenes Markenzeichen zu sichern.¹⁷

Die Meinungen gehen auseinander, doch der Mythos bleibt bestehen

Unter der Oberfläche ging es aber nicht ganz so einhellig zu. Auf Blockflötenfestivals erhoben sich Stimmen, die das Für und Wider der Ganassiflöte diskutierten. Blockflötenbauer fragten sich, warum offenbar nur ein einziges Exemplar überliefert ist, und tauschten ihre Erfahrungen vergangener Museumsbesuche aus. Langsam kam heraus, dass auch andere Blockflöten, sogar einige der Bass- und Bassettgrößen, mit Ganassigriffen spielbar waren. In Wien jedoch wurde im Gefolge der Umbauten der Instrumentenausstellung in den frühen 90er Jahren der Ruhm der SAM 135 gefeiert, indem man ihr einen prominenten Platz in der neuen Vitrine für die Renaissanceblockflöten gab. Viele Blockflötenbauer fuhren nach Wien, um die Instrumente zu vermessen, und nach einigen Fast-Katastrophen mussten jegliche weiteren Messungen verboten werden.

Auch die Blockflötenspieler taten ihr Bestes, den Namen Ganassi hochzuhalten. Keine Ersteinpielung war komplett ohne mindestens eine italienische Sonate, gespielt auf entweder einer Alt-Ganassi oder einer Sopran-Version, auf der man diese Stücke engelsgleich in die musikalische Stratosphäre blies. Niemand hinterfragte, was es für einen Sinn machte, so späte Stücke auf Instrumenten zu spielen, die vermutlich fast ein Jahrhundert früher entstanden waren. Was als kreatives und interessantes Experiment begonnen hatte, wurde schnell zur unbezweifelten Tatsache, und es gab sogar Ganassiflöten, die sich im Repertoire des späten 17. Jahrhunderts tummelten, ehe Morgan die Sopran-Version stoppte und stattdessen lieber die Narwalzahn-Blockflöten¹⁸ aus dem Museum in Kopenhagen nachbaute.¹⁹

In den 1980er Jahren konnte die Ganassiflöte allerdings der zeitgenössischen Musik sehr positive Impulse geben. Man kann sich vorstellen, welche Wirkung dieses Instrument auf Komponisten ausübte, die an den weichen, zarten Klang der Barockflöte gewöhnt waren. Langfristig war zu beobachten, dass die Ganassiflöte zuneh-

mend in zeitgenössischen Kompositionen berücksichtigt wurde. Walter van Hauwes Katalog gibt 40 moderne Stücke an, die eigens für sie komponiert wurden, und auch der befangenste Hörer muss zugeben, dass das Instrument oftmals gut zu dem Stück passt. Dies ist sicher das Feld, auf dem die Ganassiflöte zu ihrem Recht kommt. Mit ihrem kräftigen, flexiblen Klang und den leicht zu produzierenden Überblas-, Flageolett- und Mehrklängen ist sie hier heimischer als in den schnellen melodischen Läufen einer italienischen Sonate.



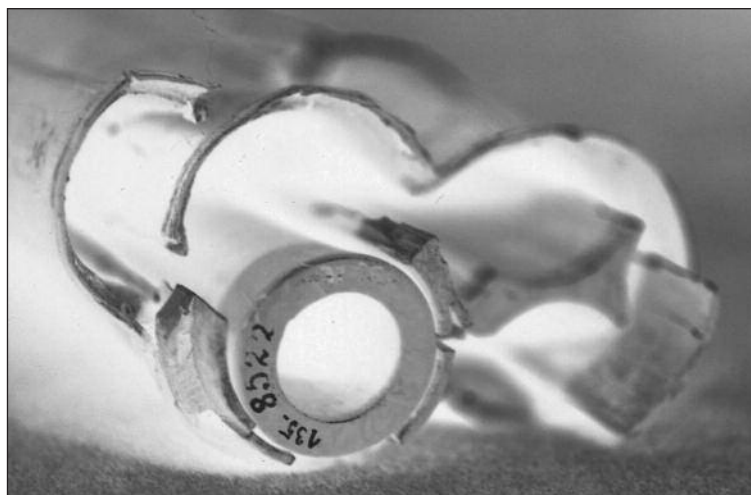
!!-Stempel auf der SAM 135
Foto: A. Brown

Das Dunkel lichtet sich

1996 erhielt die englische Forscherin Maggie Kilbey (vormals Lyndon-Jones) ein Stipendium dafür, die verschiedenen „!!“-Zeichen, mit denen eine große

Mehrheit der erhaltenen Holzblasinstrumente der Renaissance markiert sind, zu untersuchen und zu katalogisieren. Neben den über 40

Blockflöten im Kunsthistorischen Museum in Wien gibt es vier Originalfutterale für Blockflöten. Diese seltenen Objekte (es gibt nur acht erhaltene Exemplare weltweit) sind deshalb so hochinteressant, weil sie Hinweise geben auf die Kombinationen der verschieden großen Instrumente der originalen Blockflöten-Sätze. Als Maggie Kilbey die Überreste eines dieser Futterale (Inventarnummer SAM 171) untersuchte, entdeckte sie ein kleines „!!“-Zeichen im Deckel. Diese Zeichen waren keineswegs genormt. In ihrem Forschungsbericht teilte sie alle erhaltenen Instrumente in Gruppen ein, die auf Stil und Form ihres Prägestempels beruhten, und fand mehr als 20 verschiedene Arten des „!!“-Zeichens.²⁰ Sie entdeckte, dass der Stempel im Deckel mit dem auf dem Schallloch der SAM 135, der berühmten Ganassiflöte, übereinstimmte. Leider wurde dieses Futteral im Laufe des 20. Jahrhunderts schwer beschädigt. In den 1920er Jahren war es aber im Originalzustand vermessen worden, und das Lederfutteral, das ursprünglich die Röhrenkonstruktion umschloss, ist immer noch in erstaunlich gutem Zustand. Kurz und gut, es war möglich, die Länge der SAM 135 mit den Überresten des Futterals zu vergleichen und festzustellen, dass die Ganassiflöte mit hoher Wahrscheinlichkeit darin aufbewahrt worden war.



SAM 135 in dem unvollständig erhaltenen Futteral SAM 171

Foto: M. Kilbey

Für viele, auch für mich, kam es wie ein Schock, dass die illustre Blockflöte SAM 135 vielleicht nur Teil eines normalen Blockflötenquartetts war. Dazu muss man erwähnen, dass das Futteral SAM 171 Abteilungen für vier Blockflöten von drei Größen hat: Die größte ist für eine Flöte, die wir heute Tenorblockflöte nennen würden gedacht, zwei Altblockflöten sind für die mittleren Fächer bestimmt, und eine Sopranblockflöte macht das Set komplett. Diese Größen waren, dem



Deckel des Futterals SAM 171 mit Detailfoto des !!-Stempels
Foto: A. Brown

Renaissance-Standard gemäß, in Quinten gestimmt, so dass wir es hier anstatt mit der üblicheren Formation Renaissance-Bass in f, Tenor-Alt in c¹ und Diskant in g¹, mit einem Consort ungefähr eine Quinte höher zu tun haben: Blockflöten in c¹, g¹ und d².²¹

Dies kleine Consort entspricht einem normalen Renaissance-Set für vierstimmige Musik. Der Tenor würde die Bass-Stimme spielen, die beiden Altflöten die Mittelstimmen und der kleine Diskant die Oberstimme. Es hat schon etwas Rührendes, wenn man sich vorstellt, wie unsere moderne Ganassi, weit entfernt von jedweder solistischen Ambition, den Cantus firmus der

Tenor- oder Altstimme einer Vokalkomposition aus der Renaissancezeit spielt, anstatt in federnden 16tel-Läufen einer italienischen Canzone zu brillieren. Einige Leser mögen der Idee eines Consorts, bestehend nur aus kleineren Größen, vielleicht skeptisch gegenüberstehen, es gibt aber Beweise dafür, dass dies nichts Ungewöhnliches war. In einem Genueser Dokument des Jahres 1596 ist die folgende Beschreibung zu lesen: *Erstens sechs stille Zinken aus Buchsbaumholz in einem Kasten, in der Stimmung tutto punto; sechs helle Zinken, deren Stimmung genau mezzo punto sein muss, zusammen in einem Buchsbaumkasten, teils für Rechtshänder, teils für Linkshänder; sechs Flöten, deren Stimmung genau mezzo punto sein soll, aus Buchsbaumholz, alle in einem normalen Kasten; acht Blockflöten aus Buchsbaumholz in einem Kasten, bestehend aus folgenden Größen: zwei kleine Sopranini, vier etwas größere und zwei Tenöre, die den vorigen vier folgen, aber ohne Klappen am unteren Ende, die Stimmung sollte mezzo punto sein. Die oben genannten Instrumente sollten aus solidem, gut abgelagertem Holz gefertigt und vor allem korrekt gestimmt sein, und um sie*

*wirklich in vollendeter Qualität zu erhalten, sollte man sich nach Venedig an Gianetto da Bassano oder Gerolamo „degli instrumenti“ oder Francesco Fabretti und Brüder wenden, weil sie alle höchst erfahren mit dieser Art Instrumente sind.*²²

Wie Peter van Heyghen gezeigt hat, ist diese Stelle nicht nur interessant wegen des Hinweises auf die Stimmung *mezzo punto*²³, sondern auch wegen der Beschreibung des achteiligen Sets kleiner Blockflöten ohne Klappen.²⁴ Hinzu kommt die Erwähnung Bassanos als eines venezianischen Blockflötenbauers. Wie jeder weiß, sind Tenöre die größten Blockflöten, die man

ohne Klappen bauen kann, und die Textstelle nennt *Tenoletti* als logischerweise größte Blockflöte. Was hier beschrieben wird, ist mit hoher Wahrscheinlichkeit ein Consort, das zwei Sets des Wiener Typs umfasst und das für achttimmige, doppelhörige Musik verwendet werden konnte.²⁵

Andere erhaltene Blockflöten

Wie schon gesagt, wurden im Lauf der Zeit zahlreiche andere erhaltene Blockflöten gefunden, die zumindest die wesentlichen Extra-Töne aus Ganassis Griffabelle spielen. Zu ihnen gehören die meisten der 10 Blockflöten, die mit dem AA-Zeichen gestempelt und deshalb der Familie Schnitzer zuzuschreiben sind. Andere Blockflöten, die die !!-Stempel tragen, funktionieren auch auf diese Weise. Der Alt in Paris wurde schon 1972 von Marvin erwähnt. Außerdem gibt es einen einzelnen Tenor in Bologna, einen Tenor und einen Bass in Rom, einen Bass in Hamburg, einen anderen Tenor mit Klappe in Wien und noch einen kürzeren Tenor in derselben Sammlung. Tatsächlich spielen etwa 12% aller erhaltenen Renaissance-Blockflöten Ganassis hohe Töne. In vielen Fällen mag es allerdings treffender sein, zu sagen, dass man die hohen Töne aus den Instrumenten herausquetschen muss, denn diese Töne sind oft alles andere als perfekt, wie schon Morgan an seiner Kopie der SAM 135 bemerkte. Man erinnere sich daran, was Ganassi in seiner Einleitung zu den Griffabellen schreibt: *Bestimmte Meister stimmen die Instrumente unterschiedlich, und wie ihre Ohren verschieden sind, unterscheidet sich auch ihre Spielweise.*

Alle oben genannten Blockflöten scheinen einst Teile größerer Consorts gewesen zu sein, denn es gibt oft non-Ganassi „Geschwister“-Flöten, die diese These belegen. Es stellt sich die Frage, ob es überhaupt einen Extra-Zweig Ganassiflöten gegeben hat, der darauf wartete in Aktion zu treten, sobald die erste Stimme den Tonraum überschritt! Sicher ist jedenfalls, dass weder die erhaltenen Instrumente noch sonstige Quellen

Beweise dafür enthalten, abgesehen von ikonographischen Beispielen, in denen Nymphen und Hirten in pastoralen Gefilden trompetenförmige Blockflöten spielen. Allerdings ist die Ikonographie ein vieldeutiges und unscharfes Instrument bei der Suche nach harten Fakten über Blockflöten und ihren Gebrauch. Viele „Ganassis“ auf den Bildern sind eher klein, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass kleinere Consort-Größen öfter trompetenartig gebaut wurden als ihre größeren Brüder. Das Problem ist das Fehlen eines exemplarischen Sopran- und Altinstruments mit genügender Aussagekraft.

Wenn wir nun auf das Thema „SAM 135 und Futteral SAM 171 für vier Blockflöten“ zurückkommen, wird deutlich, dass das größte Instrument, das dieses Set ursprünglich beherbergen konnte, der Größe der SAM 150 entsprach, d. h. einer „normalen“ Consort-Tenorflöte. Sie hat den normalen Umfang einer Consort-Blockflöte und Marvin hielt sie für das besterhaltene von drei ähnlichen Instrumenten in Wien, was zur Folge hatte, dass sie zum Grundmodell der meisten Renaissance-Tenöre moderner Blockflötenbauer wurde.²⁶

Vorausgesetzt es gibt einen Zusammenhang zwischen den beiden Instrumenten und dem Futteral, dann könnte hier der Ausgangspunkt für eine interessante Consort-Variante liegen, der sich moderne Blockflötenbauer widmen sollten: kräftige, kleine Instrumente mit breiten Windkanälen, die entweder Teile eines größeren Ensembles sind oder ein eigenständiges Consort bilden. Könnte sich Praetorius' Bemerkung „weil die kleinen gar zu starck und laut schreien“ auf solche Instrumente beziehen?

Was genau sind die Merkmale einer „Ganassi-Blockflöte“?

Wir haben gesehen, dass, um den Ton der XV. Stufe mit Ganassi-Griffweise zu spielen, ein Instrument etwas länger und etwas weniger konisch gebohrt sein muss als ein normales Renaissancemodell. Jedoch müssen, um die XIV.

Stufe mit Ø17 oder ähnlichem Griff zu spielen, andere Baukriterien berücksichtigt werden, die für jedes Instrument individuell gelten. Zum Vergleich soll die nebenstehende Abbildung dienen. Sie zeigt drei Tenorblockflöten mit dem !!-Zeichen: rechts die schon erwähnte Tenorflöte SAM 150, in der Mitte ein ähnliches Instrument in Rom und links ein kleinerer Tenor in Bologna.²⁷ Die beiden letztgenannten Instrumente können gerade so eben die hohen Töne von Ganassi spielen, der Tenor rechts (SAM 150) kann das nicht. Es sind die kleinen, aber wirksamen Unterschiede in Anordnung und Größe der Tonlöcher sowie etwas andere Bohrungsprofile, die es den Instrumenten aus Bologna und Rom erlauben, Ganassis hohe Töne zu spielen. Daran ist nichts Ungewöhnliches, es ist nur Folge eines etwas anderen Zugangs zum Design.

Zusammenfassung

Die populäre Meinung, es habe einen besonderen Typus von Renaissanceblockflöten gegeben, eigens gebaut, um das obere Register zu erweitern, scheint wenig beweisfähig zu sein. Dass es Spieler (wie Ganassi) gegeben hat, die daran interessiert waren, zusätzliche Töne zu finden, ist verständlich, aber jegliche Annahme einer direkten Verbindung zwischen Ganassi und der Blockflöte SAM 135 in Wien muss reine Spekulation bleiben. Die SAM 135 war wahrscheinlich Teil eines vierteiligen Consorts und wurde für eine der Mittelstimmen benutzt. Es gibt noch viel mehr Blockflöten mit ähnlichen Merkmalen, auf denen man mit Ganassis Griffen hohe Töne spielen kann. Auch sie gehörten ursprünglich zu größeren Consorts.

Die Ganassiflöte, wie wir sie heute kennen, wurde in den 1970er Jahren „erfunden“, und zwar im Gefolge bahnbrechender Forschungen einiger Blockflötenbauer. Das Morgan-Modell wurde das berühmteste, zum einen wegen der Einspielungen und Konzerte gefeierter Spieler mit dem Instrument, zum anderen wegen der großzügigen Verteilung der Baupläne durch Morgan. Seit damals hat sich die Ganassiflöte zum Lieb-



Renaissanceblockflöten in Bologna (Foto: M. Tiella), Rom (Foto: Museo degli Strumenti Musicali) und Wien (Foto: Kunsthistorisches Museum Wien)

lingsinstrument der modernen Blockflötenspieler entwickelt, und über 40 Kompositionen sind eigens für sie geschrieben worden.

Nachwort

In dem Jahr nach dem *European Recorder Performance Festival* habe ich mich mit Fragen beschäftigt, die mir in Zusammenhang mit meinem Vortrag gestellt worden waren. Bei den meisten

ging es vor allem um die Idee eines kleinen Consorts mit zylindrisch gebohrten Blockflöten für die hohen Stimmen. Ich hatte den Eindruck, dass die Zögerlichkeit, sich dieser Idee zu öffnen, mehr mit der langen Gewöhnung an die Ganassi-Altblockflöten des Morgan- und Neo-Morgan-Typs zusammenhing, als dass sie auf grundsätzlicher Ablehnung beruhte. Entschlossen, meine Theorien mit einem kleinen Consort (in c^1 , g^1 , g^1 , d^2) zu testen, fertigte ich originalgetreue Kopien der Wiener Instrumente SAM 150 und 135 als Blockflöten in c^1 und g^1 und rechnete die letztere zu einer winzigen Blockflöte in d^2 um.

Natürlich hängt viel vom *voicing* dieser Instrumente ab, doch indem ich mich an die Vorlagen hielt und auch ein paar eigene Ideen einbrachte, gelang es mir, ziemlich homogene Instrumente herzustellen, die weniger trompetenartig im tiefen Register klangen. Diese stellte ich dann in Vorlesungen an der Royal Academy in London und auch in meiner eigenen Werkstatt vor, und die Idee, diesen Weg weiterzuverfolgen, stieß auf Zustimmung. Die Instrumente haben trotz ihrer hohen Stimmung einen reinen Klang, der sich subjektiv tiefer anhört, als er eigentlich ist. Das Ensemble *Mezzaluna* probierte das Consort in diesem Sommer bei den Festivals in Brügge und Utrecht aus, und setzte es bei homophonen Tanzliedern recht wirkungsvoll ein.

Es gab auch Experimente mit polyphonen Kompositionen, aber hier hängt die Eignung sehr von dem jeweils geforderten Ambitus der Instrumente ab. Das gilt besonders für die Diskantstimme, die schnell dominant wird, wenn das Instrument den Ton XII überschreitet. In weiteren Versuchen wurden die zylindrisch gebohrten Instrumente als höchste Stimmen in „normalen“ Consorts verwendet, was sowohl von Spielern als auch vom Publikum größtenteils positiv aufgenommen wurde.

Mit der Blockflöte in g^1 als höchste Stimme eines normalen Consorts in f , c^1 , c^1 , g^1 kann man interessante Varianten zu herkömmlich besetzten Stücken erzielen, besonders dann, wenn die höchste Stimme eine eher „führende“ Rolle

spielt. Der offene Klang der Töne XII, XIII und XIV (vermindert) gibt der Musik ein ganz anderes Gepräge, als es der eher gepresste Klang des konisch gebohrten Instruments vermag, auf dem man oftmals noch Mühe hat, diese Töne überhaupt sauber zu spielen. Sehr erfolgreich waren auch die Versuche, den Sopran in d^2 als Oberstimme in einem normalen Consort für Holbornes fünfstimmige *Pavanen und Galliard*²⁸ zu verwenden. Benutzt man vier verschiedene, im Quintabstand liegende Blockflötengrößen, kann man dieser scheinbar hinlänglich bekannten Musik neue, belebende Impulse geben.²⁹

Ich möchte diese Instrumente weiterentwickeln, denn ich bin der Ansicht, dass sie eine Bedeutung haben, die einige unserer herkömmlichen Vorstellungen vom Wesen des Renaissanceblockflöten-Consorts verändern wird.

ANMERKUNGEN

¹ zum Ablauf der Diskussion vgl. Richard Griscom and David Lasocki: *The Recorder. A Research and Information Guide*, New York und London 2003, Routledge, S. 249-51 und Alec Loretto: *The Ganassi Affair*, erschienen im Selbstverlag. Ich will weder zu dieser Kontroverse beitragen noch Partei ergreifen, sondern lediglich auf ihre Existenz hinweisen.

² Martin Agricola: *Musica Instrumentalis Deutsch*, Wittenberg 1529; Philibert Jambe de Fer: *Epitome Musical*, Lyon 1556

³ Silvestro Ganassi: *La Fontegara ...*, hrsg. und übersetzt von Hildegard Peter, Berlin 1956, R. Lienau Verlag, S. 12

⁴ weitere biographische Informationen in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2. Auflage, Stichwort „Ganassi“; David Lasocki: *Renaissance Recorder Players: Who they were, where they played, what they played, and what kinds of lives they led*, in: *American Recorder*, 45. Jg., Nr. 2/2004, S. 8-23; Silvestro Ganassi: *Oeuvres complètes, Band 1, La Fontegara (1535)*, hrsg. von Christine Vossart und Jean-Philippe Navarre, Sprimont 2002, Pierre Mardaga

⁵ Dieses Exemplar befindet sich in der Herzog-August-Bibliothek in Wolfenbüttel/Deutschland. Der Einband aus dem 16. Jh. enthält einen Brief Ganassis an einen gewissen „messer domeneago“. Die 175 Kadenzen befinden sich sowohl in dem gedruckten La-Fontegara-Abschnitt als auch auf Manuskript-Seiten. Der Brief erwähnt 300 Kadenzen auf ein einziges Thema und elementare Erläuterungen für *la lira* (Lira da braccio) und *uiola da tasti* (Viola da Gamba), und es kann sehr gut sein, dass die Kadenzen für diese Instrumente gedacht waren. Ich danke Christian Hogrefe von der Herzog-August-Bibliothek

für diesen Hinweis und Marco Tiella für seine Hilfe bei der Übersetzung (ins Englische).

⁶ Alle Lehrwerke vor Praetorius legen ein virtuelles Blockflötenconsort, bestehend aus diesen drei Größen, nahe und geben keinen Hinweis auf die größeren Instrumente, die es aus dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts aber durchaus noch gab. Daraus kann man folgern, dass die Blockflöten-Consorts aus drei Größen im Abstand von Quinten bestanden, deren Stimmton beliebig war. Vgl. auch meinen Artikel im Symposiumsbericht *Musiques de Joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, hrsg. von David Lasocki, Utrecht 2005, STIMU, S. 77-98

⁷ Silvestro Ganassi: *La Fontegara ...*, hrsg. und ins Deutsche übersetzt von Hildegard Peter, a.a.O., S. 12;

Sapi lettor mio dignissimo che molti anni ho sperimentado el modo de sonar & diletatomi di uedere & praticare con tutti li primi sonatori che a mio tempo sono stati onde che mai ho trouato homo degno in tale arte che piu dele uoce ordinarie habi essercitato dil che potrebono hauere agionto una de piu o due uoce onde hauendo io esaminato tal modo ho trouato quello che altri non ha saputo non che in loro sia ignorato tal uia ma per fatica lasciato cioe sette uoce de piu de lordinario detto dele quali ti daro tutta la cognitione: & prima aduertisse che li flauti quali sono formadi da uarii maestri sono differenti luno dal altro non solo del foro ma nel compassar le uoce & anchora nel uento & tali maestri alcuni di loro son differenti nel cordare esso instrumento per causa del suo sonar uariado luno da laltro anchora lorechio: & per tal differentia nasce uno uariado modo di sonar quello de uno maestro e quello de un altro & cosi ti mostrero la uia de piu maestri per li segni quelli hanno differenti li quelli segni saranno dimostrati ne la figura di flauti. (Silvestro Ganassi: *Oeuvres complètes*, Band 1, La Fontegara (1535), hrsg. von Christine Vossart und Jean-Philippe Navarre, Sprimont 2002, Pierre Mardaga.)

⁸ Wir wissen wenig von diesem Instrumentenbauer. Schrattenbach ist ein kleines Dorf im Allgäu, und der Name *von Schrattenbach* war vielleicht weniger ein Adelsprädikat als lediglich ein Hinweis auf seinen Heimatort. Hier blüht die Spekulation, aber die Logik der Verhältnisse legt eher ein urbaneres Umfeld nahe, wie z. B. die nahegelegenen Orte Ulm oder Augsburg.

⁹ Eine Verbindung zu Bassano, die auch vorgeschlagen wurde, erscheint mir als schwächster Lösungsversuch des Rätsels, da schon HIERS/HIES und die Hasenfuß-Symbole dieser Familie von Instrumentenbauern zugeschrieben werden. Vgl. Maggie Kilbey (vormals Lyndon Jones): *A Checklist of Instruments Marked !!*, in: *The Galpin Society Journal*, 52. Jg., 1999, S. 243-280 und David Lasocki und Roger Prior: *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*. Aldershot 1995, Ashgate

¹⁰ Hinzu kommt, dass 12 von 175 Variationen im Anhang des Wolfenbütteler Exemplars diese Töne enthalten, eine Variation geht sogar bis zum hohen B hinauf. Aber, wie schon in Anmerkung 5 ausgeführt, können wir nicht sicher sein, dass sie für die Blockflöte gedacht waren.



Blockflötenzentrum Bremen

Blockflöten . Noten .

Zubehör . CDs . Kurse

Der neue Katalog ist da! Bitte anfordern!



Osterdeich 59a
D-28203 Bremen
Tel. 04 21. 70 28 52
Fax 04 21. 70 23 37

info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

¹¹ Fred Morgan: *Making Recorders Based on Historical Models*, in: *Early Music*, 10. Jg., 1982, Nr. 1, S. 14-21

¹² *When I first began to think of making such an instrument (at the instigation of a recorder player), I had measurements for two different g' instruments, both in the Sammlung alter Musikinstrumente of the Kunsthistorisches Museum in Vienna, which I had obtained on a measuring trip three or four years previously. One of these has a contracting bore and does not play successfully with Ganassi's fifteenth fingering, but the other has a basically cylindrical bore with an expansion at the bell. The voicing of this instrument is badly damaged, and I had not tried Ganassi's fingerings on it as I was unaware of them when I measured it; but in the light of these fingerings the bore looked hopeful. A copy made from the measurements sounded well, and certainly played the fifteenth note with Ganassi's fingering, though really a little too high. The notes above it were fine, and their pitch could be adjusted by small changes in fingering; but there was no possibility of adjusting in this way the note itself, which, even with the use of all the fingers, still tended to be sharp.*

A minimal modification to the length of the bell and the amount of flare (though one thought of only after due soul-searching about a possibly wilful change to an old design) gave the note, and also the fundamental well in tune. The original g' instrument in Vienna is the only one I know of with this bell-flared cylinder bore. Almost cer-

tainly (we can say from Ganassi's statements) it was not actually intended by its maker to play Ganassi's new high notes, but it embodies the principle by which we can now make instruments that do. The important point is that this new 'Ganassi' recorder has come about through an examination primarily of Ganassi's theoretical work, and secondarily by the lucky discovery of this one surviving instrument on which a design intended for a special purpose not envisaged by its 16th-century maker could be based. So this new instrument is by no means a copy, but does derive directly from the work of the old makers.

¹³ Angelo Zaniol: *Pour chaque musique sa flûte à bec*, in: *Flûte à bec*, Nr. 6 (3/1983), S. 3-14, englische Version: *The Recorders of the Middle Ages and Renaissance*, (Teil 2 von 3), in: *Continuo*, 8. Jg., Nr. 1, 1984, S. 12-15; deutsche Version, mit einigen Änderungen: *Von Dordrecht bis Rosenborg ... Jeder Musik ihre Blockflöte*, in: *Tibia* 2/1988, S. 73-83

¹⁴ *Si ce mystère a finalement pu être percé, c'est grâce aux recherches du génial facteur australien de flûtes à bec Fred Morgan, qui a été poussé à les entreprendre par son ami Frans Brüggén, le prince des flûtistes à bec contemporains. Parti de quelques considérations théoriques assez simples (mais comme toujours, il fallait y penser!), M. Morgan s'est souvenu qu'il existe dans cette mine inépuisable qu'est le Kunsthistorisches Museum de Vienne une flûte à bec en sol' de la Renaissance avec une perce tout à fait insolite, flûte que personne n'avait auparavant remarquée, car, son biseau étant sérieusement endommagé, elle n'est plus à présent jouable. Une copie de cette flûte à bec, légèrement modifiée pour corriger quelques défauts de justesse, a prouvé que son intuition était exacte: il s'agissait bien de l'instrument tant cherché, et c'était une découverte mémorable car cette flûte à bec, conformément à la description que Ganassi nous en avait faite, est vraiment capable de exploits enthousiasmants.*

¹⁵ Altblockflöte E. 1935, Paris: Musée de la Musique, vgl. Bob Marvin: *Recorders and English Flutes in European Collections*, in: *Galpin Society Journal*, 25. Jg., 1972, S. 30-57

¹⁶ Bob Marvin: *A Ganassi Flauto*, in: *FoMRHI Quarterly*, 71 (April 1978), S. 46, *It seems unlikely that such a bore would have been developed just to play the third octave; it would seem more likely that the tone quality was what was sought, with the upper register a serendipitous bonus. and While the third octave is „there“, it is not easy to play, and I doubt that much satisfactory music can be made up there. A player can get the notes, but to play expressive melodies seems terribly limited by the poor response of the notes and the difficult fingering transitions.*

¹⁷ Anzeige in *Early Music*, Jg. 12, Nr. 1 (Februar 1984), S. 112

¹⁸ die sogenannten Rosenborgflöten

¹⁹ Fred Morgan: *A recorder for the music of J. van Eyck*, in: *American Recorder*, May 1984, S. 47-49.

Für die allgemeine Diskussion über Aufführungspraxis und die Blockflöte im 17. Jh. s. Peter van Heyghen: *The Recorder in Italian Music 1600-1670*, in: *The Recorder in the 17th Century*, Proceedings of the International Recorder Symposium, Utrecht 1993, hrsg. von David Lasocki 1995, STIMU, S. 3-63

²⁰ Maggie Kilbey (vormals Lyndon Jones): *A Checklist of Instruments Marked !!*, in: *The Galpin Society Journal*, a.a.O.

²¹ bezogen auf die originale Stimmung von ca. a¹ = 460 Hz

²² A. Ferretto in: Maria Rosa Moretti: *Musica e costume a Genova: tra Lingue cinquecento e seicento*, F. Pirella Verlag, Genua 1992, S. 20, zitiert nach Lasocki (Hg.): *Musique de Joye*, a.a.O., S. 482

E prima sei cornetti muti, tutti in una cassa, di tuono di tutto punto, di legname di busso; sei cornetti chiari, il tuono loro ha da essere di mezzo punto giusto, tutti in una cassa di legname di busso, parte dritti e parte mancini; sei fiffari, il tuono loro sia di mezzo punto giusto, di legno di busso, tutti in una cassa; otto flauti tutti in una cassa, le qualità loro saranno due soprannini piccoli, quattro più grossetti e due tenolotti, seguenti alli quattro però senza chiave in fondo, il tuono loro sia di mezzo punto e di legno di busso.

Tutti le detti instrumenti siano di legname piuttosto massiccio secco e non fresco, di tuono soprattutto giusti, e per averli in tutta perfezione si potrà far capo a Venezia a Gianetto da Bassano, o vero Gerolamo degli instrumenti, o Francesco Fabretti e fratelli, perché tutti questi sono molto intelligenti di questi in strumenti.

²³ *Mezzo punto*, Stimmton, der ca. einen Ganzton über dem im Norditalien des 16. und 17. Jahrhunderts üblichen *tuono corista* (Chorton) lag. Nach Bruce Haynes lag der *tuono corista* ungefähr bei a¹ = 409 Hz, *tutto punto* bei a¹ = 443 Herz und *mezzo punto* bei a¹ = 470 Hz; s. Bruce Haynes: *Pitch Standards in the Baroque and Classical Periods*, Vol. I, Dissertation an der Universität Montréal 1995, S. 56-73

²⁴ Peter van Heyghen: *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, in: *Musiques de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort*, Utrecht 2003, hrsg. von David Lasocki, Utrecht 2005, STIMU

²⁵ ebda., S. 256-257

²⁶ Marvin: *Recorders and English Flutes*, a.a.O., S. 55-57

²⁷ Rome, Museo degli Strumenti Musicali, Inventarnummer 717 und Bologna, Accademia Filarmonica, Inventarnummer 594. Diese beiden Instrumente unterscheiden sich durch einen Ganzton. Das Instrument aus Bologna wurde deshalb auf dem Foto vergrößert, damit man die Proportionen vergleichen kann.

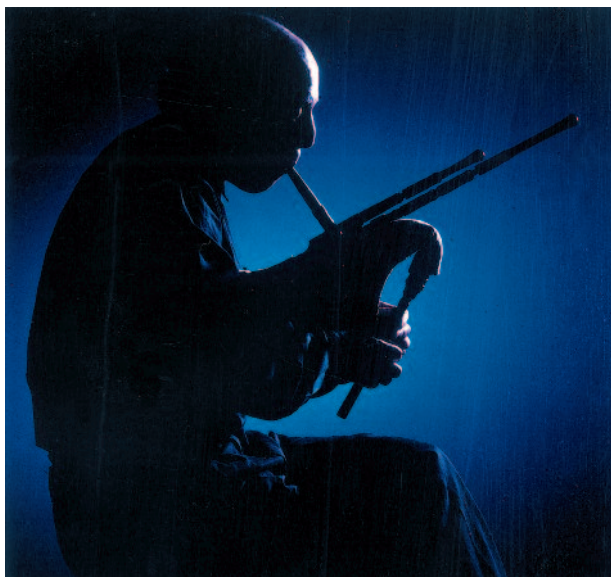
²⁸ *Pavans, Galliards, Almains and Other Short Aeirs both Grave, and Light, in Five Parts, for Viols, Violins, or Other Musically Winde Instruments* (London, 1599); 65 Stücke, hrsg. von B. Thomas, London, 1980

²⁹ Spielt man in dieser Kombination, ergeben sich praktische Probleme, da die Sopranstimme relativ zur Bassstimme drei Vorzeichen mehr spielen muss. Dies kann erleichtert werden, folgt man Praetorius' Vorschlag (s. *Syntagma Musicum* II, 37). Für eine Abhandlung über Schlüssel und ihre Auswirkung auf die Aufführungspraxis, siehe auch: Peter van Heyghen: *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, in: *Musiques de Joye*, a.a.O. □

Historische Holzblasinstrumente im *Cirque du Soleil*

Wayne Evan Hankin

Ein Porträt von Sabine Haase-Moeck



Im Januar 2004 lernte ich Wayne Hankin in Los Angeles kennen. Sein Lebensweg und besonders seine Tätigkeit beim Cirque du Soleil interessierten mich sehr, und so blieben wir in E-Mail-Kontakt. Als wir uns im Mai 2005 in Boston wiedertrafen, entstand die Idee, diesen ungewöhnlichen Musiker auch den Tibia-Lesern vorzustellen. Aus vielen Fragen und Antworten entstand das hier abgedruckte Porträt.

Ich bin durch die Ereignisse des 11. September 2001 zum *Cirque du Soleil* gekommen. Vorher war ich freier Musiker und der Alten-Musik-Szene in New York verbunden, doch die Zerstörung des World Trade Center führte dazu, dass das musikalische Leben New Yorks erlahmte und sich nur sehr langsam erholte. Meine Einkünfte sanken rapide und ich hatte nur geringe Ersparnisse, auf die ich zurückgreifen konnte. In dieser Situation machte mich mein Kollege Tom Zajac auf eine Anzeige im Internet aufmerksam: „Holzbläser für Alte Musik mit Erfahrung im Spielen von Dudelsack, Schalmel, Krummhorn und anderen Holzblasinstrumenten der Renaissance gesucht“ für einen Job in Las Vegas. Ich wollte New Yorks rege Kultur nur ungern gegen das barbarische Las Vegas ein-

tauschen, aber die Anzeige machte mich neugierig. Ich fuhr nach Montreal, dem Sitz der Organisation, und stellte dort in einer 3 1/2-stündigen Vorstellung mein Können auf all meinen Instrumenten vor. Eine Woche später bekam ich einen 66-seitigen Vertrag, allerdings nicht für Las Vegas, sondern für eine fahrende Show mit dem Titel *Varekai*, die noch in der Entwicklung war. Innerhalb eines Monats gab ich mein gewohntes New Yorker Leben auf, was auch bedeutete, dass ich mich von meiner Ausrichtung auf Alte

Musik verabschieden musste, denn im *Cirque du Soleil* waren auch andere Musikrichtungen, wie Pop, südamerikanische und sonstige Weltmusik, gefragt. Die üblichen Tonarten C, D, F und G reichten nicht mehr aus. Ich musste auch in B-Dur und h-Moll auf Alt- und Sopran-



Sabine Haase-Moeck studierte Germanistik und Soziologie und absolvierte beide Staatsprüfungen für das höhere Lehramt. Nach mehreren Jahren der Unterrichtstätigkeit in der Erwachsenenbildung wurde sie Leiterin des Moeck Verlags und Chefredakteurin von Tibia. Seit 2002 ist sie Inhaberin der Firma Moeck.

rauschpfeifen spielen können. Statt nach Noten zu spielen, musste ich auch in As-Dur oder h-Moll auf der Sopranblockflöte oder in A-Dur auf der Renaissance-Traversflöte improvisieren können. Die vertraute Umgebung der Kirchen und Konzertsäle wurde ersetzt durch ein wildfremdes Zirkuszelt. Auch die Musik selbst änderte sich beträchtlich.

Eigentlich ist die Beziehung zwischen Alter Musik und Zirkus noch relativ unerforscht. Zirkusmusik basiert meistens auf Strömungen der jeweiligen Epoche, ändert sich also ständig im Wandel der Zeiten und Moden. Deshalb wird Zirkusmusik heute weniger auf Instrumenten der Alten Musik gespielt, sondern es werden Instrumente verwendet, die man auch in Rockbands oder Spielmannszügen findet. Diese Musik ist den Zuschauern vertraut, außerdem ist sie laut genug, um im Zirkusgeschehen nicht unterzugehen.

Im Mittelalter und in den Zeiten der Renaissance hingegen wurden zirkensische Darbietungen auf Instrumenten der damaligen Zeit angekündigt und begleitet. Wir heute verbinden mit Zirkusmusik die Dampfpeifenorgel, die die Trapeznummern begleitet oder die berühmte abwärts verlaufende chromatische Linie im Sousa-Stil, bei deren Erklängen man im Geiste Clowns in Miniautos und Bären auf Motorrädern an sich vorbeifahren sieht. Diese Stereotype beruhen auf der Zirkusmusik des 19. Jahrhunderts. Zirkusmusik ist für uns nichts anderes als das, und doch gibt es zahlreiche Darstellungen aus Mittelalter und Renaissance, auf denen Akrobaten von Musikern der Zeit begleitet wurden, und die dort gezeigten akrobatischen Künste unterscheiden sich kaum von den heutigen.

Wie also passt ein Musiker der Alten Musik in einen modernen Zirkus von heute? Zunächst einmal kann man mittels moderner Technologie jedes Instrument so verstärken, dass alle Instrumente sich von jedem Platz aus Gehör verschaffen können. Dann ist es so, dass Musiker heute vielseitig sein müssen. Ich bin ein Holzbläser der Alten Musik, d. h., dass ich nicht bei der Block-

flöte stehengeblieben bin. Genau wie Musikanten aus dem Mittelalter und der Renaissance spiele ich mehrere Instrumente. Das war damals ganz normal und ist es heute bei vielen Berufsmusikern auch. Der Zirkus kann sich das zunutze machen und obendrein auf elektronische Effekte zurückgreifen. Das Keyboard kann alle Orchesterinstrumente nachahmen und sogar der Geiger hat eine Sound Box und kann damit unglaubliche Klänge erzeugen. Ich bin aber stolz darauf, dass ich keine elektronischen Erweiterungen brauche. Alle Instrumente, die ich in *Varekai* spiele, sind akustische Instrumente.

Zirkus kann viele verschiedene Musikstile vertragen, nicht nur die übliche Blaskapelle. Heute hört man dort sehr viel Weltmusik, oft in Zusammenhang mit einem entsprechenden Bild. In der Show *O* sieht man einen Kora-Spieler vor einem Hintergrund, der die afrikanische Savanne zeigt. In meiner Show spiele ich einen *Großen Bock* (Tenordudelsack) vor einem geheimnisvollen dunklen Wald. Das Publikum ist gekommen, um etwas ganz Neues zu erleben, man muss also viel bieten. Und darauf beruht auch das Konzept des *Cirque du Soleil*.

Zunächst einmal möchte man ein erfolgreiches Unterhaltungsprogramm machen, aber dabei stehen Originalität und Kreativität im Vordergrund. Man ist dort nicht daran interessiert, den einmal erreichten Erfolg immer wieder auszuschlachten, wie man es z. B. von Disney kennt. Das Konzept des *Cirque du Soleil* ist es, die begabtesten Leute zusammenzubringen und sie immer neue Ideen entwickeln zu lassen. Meiner Ansicht nach gelingt das auch meistens, besonders dann, wenn Zirkustraditionen in das Ambiente eines Theaters oder einer Bühnenshow versetzt werden. In *Varekai* z. B. werden neue Unterhaltungsformen mit Überliefertem und Bewährtem vermischt. Das Neue könnte z. B. eine Krücken-Nummer oder die Russische Schaukel sein, während Schlangemenschen, Reifenakrobaten und Clowns eher zu den traditionellen Zirkuskünstlern gehören. Schlangemenschen gab es schon im alten Ägypten und in Rom. Es ist also nicht alles neu, doch wirkt es

neu und ungewöhnlich, wenn es in einer wunderbaren Bühnenausstattung mit tollen Kostümen und einfallreichen Leinwandprojektionen daherkommt.

Die Musik spielt dabei nicht die tragende Rolle. Die Menschen kommen wegen des visuellen Feuerwerks, die Musik gibt dabei nur die Funken ab. Sie ist mit Sicherheit eine wichtige Komponente und kann die Show atmosphärisch sehr verdichten, aber wir haben hier kein Musikkonzert. Es ist am ehesten mit Filmmusik vergleichbar. Die Musik entfaltet ihren Zauber im Hintergrund.

Jede Show hat ihren eigenen Charakter und wird musikalisch von Komponisten wie Benôit Jutra oder René Dupéré bedient, die dem Cirque sehr nahe stehen und Wert auf eine große Palette kompositorischer Ausdrucksmöglichkeiten legen. In jeder Show kann man praktisch alle Musikstile finden: Folk, Rock, Pop, Jazz, Musik aus Nahost, Asien, Lateinamerika, Worldmusik und auch klassische und vorklassische Stücke. Aber die meisten Shows neigen zum Grandiosen und Lauten. Es ist schließlich Zirkus, und da geht es großartig zu. Leuchtende Kostüme, wilde Szenen mit lebhaftem Lichtspiel und bombastischem Sound, das ist die Grundlage. Die pulsierende Musik soll den Artisten bei der Darbietung ihrer Bravourstücke Energie und Halt geben. Es gibt auch zarte Musik, aber die meisten Artisten wollen harte, laute Rhythmen. Jeder, der Jutra's O oder *Mystere* gesehen hat, wird Nino Rotas Einfluss wahrgenommen haben, während Dupérés Arbeit für *Allegria* ihren karnevalistischen Geist aus einer breiten Palette verschiedenster Weltmusiken bezieht. Aber man sollte auch das unbesungene Verdienst der Musiker erkennen, die in diesen Shows spielen. Die Komponisten stellen oft Musiker für die exotischeren Aufführungsteile an. In O gibt es z. B. eine Szene wie in der afrikanischen Savanne. Man sieht Bilder von

Wayne Evan Hankin war über 25 Jahre in der Musikszene New Yorks zu Hause. Er hat mit verschiedenen Ensembles zusammen gespielt, war an Plattenproduktionen bei Sony, Catalyst, Newport Classics, Lyrachord and ECM beteiligt. Als Musikdirektor für Meredith Monk dirigierte er *The Games*, *Book of Days* und *Atlas* für die Houston Grand Opera. Er hat an Radiosendungen wie *Schickele Mix* und *Performance Today* sowie an Filmen (*Book of Days* und *Resident Evil II*) mitgewirkt und an Fernsehshows teilgenommen: *Solstrum* (Bravo), *Miss Spider* (Nickelodeon), *The Tonight Show* mit Jay Leno (NBC), *Niteline*, *Monday Night Football* (ABC), *CBS Sunday Morning* (CBS) und *Full Spectrum Warrior* (x-box). Auch beim *New York Shakespeare Festival* und an Theatern wie dem *Alley Theatre*, *Long Wharf Repertory*, *Center Stage* und dem *American Repertory Theatre* war er als Musiker tätig. Er komponiert zeitgenössische Musik für Alte Instrumente und veröffentlicht bei Verlagen, wie Mel Bay und Yamaha.

Elefanten, und ein Kora-Spieler spielt dazu. Es würde mich nicht überraschen, wenn der Komponist zum Koraspieler lediglich gesagt hätte, *mach etwas mit deinem Instrument*. Wie sollte er auch für Kora schreiben, wenn er sie selbst nicht spielt? Nach meiner Erfahrung bekommt man das, was man will, entweder, indem man das Instrument selbst lernt, oder, indem man die Musiker machen lässt. Unsere Komponisten machen nicht den Fehler, sich die Ehre anzurechnen für Dinge, auf die sie wenig oder gar keinen Einfluss haben, wie z. B. die Improvisation, die wie ein Fluss durch jede Show fließt. Sie wissen, dass sie nicht alles bis ins kleinste kontrollieren müssen, und teilen nicht endlos Notenblätter aus. Und das ist gut so, denn die Musiker spielen ihre Show bis zu 10-mal in der Woche, Monat für Monat. Wenn man ein paar hundert Shows musikalisch gefüttert hat, gibt es nichts mehr zu erklären. Die Probenphasen finden statt bevor auch nur eine Eintrittskarte verkauft wurde.

Es gibt zwei Arten von Musik: auskomponierte und skizzierte. Ein auskomponiertes Stück wird natürlich Note für Note gespielt. Es beginnt und endet Nacht für Nacht zur gleichen Zeit, denn die Choreographie ist darauf abgestimmt. Ein

skizziertes Stück kann während der Vorstellung verlängert oder verkürzt werden, je nach Erfordernis. In *Icarians* z. B. jonglieren die Artisten nicht mit Keulen und Bällen, sondern mit menschlichen Körpern. Manchmal läuft alles perfekt, und die Musik nimmt ihren Lauf, aber manchmal brauchen sie mehr Zeit oder sie wollen eine Darbietung wiederholen, weil sie beim ersten Mal nicht geklappt hat. In dem Fall muss der Dirigent entscheiden, ob wir warten, weiterspielen oder improvisieren sollen, um Zeit zu schinden. Manchmal geschieht ein Unfall, dann spielt man weiter, d. h. man improvisiert, bis der Inspizient sagt, wie es weitergeht, oder die Musik hört ganz auf, wenn die Show unterbrochen werden muss.

Der Bandleader Michael Cyr ist Musikdirektor von *Varekai*, und sein Beitrag waren im wesentlichen die Arrangements, und vor allem der musikalische „Drive“, der *Varekai* zur musikalisch besten Show des *Cirque* macht. Die meisten Musiker sind über 40, sie sind alle schon weit herumgekommen. Michael ist nicht nur ein guter Keyboard-Spieler, sondern er kann auch gut mit Schwierigkeiten umgehen. Zu Beginn der Show waren wir noch nicht gut in Form. Zuerst fehlte uns ein Drittel der Partitur, dann erwies sich die Musik als weithin unspielbar, und drittens wurde der spielbare Anteil der Musik durch endloses elektronisches Zuspiel ruiniert, was den Tod jeder Live Musik bedeutet. Michael machte drei Dinge: erstens warb er einen Bassspieler an (Richard Drouin), zweitens verzichtete er auf viele Passagen, so dass die Musik nicht länger in ewigen Wiederholungen ertrank, und drittens bezog er die Musiker aktiv mit ein. Ich kann das gar nicht oft genug betonen, denn hätte er nicht gekämpft und hätte er nicht so viel Vertrauen in die Kreativität der Musiker gesetzt, wäre die Show musikalisch nie in Fahrt gekommen.

Natürlich muss man sich beim Improvisieren an die Parameter der Show halten. Freie Improvisationen sind nicht mein Problem. Jeder, der die alten Renaissance- und Barockinstrumente spielt, weiß allerdings, dass man nicht unbedingt gern in Tonarten mit vielen Kreuzen oder Bs im-

provisiert. Aber genau das ist mein musikalischer Alltag. Wenn sich die Musik z. B. um einen Halbton erhöht, muss ich statt in As-Dur in A-Dur improvisieren.

Die Band besteht aus 4 Keyboards, Schlagzeug, folklorischer Percussion, Bass und Violine. Dann komme ich. Im Verlauf der Show spiele ich ungefähr 35 Instrumente, vorwiegend Blasinstrumente, aber auch ein bisschen Schlagwerk und Streichinstrumente: Blockflöten (Sopranino bis Bass), Flöten (Alt in a und g), Rauschpfeifen (Sopranino und Alt), Hornpipes in g, gis und a, Doppel-Okarina in a/e, Nasenflöte, 2 Dudelsäcke (Großer Bock in d und Hummelchen in f), eine Pfeife mit 6 Grifflöchern in g, 2 Einhandflöten in c, Bambus-Saxophon in e, verschiedene Pfeifen, Psalterium, Melodica, Maultrommeln in c, d, f, g, a, Waldteufel, Tambourin, u.a.

Normalerweise hören wir Musiker den natürlichen Ton unserer Instrumente. Nicht so hier: Der Ton, den wir hören, ist nicht mehr der natürliche, sondern ein über Kopfhörer empfangenes Funksignal. Es klingt entfernt, als hätten wir einen Kopfhörer auf oder spielten unter Wasser. Man fühlt sich nicht länger in engem Kontakt mit seinem Instrument, weil man sowohl von den Obertönen als auch von der eigenen Lautstärke abgeschnitten ist. Davon kann man sich leicht irritieren lassen. Wenn der Mix z. B. zu leise ist, versucht man, lauter zu spielen, was leicht zum Überblasen führt. Problematisch ist auch, dass das Mikrophon nicht nur das Orchester wiedergibt, sondern alle Geräusche inklusive Klangeffekte, Beifall des Publikums, Klimaanlage, und all das mit einer Verzögerung von $\frac{1}{4}$ Sekunde, so dass man nichts wirklich klar hört. Manchmal sind die Außengeräusche so stark, dass man das tiefe Register des eigenen Instruments nicht mehr hört. Was mich bei der Stange hält, ist der Dirigent, der die Einsätze gibt, und das Metronom, das mich davon abhält, im Tempo zurückzufallen. Wenn man sich jetzt noch vergegenwärtigt, dass der Empfänger in der Gürteltasche plötzlich nichts mehr sendet, die Batterien ihren Geist aufgeben und sich das alles fast im Dunkeln abspielt, dann bekommt

man eine Idee davon, wie meine Arbeit normalerweise aussieht, 9–10 Shows in der 6-Tage-Woche.

Mein Arbeitstag ist also ein anderer geworden, aber alles Neue verlangt eben Veränderungen. Als ich zum *Cirque* kam, nahm ich gleichzeitig Abschied von der vertrauten Welt der Alten und auch der klassischen Musik. Das heißt, man spielt diese Musik nicht oder vermischt sie mit Elementen der populären Musik. Hinzu kommt das tägliche „Chaos-Management“: Wenn z. B. der Geiger ausfällt, versucht das Orchester zunächst, selbst damit fertig zu werden, d. h., ich würde am Ende einen Teil seines Parts, aber nicht sein Instrument spielen. Wenn aber der zweite Keyboarder fehlt, würde ich nicht nur einen Teil seines Parts übernehmen, sondern ihn auch noch auf dem Keyboard spielen müssen. So muss man hier stets auf Draht sein, denn diese Dinge können jederzeit ohne große Vorwarnung passieren.

Hat die Arbeit im *Cirque* dazu geführt, dass ich mich weiterentwickelt habe? Ja, in gewisser Weise. Natürlich improvisiere ich viel und lerne dadurch immer mehr, aber fast noch wichtiger ist es, das einmal erreichte beständig anbieten zu können. Manchmal strömen die neuen Ideen nur so, es gibt aber auch Zeiten, da fällt einem nichts ein, oder man hat einfach keine Lust zu spielen und schon gar nicht öffentlich. Da darf man natürlich die Kollegen und das Publikum nicht im Stich lassen und muss Strategien entwickeln, wie man trotzdem auf Niveau bleibt.

Andererseits, wie soll man sich weiterentwickeln, wenn man tagein, tagaus in der gleichen

Show spielt? Die Antwort liegt für mich darin, innerhalb oder außerhalb des *Cirque* eigene Projekte zu machen. Ich komponiere z. B. und schreibe Lehrbücher für Mel Bay und Yamaha, und ich versuche, während meiner Freizeit andere Musik zu spielen. Das ist wichtig, weil man Fähigkeiten verlieren kann, wenn man sie nicht aktiv erhält. Der *Cirque du Soleil* sorgt sehr für



seine Mitarbeiter. Den Eigentümern liegt das Glück der einzelnen Mitarbeiter sehr am Herzen, und man muss es ihnen hoch anrechnen, dass sie nicht wie andere Firmen jede nur erdenkliche Maßnahme ergreifen, um die Kosten zu senken oder Aktionäre zu befriedigen.

Für mich ist diese Zusammenarbeit lebenswichtig. Was ich daran

so mag, ist, dass sie mir ein besonderes Leben ermöglicht. Bevor ich beim *Cirque* anfang, konnte ich keine nennenswerten Ersparnisse machen. Jetzt spare ich viel und kann auch noch in Ruhe reisen. Wenn ich klug bin, kann ich praktisch jeden Cent meines Einkommens sparen, denn die Firma sorgt für fast alles. Wenn ich nicht mehr auf Tournee gehe, möchte ich ein Haus, einen Garten und eine Bibliothek haben, denn das vermisse ich sehr. Momentan bin ich nicht wirklich in der Lage, wissenschaftlich zu arbeiten. Über Geld mache ich mir kaum Gedanken. Ich spiele in 350 Shows pro Jahr, das gibt mir ein Gefühl der Sicherheit. Und dabei ist es manchmal noch wie Ferien. Ich liebe das Umhervagabundieren, denn es macht einen von vielen alltäglichen Verpflichtungen frei. Doch man muss dafür geschaffen sein oder zumindest sehr genau wissen, auf was man sich einlässt, denn das ewige Umherziehen hat auch seine Tücken. Einsamkeit, Entfremdung, Depressionen, auch das kann dieses Leben bieten. □

Alban Peters

Luciano Berio: Sequenza VIIa

Anregungen zum Spielen Neuer Musik auf Oboen mit vollautomatischer Mechanik

Mehr als ein Vierteljahrhundert ist seit der Entstehung von Luciano Berios *Sequenza VIIa per Oboe*¹ und ihrer Uraufführung durch Heinz Holliger vergangen. Wie kaum ein anderes Werk des 20. Jahrhunderts hat sie sich schnell als fester Bestandteil des Oboenrepertoires und als Pflichtstück bei Wettbewerben etabliert, wozu neben seiner musikalischen Komplexität gewiss auch der hohe technische Schwierigkeitsgrad beigetragen hat, der die Beherrschung zahlreicher neuer Spieltechniken für die Oboe erfordert. Um so erstaunlicher ist die verschwindend geringe Anzahl von Abhandlungen über *Sequenza VIIa*. Es liegen einige teilweise ältere Veröffentlichungen vor, die sich dem Werk von der musikwissenschaftlichen Seite her annähern, außerdem existieren allgemeine Kompendien über neue spieltechnische Möglichkeiten auf der Oboe mit Griffvorschlägen und technischen Hinweisen.² Die einzigen öffentlich zugänglichen praktischen Spielanweisungen, die sich konkret mit dem Werk beschäftigen, finden sich jedoch im Vorwort zur Notenausgabe sowie im Beiheft der von Heinz Holliger herausgegebenen Studien zum Spielen Neuer Musik *Pro musica nova*, beziehen sich dort allerdings auf die erste, von Berio später *Studie zu Sequenza VII* betitelte Fassung.

Anzunehmen ist, dass dem Komponisten die Griffvorschläge für verschiedene Klangfarben, Mehrklänge,

Flageolett- und Vierteltöne aus dem Buch *New Sounds for Woodwinds* von Bruno Bartolozzi vorlagen, das im Jahre 1967 zum ersten Mal herausgegeben wurde.³ Da beide Fassungen der *Sequenza VII* in enger Zusammenarbeit mit Heinz Holliger entstanden, bei dem sich Berio genauestens über die technischen Möglichkeiten des Instrumentes informierte,⁴ bleiben dessen Kommentare und Anmerkungen als Quellen aus erster Hand unerlässlich und sollten auf jeden Fall zu Rate gezogen werden.

Dennoch können die Vorschläge Holligers bezüglich der in *Sequenza VIIa* geforderten besonderen Spieltechniken durchaus ergänzt werden, teilweise können Alternativlösungen zusätzliche Möglichkeiten anbieten. Hinzu kommt, dass sowohl seine, als auch die Vorschläge Bartolozzis für Oboen mit halbautomatischer Mechanik konzipiert sind, die es möglich macht, 1. und 2. Oktavklappe unabhängig voneinander zu betätigen. Auch die

Autorengruppe um Peter Veale kommt in dem sehr ausführlichen Kompendium *Die Spieltechnik der Oboe* nach Versuchen auch auf vollautomatischen Oboen zu dem Schluss, dass *oboistisch anspruchsvollere zeitgenössische Musik am besten auf einem halbautomatischen Instrument gespielt werden sollte*.⁵ Richtig ist, dass die in zeitgenössischer Musik geforderten Techniken auf halbautomatischen Instrumenten in einigen Fäl-



Alban Peters wurde 1977 geboren und erhielt seit seinem zwölften Lebensjahr Oboenunterricht, zunächst bei Prof. Christian Schneider, mit Beginn des Lehramtsstudiums in den Fächern Musik und Philosophie bei Michael Niesemann an der Musikhochschule Köln.

2003 schloss er sein Studium der Schulmusik mit einer Staatsarbeit über den französischen Komponisten Gérard Grisey ab, im Juli 2004 den Diplommstudiengang „Künstlerische Ausbildung“ im Hauptfach Oboe. Zur Zeit setzt er sein Studium mit dem Aufbaustudium „Konzertexamen“ an der Musikhochschule Köln fort.

Alban Peters konzertiert regelmäßig mit dem Kölner Barockensemble „Nel Dolce“. Seit Beginn des Jahres ist er als Praktikant Mitglied der Duisburger Philharmoniker und freier Mitarbeiter beim Westdeutschen Rundfunk.

len zuverlässiger und bequemer zu erzeugen sind. Dennoch sollte sich keiner vorschnell zu dem Schluss verleiten lassen, dass zeitgenössische Werke auf vollautomatischen Instrumenten schlichtweg nicht spielbar seien!

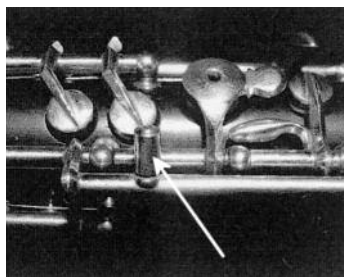
Eines der Hauptanliegen dieses Artikels ist es daher, am Beispiel von *Sequenza VIIa* Möglichkeiten zur Ausführung neuer Spieltechniken auch auf der vollautomatischen Oboe aufzuzeigen und auf diese Weise auch Spielern der entsprechenden Instrumente Anregungen und Hilfestellungen für die Beschäftigung mit zeitgenössischer Musik zu geben. Vor allem Flageolett-Töne und Mehrklänge erfordern wegen der Abhängigkeit der ersten beiden Oktavklappen andere Griffmöglichkeiten und verlangen einige Bereitschaft zum Experimentieren. Alle Griffe sind mit verschiedenen Instrumenten, im Zusammenhang und bei der Aufführung erprobt und gut umsetzbar.⁶

Anmerkungen:

Die Notation der Griffe orientiert sich wegen der besseren Vergleichsmöglichkeit an der Schreibweise, die sowohl in den Anmerkungen Heinz Holligers als auch in *Die Spieltechnik der Oboe* Verwendung findet.

Die in der Griffabelle eingeklammerten Buchstaben bezeichnen entweder die Klappen, die für den jeweiligen Klang nur benötigt werden, falls es sich um ein Instrument ohne h-c-Automatik handelt, oder es handelt sich um Klappen, die nicht unbedingt erforderlich sind, im Kontext aber das Greifen erleichtern.

Luciano Berio gliedert *Sequenza VIIa* in sich rhythmisch beschleunigende Einheiten zwischen drei Sekunden und einer Sekunde. Jede der insgesamt dreizehn Zeilen ist auf diese Weise in dreizehn Einheiten unterteilt, so dass sich insgesamt 169 Einheiten ergeben. Wie auch in musikwissenschaftlichen Aufsätzen wird in diesem Artikel zur besseren Orientierung der Begriff „Takte“ beibehalten und nach dem Vorbild des Koordinatenkreuzes beziffert; die Angabe „Takt 8/3“ bedeutet demnach „achte Zeile, dritte Einheit“.



WICHTIG: Als Vorbereitung für das Stück muss die h-Halblochklappe etwas aufgeschraubt werden, nur so sind die Synonymgriffe 3, 4 und 5 für den Ton h¹ ausführbar!

Es empfiehlt sich je nach Instrument eine halbe oder ganze Drehung, um den Ursprungszustand problemlos und schnell wiederherstellen zu können. Bei neueren Modellen befindet sich die Schraube auf der Seite.

1. Synonymgriffe für den Ton h¹

Der zentrale Ton der *Sequenza VIIa* ist das h¹, das in der endgültigen Fassung während der gesamten Dauer des Stückes im Hintergrund erklingt, die Tonquelle ist vom Komponisten freigestellt. Zu den wichtigsten Voraussetzungen zählen demnach die insgesamt sechs Synonymgriffe für diesen Ton.

Die Griffe sind von 1-5 so gewählt, dass sie sich in der Klangfarbe immer weiter vom normalen h¹ entfernen und zugleich in ihrer Intensität abnehmen, dabei orientieren sie sich an den von Luciano Berio vorgeschriebenen Dynamikstufen. (s. *Abb. 2*)

HINWEIS: Einige der Griffe sind nur in der vorgeschriebenen Dynamik ausführbar, insbesondere im *p*- bis *ppp*-Bereich. Vor allem bei den Griffen 3 und 4 schlägt der Ton schnell in d³ um. Eine alternative Möglichkeit ist bei beiden die Hinzunahme der Gis-Klappe (vgl. *Abb. 2*), wodurch der Ton an Stabilität gewinnt. Die Ausführung von Akzenten und Crescendi wird hierdurch erleichtert, allerdings muss die Intonation mit den Lippen etwas nach unten korrigiert werden. Vereinzelt sind Griffkombinationen nur unter Zuhilfenahme der „rechten“ Gis-Klappe ausführbar (z. B. Takt 1/3 oder 1/5).

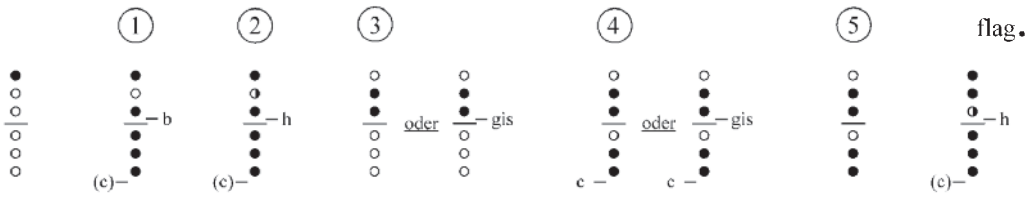
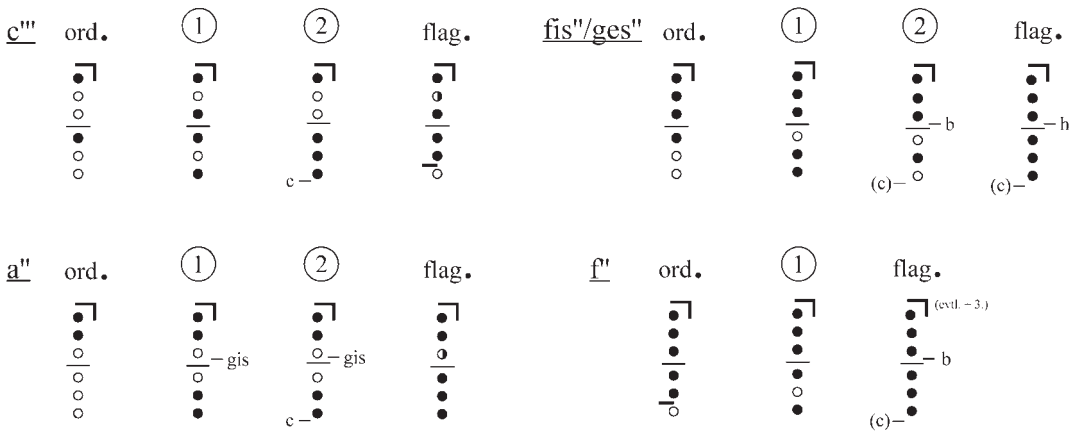


Abb. 2: Synonymgriffe für h¹

Auch wenn darauf geachtet wurde, dass sich die verschiedenen Griffe in allen Kombinationen möglichst schnell und bequem ausführen lassen, so lässt sich unangenehmes „Rutschen“ nicht vollkommen vermeiden, zum Beispiel bei den Griffverbindungen 2-1, 1-2 (Takte 8/2 und 8/7). Der in Takt 8/2 geforderte Flageolett-Griff ist lediglich eine weitere Klangfarbenvariante, da einige der Alternativen zur Erzeugung von h¹ bereits Flageolett-Griffe sind.

2. Weitere Synonymgriffe

Für die Töne f², fis², gis², a², b², c³, des³ und g³ werden ebenfalls Synonym- und Flageolettgriffe gefordert, wobei sich vor allem bei letzteren für ein Instrument mit vollautomatischer Mechanik teilweise größere Änderungen gegenüber den Vorschlägen Heinz Holligers ergeben. Probleme bereitet das Piano-Flageolett für g³ in Takt 10/7, für das es in der Druckausgabe der Noten



Weitere Flageolettgriffe

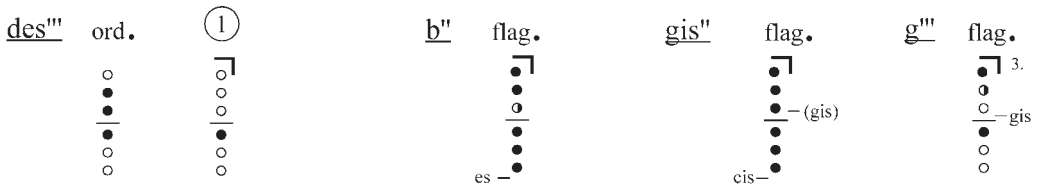
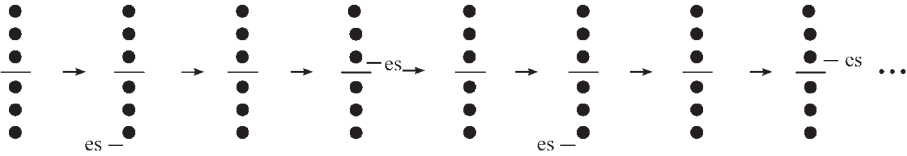


Abb. 3: Synonym- und Flageolettgriffe für f², fis², gis², a², b², c³, des³ und g³

d'-es'



fis''-gis''

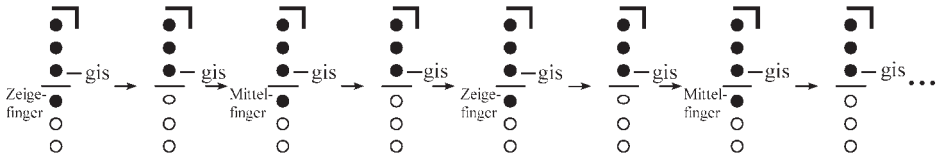


Abb. 4: Doppeltriller

keinen Vorschlag gibt. Hier ist der angegebene Alternativgriff eine Möglichkeit, einen deutlichen Klangfarben- und Dynamikunterschied zu erzeugen. (s. Abb. 3)

3. Doppeltriller

Auf dem Triller d¹-es¹ (T. 5/1 und 5/6) lässt sich durch abwechselndes Trillern mit der linken und rechten Es-Klappe, auf dem Triller fis¹-gis¹ (T. 13/3) durch abwechselndes Trillern mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand auf der Fis-Klappe eine höhere Trillergeschwindigkeit als die normale erreichen. (s. Abb. 4)

4. Überblaseffekte (♯)

Auf insgesamt vierzehn Tönen verlangt Luciano Berio in seiner *Sequenza VIIa* Überblaseffekte. Nur für einige sind in den Noten Griffvorschlä-

ge angegeben, die jedoch eine gute Vorstellung der vom Komponisten und Heinz Holliger gemeinsam entwickelten Klangabsichten vermitteln: Durch „Über“-Blasen im Forte-Fortissimo werden Ober- und Untertöne des notierten Tones in schneller Folge gleichfalls hörbar gemacht, so dass ein unstabiler, sehr geräuschhafter Klang entsteht.

Die Möglichkeiten zur Erzeugung eines solchen Effektklanges lassen sich in mehrere Gruppen einteilen; bei allen sollte das Rohr zur Verstärkung des Effektes weiter in den Mund genommen werden als gewöhnlich:

- 1. Überblasen tiefer Töne bei normalem Griff:**
Bei tiefen Tönen wird bei normalem Griff aber mit sehr viel Lippen- und Atemdruck hauptsächlich der 1. Oberton zum gleichzeitigen Klingen gebracht, so bei d¹ in Verbindung mit dem Doppeltriller d¹-es¹ in Takt 5/6. Bei den in mittlerer Oktavlage notierten Tö-

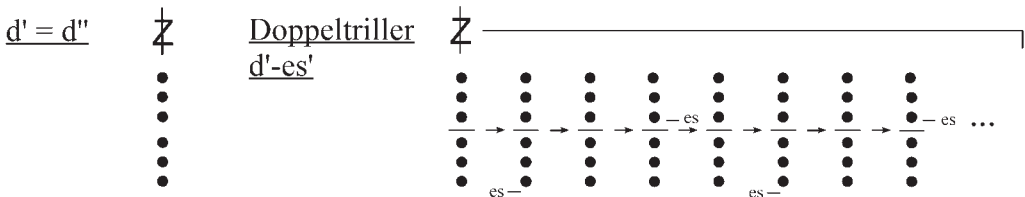


Abb. 5: Doppeltriller

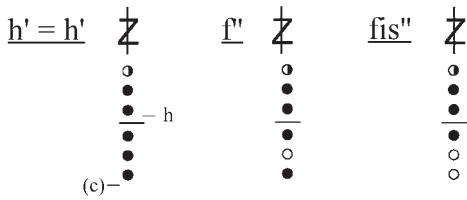


Abb. 6

nen wird die Ober- zur Unteroktave (ähnlich wie beim „Fallen lassen“, siehe Abschnitt 3.) umgedeutet, so dass sich für den Ton d² in Takt 12/1 derselbe Griff ergibt. Heinz Holligers Griffvorschlag für das „Überblasen“ auf h² (siehe Abschnitt 2) zeigt im Vergleich, dass der entstehende Effekt diese Umdeutung rechtfertigt. (s. Abb. 5)

schnitt 1 vor allem die Unteroktave der notierten Töne stark mit. Bei h¹ in den Takten 2/12-13, 8/3 und 12/1 lässt sich dieser Effekt durch die Hinzunahme der ersten Oktavklappe verstärken. (s. Abb. 6)

3. „Fallen lassen“ bei normalem Griff:

Bei Tönen der 3. Oktave werden Untertöne durch weniger Lippendruck („fallen lassen“) und normalen Atemdruck zum Klingen gebracht: c³ und cis/des³ in den Takten 3/8-9, 8/3 und 12/1. Der überblasene Triller c³-des³ in Takt 3/8-9 wird am Zuverlässigsten mit dem Zeigefinger der linken Hand ausgeführt. Bei g³ in Takt 12/1 verstärkt sich der Effekt, wenn man statt der 3. die 1. Oktavklappe betätigt. (s. Abb. 7)

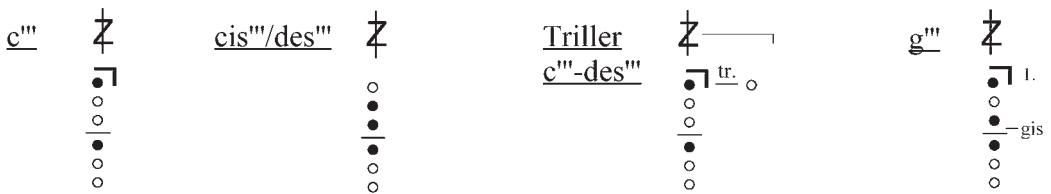


Abb. 7

2. Erzeugung der Ober-/Unteroktave durch Halbloch-Oktavierung:

Der Überblaseffekt auf den Tönen f² und fis² in Takt 12/1 wird durch die Öffnung des h-Halbloches mit dem Zeigefinger der linken Hand bei viel Atem- aber wenig Lippendruck erzeugt; auch hier klingt entsprechend Ab-

4. Alternativgriffe:

Auf den folgenden Tönen erfordern die Überblaseffekte eigene Griffe, die sehr ober- bzw. untertonreiche und damit besonders geräuschhafte Klänge hervorbringen. Bei e¹ in Takt 11/11 genügt das einfache Hinzufügen der C¹-Klappe zum normalen Griff. Der Tril-

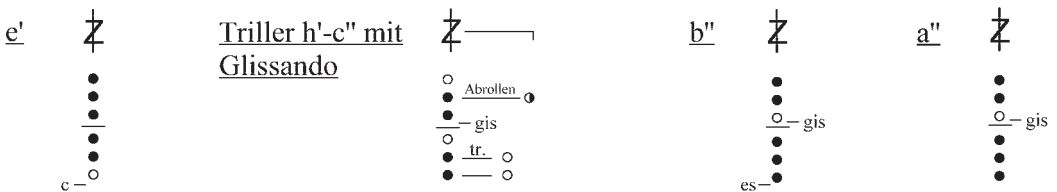
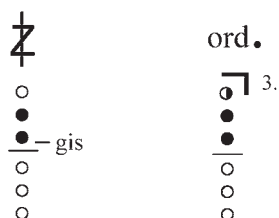


Abb. 8

Abb. 9



ler h^1-c^2 mit zusätzlichem Glissando (T. 3/11), das durch Abrollen des linken Mittelfingers erzeugt wird, b^2 (T. 8/3) und a^2 (T. 8/3, 8/5) verlangen komplexere, eigene Griffe, die mit viel Luft bei normalem Lippendruck ähnliche Klangeffekte hervorbringen. (s. Abb. 8)

Der Überblaseffekt auf dem Ton es^3 in den Takten 11/13 und 12/1 entsteht bei dem normalen Griff automatisch durch die aufgeschraubte h-Halblockklappe. (s. Abb. 9)

HINWEIS: In den Takten 11/11, 12/4 und 12/8 wird ein normal klingendes es^3 verlangt, der entstehende Überblaseffekt ist an diesen Stellen unerwünscht. Eine Möglichkeit zu seiner Vermeidung ist der in *Abbildung 9* angegebene Alternativgriff. Die Abhängigkeit von Instrument und Rohr ist hierbei sehr hoch, eine eventuell tiefere Intonation muss durch erhöhten Lippendruck ausgeglichen werden.

Die komplexen Folgen von Überblastönen in den Takten 8/3 und 12/1 erfordern die Kombination einer Reihe von ungeläufigen Griffen und ständig wechselnde Lippenstellungen, ihre Beherrschung erfordert daher beim Üben viel Geduld.

5. Mikrointervalltriller

Die Zeichen traditioneller Notenschrift werden von Luciano Berio in seiner für *Sequenza VIIa* entwickelten Notation in Einzelfällen mit neuen Bedeutungen unterlegt. So sind die von ihm geforderten Triller durchweg Triller mit Mikrointervallen, wenn es nicht ausdrücklich anders angegeben ist (wie in den Takten 3/8-9 und 6/1 oder den Mehrklängen in den Takten 4/11, 4/13, 6/3 und 13/2). Die Griffvorschläge sind identisch mit denen Heinz Holligers in der Notenausgabe und auf allen Instrumenten problemlos umsetzbar. (s. Abb. 10)

6. Mehrklänge

Wegen der Abhängigkeit der ersten und zweiten Oktavklappe müssen bei vollautomatischen Oboen die gleichzeitig erklingenden Obertöne eines nicht notierten Grundtones an einer oder

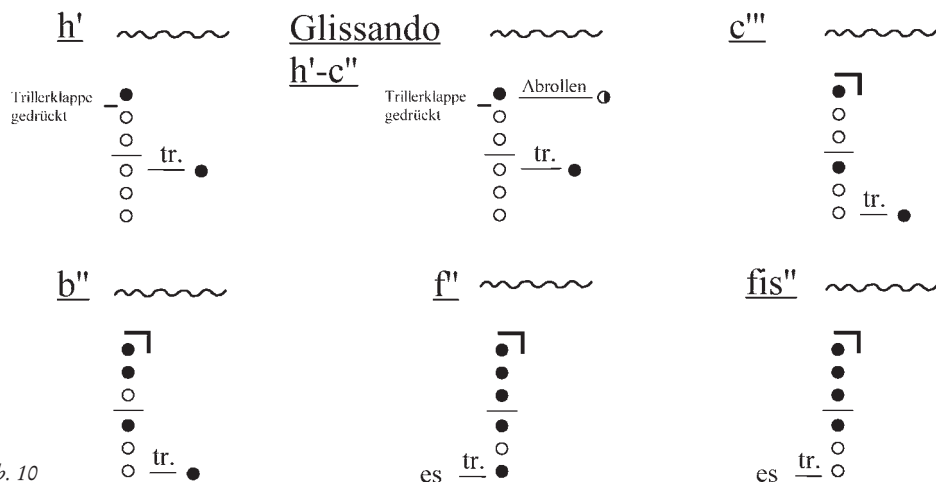
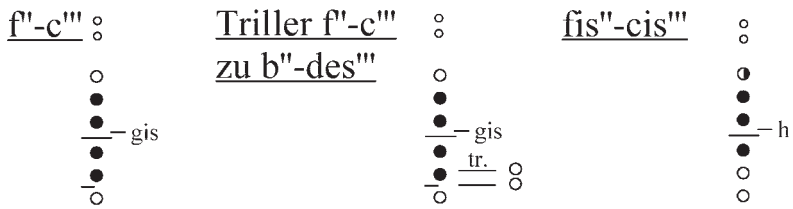


Abb. 10

Abb. 11



mehreren anderen Stellen der schwingenden Luftsäule abgegriffen werden. In virtuosen Werken Neuer Musik sind dabei Kompromisse zwischen allzu komplizierten Griffen, der Zuverlässigkeit der Ansprache in der vorgeschriebenen Dynamik und der Reinheit des Mehrklanges unvermeidlich, ein Problem, das sich in *Sequenza VIIa* nur bedingt stellt, da Luciano Berio Mehrklänge (oder Doppelflageoletts) überwiegend auf längeren Notenwerten oder auf Fermatenklängen einsetzt. Bei keiner anderen modernen Spieltechnik ist das Klangergebnis neben der Fingerstellung so abhängig von Luft- und Lippendruck sowie der Position des Rohres im Mund, weswegen eigenes Experimentieren unausweichlich bleiben wird. Die folgenden, auf verschiedenen Instrumenten getesteten Griffvorschläge sollen einen Ausgangspunkt bilden, von dem aus sich das gewünschte Ergebnis schnell erreichen lässt. Wie bei den Überblas-effekten sollte auch hier bei allen Klängen das Rohr weiter in den Mund genommen werden als gewöhnlich.

Der am häufigsten eingesetzte Mehrklang ist der Triller der Quinte f^2-c^3 zu ges^2-des^3 , des^3 bedingt durch das Obertonspektrum leicht erhöht (T. 4/11, 4/13, 6/3 und 13/2); f^2-c^3 erscheint in Takt 12/11 auch als Ruheklang. Beide Griffe erfor-

dern etwas gelockerten Lippendruck bei erhöhtem Luftdruck, getrillert wird mit der e- und f-Klappe. (s. Abb. 11)

Eng verwandt ist die Quinte fis^2-cis^3 unter den Fermaten der Takte 12/7 und 13/7. Die Intensität des leicht erhöhten cis^3 lässt sich mit der Halb-lochöffnung des linken Zeigefingers regulieren – je weiter das Halbloch geöffnet ist, desto mehr tritt der Ton in den Vordergrund.

Die Mehrklänge es^2-b^2 sowie d^2-a^2 lassen sich auf einer vollautomatischen Oboe nur im pianissimo hervorbringen und kippen bei zuviel Luftdruck schnell in die dann laut klingende untere Note um. Am zuverlässigsten lässt sich die Quinte es^2-b^2 erzeugen, indem man vom Flageoletgriff für b^2 ausgehend das a-Halbloch durch Abrollen des Mittelfingers bei leicht erhöhtem Lippendruck langsam schließt, bis es^2 gerade hörbar wird. Beim Doppelflageolet d^2-a^2 ist es besser, vom a^2 -Flageoletgriff auszugehen und stattdessen bei gleichbleibendem Lippendruck und konstanter Mittelfingerposition langsam den Luftdruck zu erhöhen, bis der untere Ton erklingt. Die kurze Einschwingdauer, die die auf diese Weise hervorgebrachten Spaltklänge aufweisen, bis sie stabil stehen, ist in *Sequenza VIIa* wenig problematisch, da beide als Fermatenklänge über eine Dauer von mehreren Sekunden komponiert sind. (s. Abb. 12)

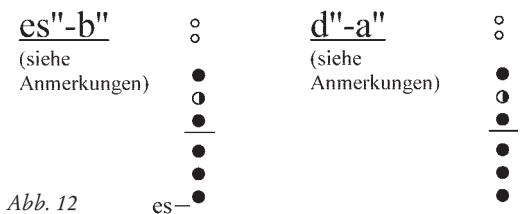
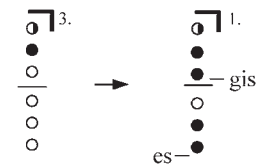


Abb. 12

Der Übergang von e^3 in den Mehrklang $e^3-a^2-b^1$ in Takt 13/5 erfolgt durch schnelles Umgreifen bei gleichzeitiger Lockerung des Lippendrucks, möglichst ohne die Intonation des e^3 zu verändern. Dieselbe Vorgehensweise wählt man in den Takten 13/9 und 13/10: Zu dem normalen cis^3 -Griff wird die H-Klappe hinzugefügt, der Lip-

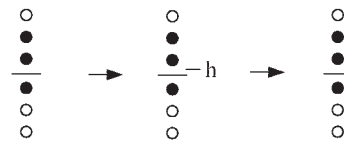
$e''' \rightarrow e'''-a''-b'$ (T. 13/5)



Normaler Lippendruck → Wenig Lippendruck

Abb. 13

$cis''' \rightarrow cis'''-fis''-g \rightarrow cis'''$ (T. 13/9,13/10)



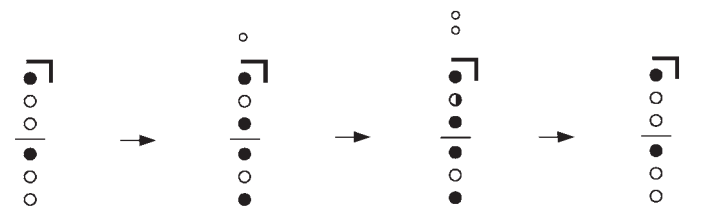
Normaler Lippendruck → Wenig Lippendruck → Normaler Lippendruck

pendruck gleichzeitig gelockert. Entsprechend entgegengesetzt erfolgt die Rückkehr zu cis^3 . (s. Abb. 13)

In den letzten beiden Takten empfiehlt sich die Verwendung eines alternativen c^3 -Flageolettrif-

Leben lang begleitet hat, endgültig zu Ende gegangen. Entstanden sind dabei nicht allein auskomponierte Kompendien zu neuen technischen Möglichkeiten auf traditionellen Instrumenten, sondern Musikgeschichte schreibende Werke, die zugleich immer auch Portraits der je-

$c''' \text{ ord.} \rightarrow c''' \text{ flag.} \rightarrow c'''-fis'' \rightarrow c''' \text{ ord.}$



Mehr Lippendruck → Lippendruck nachlassen → Normaler Lippendruck

Abb. 14

fes, um den Übergang zum Doppelflageolett c^3 - fis^3 zu erleichtern. Für das c -Flageolett ist ein leicht erhöhter Lippendruck erforderlich, um ein „Umkippen“ zu vermeiden, für den Mehrklang wird die a -Klappe halb geschlossen. Achtung: auch dieser Griff ist nur im Piano-pianissimo möglich; je leiser das c^3 gespielt wird, desto deutlicher tritt im Verhältnis das fis^2 hervor! (s. Abb. 14)

Mit dem Tod von Luciano Berio im Jahre 2003 ist die Serie der *Sequenze*, die ihn seit der Entstehung der ersten *Sequenza* für Flöte 1957 sein

weiligen Solisten sind, mit denen sie in enger Zusammenarbeit entstanden. Die von Heinz Holliger gesammelten Erfahrungen für die bis heute Maßstäbe setzende Aufführung von Oboenmusik des 20. Jahrhunderts schlagen sich auf diese Weise in *Sequenza VIIa* besonders nieder. Für Oboisten – insbesondere für die Spieler von vollautomatischen Instrumenten und den damit verbundenen anderen technischen Ausgangsvoraussetzungen – bleibt das Werk eine besondere Herausforderung, zu deren Bewältigung dieser Artikel Anregungen und Ansatzpunkte zum eigenen Experimentieren geben soll.

50 JAHRE H. C. FEHR BLOCKFLÖTENBAU · SCHWEIZ



ALLEINVERTRIEB FÜR DEUTSCHLAND:

FLUTE VILLAGE

INHABER FRIEDEMANN KOGE

WWW.MUSIKHAUS-DA-CAPO.DE

D-35216 BIEDENKOPF

SCHULSTRASSE 12

TEL. 0 64 61

69 62



ZUM 50. JUBILÄUM MIT LIMITIERTEN AUFLAGEN, Z.B. EINE H.C. FEHR
BLOCKFLÖTE ALT IN F', BAROCK. BUCHSBAUM FÜR NUR 350,50 €

SONDERMODELLE

ANMERKUNGEN

1 Erste Veröffentlichung 1969 unter dem Titel *Sequenza VII per Oboe*

2 Genaue Angaben zu Noten und Literatur am Ende des Artikels

3 Vgl. Gartmann 1995, S. 60

4 Ebda., S. 60ff.

5 Veale, Mahnkopf, Motz, Hummel, Kassel 1994, S. 149

6 Bei der Aufführung wurde eine ältere vollautomatische Oboe der Firma Marigaux (22000er Serie) verwendet.

LITERATUR

Noten

Luciano Berio: *Sequenza VIIa per oboe* (1969, rev. 2000), Universal Edition, Wien 2001

Luciano Berio: *Studie zu Sequenza VII* (1969), in: *Pro Musica nova*, Studien zum Spielen Neuer Musik, Musikverlag Hans Gerig, Köln o.J.

Spieltechnische Hinweise zu *Sequenza VIIa*

Heinz Holliger: *Vorschläge für die verschiedenen Flageolett- und Synonymgriffe*, Beilage zur Druckausgabe, Universal Edition, Wien 2001

Heinz Holliger: *Zeichenerklärungen und Kommentare*, Anhang zu *Pro Musica nova*, Studien zum Spielen Neuer Musik, Musikverlag Hans Gerig, Köln o.J.

Neue Spieltechniken auf der Oboe

Bruno Bartolozzi: *New Sounds for Woodwind*, Oxford University Press, London 1967, deutsch: *Neue Klänge für Holzblasinstrumente*, Edition Schott 1971.

Peter Veale / Claus-Steffen Mahnkopf / Wolfgang Motz / Thomas Hummel: *Die Spieltechnik der Oboe, Ein Kompendium mit Anmerkungen zu Oboe d'amore und Englischhorn*, Bärenreiter, Kassel 1994

Musikwissenschaftliche Literatur

Peter Förtig: *Zu Luciano Berios „sequenza per oboe solo“*, in: *Tibia* 2/1976, S. 72-76

Thomas Gartmann: „*recherche musicale*“, *Eine analytische Studie zu Sequenza VII*, in: „...daß nichts an sich jemals vollendet ist.“ *Untersuchungen zum Instrumentalschaffen Luciano Berios*, Paul Haupt, Bern 1995, S. 60-76

Paul Roberts: *On Luciano Berio's Sequenza VII for Oboe*, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* Nr. 16, 3/2003, S. 36-41

Ivanka Stoianova: *Über die Brechtschen Prinzipien der Operndramaturgie bei Luciano Berio: Musikalische Erzähltechnik und zeitgenössisches episches Theater*, in: *Kongreßbericht Bayreuth* 1981, Kassel 1984, S. 320-397

□

Peter Thalheimer

Jenseits von Bassano, Bach und Berio

Versuch eines Curriculums für die fachspezifischen Ergänzungsfächer im Blockflötenstudium

Über die Inhalte des künstlerischen Unterrichts eines Studiums mit dem Hauptfach Blockflöte gibt es weitgehende Übereinstimmung: Eine funktionsfähige Spieltechnik und ein Repertoire von der Renaissance bis zur Gegenwart gelten als grundsätzliche Ziele der Arbeit an der Musikhochschule. Abweichende Vorstellungen äußern sich höchstens in einer unterschiedlichen Schwerpunktsetzung, also z. B. mehr oder weniger Neue Musik, mehr oder weniger Solo- bzw. Ensemblespiel.

Neben dem Hauptfachunterricht haben Musikstudenten einen Kanon von Theorie- und Praxisfächern zu absolvieren. Dieser differiert zwar von Hochschule zu Hochschule, ist aber in vergleichbaren Studiengängen in der Summe ähnlich. Zu diesen Fächern gehören z. B. Gehörbildung und Tonsatz.

Ein deutlich wahrnehmbarer Dissens zwischen verschiedenen Ausbildungsinstituten besteht allerdings in den weiteren fachspezifischen Fächern wie z. B. der Didaktik-Methodik innerhalb der musikpädagogischen Studiengänge. Vergleicht man hier die Angebote verschiedener Institute, so reicht die Skala von einer viersemestrigen ein-stündigen Alibi-Didaktik-Veranstaltung bis zu einem studienbegleitenden Block von ergänzenden Fächern, die im zeitlichen Volumen dem Hauptfachunterricht entsprechen. (Der Variante eines Blockflöten-

studiums ohne didaktisch-methodische Ausbildung soll hier keine weitere Aufmerksamkeit geschenkt werden, weil sie für unsinnig gehalten wird.)

Um welche Inhalte geht es nun in diesen ergänzenden Fächern? Sie müssen alle Themen abdecken, die einerseits „blockflötenspezifisch“ sind und deshalb im allgemeinen Fächerkanon nicht vorkommen, andererseits aber nicht sinnvoll im Hauptfach-Einzelunterricht untergebracht werden können. Dieser Bereich reicht also von den Standardthemen der Didaktik-Methodik (z. B. Analyse von Blockflötenschulen) über die Literaturkunde (z. B. Blockflötenmusik von Telemann) und die Aufführungspraxis (z. B. Artikulationsilben bei Hotteterre) bis zu Problemkreisen, in denen vielfältige theoretische, historische und praktische Fragen zusammenkommen (z. B. die Stimmtondifferenz in den frühen Kantaten J. S. Bachs und die heutigen Lösungsmöglichkeiten).



Peter Thalheimer wurde 1946 in Stuttgart geboren, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen; anschließend Lehrtätigkeit an der Staatlichen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart und als Schulmusiker sowie Lektor eines Musikverlages. Seit 1978 Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Aufführungspraxis und Methodik am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg, jetzt Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg. Zahlreiche Kurse und Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen als Solist und mit verschiedenen Ensembles in Europa und den USA; Noten-editionen, Publikationen zur Aufführungspraxis, zur Instrumentenkunde und zur Holzbläsermethodik. Seit 2005 Mitherausgeber von Tibia.

Für die hier umrissenen Bereiche, die zweifelsohne wichtig sind für die Ausbildung von Blockflötenspielern, wurde noch nie ein detailliertes Curriculum veröffentlicht. Hans-Martin Lindes Handbuch des Blockflötenspiels (zweite erweiterte Ausgabe 1984) machte zwar einen Anfang in diese Richtung, ist aber schon längst nicht mehr aktuell und umfassend genug. Was also erfahren die Blockflöten-Studierenden derzeit an den

Ausbildungsinstituten in diesen Bereichen, was sollten sie erfahren?

Mehrere Versuche, einen informativen Austausch unter den Kolleginnen und Kollegen herbeizuführen, die diese Thematik an den Hochschulen unterrichten, sind bisher gescheitert. Auf Anregung der Präsidentin der ERTA, Prof. Gudrun Heyens, die an der Folkwanghochschule in Essen lehrt, wird deshalb im folgenden ein Konzept für diese Themenbereiche zur Diskussion gestellt. Dieses Konzept liegt derzeit dem Unterricht an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abteilung Nürnberg, zugrunde.¹ Es ist zu verstehen als ein durchaus subjektiver Versuch, die für notwendig erachteten Themen zu sammeln und bestimmten Unterrichtsfächern zuzuordnen. Die Übersicht über die Inhalte ist deshalb bewusst stichwortartig, ja gelegentlich sogar ungenau formuliert. Keinesfalls sollte eine Vorgabe gegeben werden, wie die einzelnen Themen gegeneinander zu gewichten und wie die thematischen Stichworte mit Inhalten zu füllen sind. Dies fällt in die Kompetenz des Dozenten.

Subjektiv sind auch die Abgrenzungen im Übergangsbereich von der allgemeinen Musikpädagogik zur fachspezifischen Didaktik-Methodik. Schließlich musste im Zusammenhang mit dieser Abgrenzung auch über die Anordnung der Fächer innerhalb des Studienverlaufes entschieden werden. Als Ergebnis dieser Überlegungen entstand ein Studienverlaufplan (s. S. 601).

Die Ergänzungsfächer begleiten also den Studierenden parallel zum Hauptfachunterricht durch das gesamte Studium. Die einzelnen Fächer sind wie folgt angelegt:

Körperbewusstsein und Übetchnik

Körperbewusstsein und Übetchnik ist ein Seminar für alle Holzblasinstrumentenspieler. Es ist grundsätzlich im 1. und 2. Studiensemester zu belegen. In der Studienordnung ist es als Wahlpflichtfach ausgewiesen und ist deshalb auch

ersetzbar durch ein anderes Angebot aus dem senso-motorischen Bereich, z. B. Alexander-Technik oder Feldenkrais. Diese Thematik erfordert eine kleine Gruppe mit 6-8 Studierenden. Das Seminar dauert 2 Semester mit je 45 Minuten je Unterrichtswoche.

Dieses Seminar (und seine Platzierung zu Beginn des Studienverlaufs) entstand aus der Beobachtung heraus, dass die Studierenden zu Beginn ihrer Unterrichtstätigkeit in ihrer eigenen Spieltechnik bezüglich Haltung, Atmung und Bewegung noch so unsicher sind, dass ein Nachdenken über die spieltechnischen Grundlagen ihrer zukünftigen Schüler als völlig verfrüht erscheinen musste. Deshalb wurde dieses Seminar so angelegt, dass der Studierende für diese Unterrichtseinheit noch einmal in die Rolle des Schülers schlüpft und sein eigenes Körperbewusstsein ins Zentrum stellt. Die methodische Aufbereitung und der damit verbundene Wechsel des Studierenden in die Lehrerrolle schließen sich im 1. Semester des Didaktik-Methodik-Seminars an.

Für die praktische Arbeit an Haltung, Atmung und Bewegung wurde eine Sammlung von Übungen angelegt, die speziell auf die Problematik der Holzbläser ausgerichtet ist. Bewusst wurde bei der Auswahl der Ansatzpunkte und der Übungen auf alles verzichtet, was als nicht rational begründbar angesehen werden könnte. Weil die Sammlung gedruckt vorliegt, kann hier auf eine ausführliche Darstellung verzichtet werden.²

Die Arbeit am Körperbewusstsein (Haltung, Atmung, Bewegung) nimmt den Zeitraum eines Wintersemesters ein. Im Sommersemester werden auf der Basis der allgemeinen Lerntheorie die Grundlagen der Übetchnik erarbeitet. Den Abschluss bildet praktische Arbeit an der Übetchnik der Teilnehmer. Die Studenten stellen in der Gruppe Problemstellen aus der derzeit in Arbeit befindlichen Literatur zur Diskussion. Unter der Supervision des Seminarleiters werden Lösungswege gesucht und erprobt. Die Zusammensetzung der Gruppe aus Spielern unterschiedlicher Holzblasinstrumente hat sich dabei als sehr fruchtbar erwiesen.

Studienverlaufsplan

| | 1. + 2. Sem. | 3. + 4. Sem. | 5. + 6. Sem. | 7. + 8. Sem. |
|---------------------------------|--------------|--------------|--------------|--------------|
| Körperbewusstsein u. Übetchnik | ■ | | | |
| Instrumenten- u. Literaturkunde | ■ | oder ■ | | |
| Aufführungspraxis | oder ■ | ■ | ■ | |
| Lehrpraxis | | ■ | ■ | |
| Didaktik-Methodik | | oder ■ | ■ | |
| Unterrichtspraktikum | | oder ■ | ■ | |

Instrumenten- und Literaturkunde

Das Fach Instrumenten- und Literaturkunde beginnt im 1. oder 3. Studiensemester, zwei Jahrgänge werden zusammengefasst. Dauer: 2 Semester mit 45 Minuten je Unterrichtswoche, Abschluss mit Klausur.

Der Themenkatalog für die **Instrumentenkunde** umfasst:

- Akustik der Blockflöte
- Innenbohrung, „Mensur“, Überblasverhalten
- Material, weitere Bauparameter
- Baugeschichte
- Stimmungen, Stimmwerk
- Instrumentenbauer
- Bewertung eines Instruments
- Pflege, kleine Reparaturen
- andere Holzblasinstrumente – Unterschiede und Gemeinsamkeiten

In die **Literaturkunde** wird mit grundsätzlichen Überlegungen eingeführt:

- Das Edieren von Musik

- Editionsvergleiche
- Original und Bearbeitung
- Literaturlisten

Anhand von Literaturlisten und den Notenausgaben wird ein Überblick über die gedruckt vorliegende Blockflötenmusik erarbeitet. Dabei wird das Material nach verschiedenen Kriterien geordnet:

Besetzung (innerhalb der Besetzungsgruppen stilistisch geordnet), z. B.:

- Blockflöte solo
- Duette
- Blockflötenensemble
- Blockflöte + Bc / Tasteninstrument
- Kammermusik mit anderen Instrumenten
- Blockflötenkonzerte
- Csakan- und Flageolett-Musik
- Blockflöte(n) mit Singstimme(n)

Komponisten, z. B.:
Händel, Telemann, J. S. Bach,
Hotteterre, Dieupart

Methodische Gesichtspunkte, z. B.

- Ergänzungsliteratur
- Literatur zum Einstieg in Neue Musik und erweiterte Spieltechnik
- Etüden
- Orchesterstudien
- Eigener Literaturplan

Aufführungspraxis

Da dieses Seminar nicht nur für Blockflötenspieler bestimmt ist, sind nicht alle im 8-semesterigen Turnus angebotenen Themen für Blockflötenspieler relevant. Wenn während ihrer Studienzeit die für Blockflötenspieler wichtigen Themen angeboten werden, besuchen sie das Seminar, insgesamt 6 Semester lang (Pflichtfach).

Einführung

- Notation und deren Deutung
- Die Aufführung – Entstehung einer „Interpretation“

16./17. Jahrhundert

- Entstehung der Instrumentalmusik
- Tempo, Tempobezeichnungen
- Diminution als Kompositionstechnik
- Artikulationstechnik
- Tanzcharaktere

18. Jahrhundert

- Figurenlehre, Rhetorik
- Nationalstile

- Franz. Stil: – Artikulationstechnik
- Inégalité
- Verzierungslehre
- Ital. Stil: – Artikulationstechnik
- Verzierungslehre, Kadenzen
- Rhythmus
- Tempo, Phrasierung, Agogik
- Vermischter Stil
- Empfindsamer und galanter Stil

19. Jahrhundert

Kadenz im Bläserkonzert

20. Jahrhundert

Einführung (Agogik, Intonation u.a.)

Epochenübergreifendes

- Betonungslehre
- Prinzipien der Phrasierung und der Agogik
- Improvisation (Grounds, Kadenzen etc.)
- Stimmton und Stimmtondifferenz
- Musikalische Temperatur
- Tonartencharakteristik

Das Instrumentarium als Quelle zur Aufführungspraxis

- Streich- und Zupfinstrumente
- Blasinstrumente
- Tasteninstrumente

Besetzungspraxis

- Prinzipien Mittelalter und Renaissance
- Mehrchörige Musik
- Ensembles im 18. Jahrhundert

Lehrpraxis

Das Fach Lehrpraxis beginnt immer im 3. Semester mit der Hospitation bei den Lehrproben der älteren Jahrgänge. Die Hospitation bildet die Vorbereitung für die eigenen Lehrproben, die vom 5.-8. Semester gehalten werden. Dauer insgesamt 6 Semester mit 90 Minuten je Unterrichtswoche, Abschluss durch Prüfung (2 Lehrproben je 30 Minuten, Gruppen- und Einzelunterricht, 15 Minuten Colloquium).

DER FLÖTENKURS

Uta Schulz

Querflötenworkshops

Reparaturen

0 1 6 0 - 9 3 5 3 6 8 7 3

www.derfloetenkurs

uta.schulz1@freenet.de

In der wöchentlichen Unterrichtszeit von 90 Minuten findet eine Lehrprobe von 30 Minuten Dauer statt. Die Studierenden bringen dazu ihre eigenen Schüler mit. Es wird darauf geachtet, dass im Einzel- und Gruppenunterricht abwechselnd Anfänger, Fortgeschrittene, Kinder, Jugendliche und Erwachsene unterrichtet werden. Im Anfängerbereich wird mehrere Wochen hintereinander derselbe Schüler bzw. dieselbe Schülergruppe unterrichtet.

Die Nachbesprechung (incl. gemeinsamer Planung des weiteren Vorgehens) dauert 60 Minuten. In diesem Zusammenhang werden auch Themen besprochen, die theoretisch schwer vermittelbar sind, am praktischen Beispiel aber gut diskutiert werden können, wie z. B. Unterrichtssprache, Fragetechnik, Körpersprache, Körperkontakt. Erfahrungsgemäß werden die wichtigsten dieser Themen in den 3 Jahren, die ein Studierender die Lehrpraxis besucht, quasi automatisch berührt.

Didaktik-Methodik

Das Seminar Didaktik-Methodik beginnt im 3. oder 5. Studiensemester, zwei Jahrgänge werden zusammengefasst. Dauer: 4 Semester mit 45 Minuten je Unterrichtswoche, Abschluss mit Klausur.

Der Themenkatalog muss mit den Inhalten des allgemeinen Seminars „Musikpädagogik“ abgestimmt sein, ebenso mit „Körperbewusstsein und Übetchnik“ und „Instrumenten- und Literaturkunde“. Bei der Anknüpfung an die Inhalte dieser Fächer kann die Wiederholung wichtiger Teilbereiche durchaus sinnvoll sein. Dies gilt insbesondere für die arbeitstechnischen Themen:

- Technik des Lernens – Konsequenzen für Unterrichtspraxis
- Technik des Übens in der Unterrichtspraxis
- Üben von Technik in der Unterrichtspraxis
- Medien und andere Hilfsmittel (z. B. Metronom) beim Üben und im Unterricht

Im Zentrum der Arbeit im Methodik-Didaktik-Seminar stehen die Betrachtungen zur Spieltechnik, also zu folgenden Themenkreisen:

- Haltung, Bewegung, Körpergefühl
- Atmung
- „Stütze“
- Artikulation
- Atemvibrato
- Grifftechnik, Griffsammlungen
- Triller- und Hilfsgriffe
- Daumentchnik
- Intonation, Dynamik, Klangfarbe
- Erweiterte Spieltechnik des 20. Jahrhunderts
- Stilistik und Tongestaltung

Zu jedem dieser Themenkreise werden die aktuellen didaktischen und methodischen Lehrmeinungen referiert, insbesondere die kontroversen Positionen, die in der Literatur vertreten werden. Vor dem Hintergrund dieser „Methodologie“ werden gemeinsam didaktische Positionen und die sich daraus ergebenden methodischen Wege erarbeitet. Beispiel Daumentchnik: Welche verschiedenen Lehrmeinungen werden in der Literatur vertreten? Vor- und Nachteile der verschiedenen Techniken, Auswahl einer oder mehrerer empfehlenswerten Varianten, Beschreibung der methodischen Konsequenzen, insbesondere für den Anfängerunterricht. In welchen Fällen soll ein Schüler „umlernen“?

Einen weiteren Schwerpunkt bildet die Unterrichtsmethodik. Hier wird an die Thematik der allgemeinen Musikpädagogik angeknüpft, z. B. in Themen wie:

- Unterrichtsführung, Interaktion
- Einstieg, Motivation
- Einführung in Notation (grafisch, mit Noten)
- Unterrichtsplanung, schriftliche Ausarbeitung
- Elternarbeit

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

Die Kombination der Grundlagen aus der allgemeinen Musikpädagogik mit fachspezifischen Ergänzungen führt erfahrungsgemäß zu einem guten Ergebnis.

Zur fachspezifischen Unterrichtsmethodik gehören die folgenden Themenkreise:

- Traditionelle und neue Wege im Anfängerunterricht
- Einzel- und Gruppenunterricht
- Kinder- und Erwachsenenunterricht
- Blockflötenensemble, Blockflötenchor³
- Lehrplan und „Handreichungen“ des Verbandes Deutscher Musikschulen
- Lust und Frust von Wettbewerben (u.a. „Jugend musiziert“)

Erst nachdem die Fragen der Spieltechnik geklärt sind und ein Bewusstsein für die Probleme der Unterrichtsmethodik entwickelt wurde, ist es sinnvoll, sich mit Blockflötenschulen zu beschäftigen:

- Kriterien zur Beurteilung von Schulwerken
- Schulwerke
- Eigene Planung von Unterrichtseinheiten

Beim Thema Schulwerke kann es nicht darum gehen, den Umgang mit einem oder mehreren derzeit aktuellen Schulwerken einzuüben, sondern vor dem Hintergrund der Erkenntnisse zur Spieltechnik und zur Unterrichtsmethodik Beurteilungskriterien zu entwickeln. Die Erfahrung zeigt, dass selbst gute Blockflötenschulen innerhalb weniger Jahre von besseren verdrängt werden können. Auf solche Entwicklungen müssen zukünftige Blockflötenlehrer vorbereitet sein und mit Sachkenntnis reagieren können.

Unterrichtspraktikum

Wie alle übrigen Musikpädagogik-Studierenden absolvieren Blockflötisten während ihrer Zeit im Didaktik-Methodik-Seminar ein Praktikum. Es besteht aus zwei vierwöchigen Blöcken, jeweils in den März-Semesterferien.

Der Didaktik-Methodik-Lehrer wählt dafür eine Blockflötenlehrerin oder einen Blockflötenlehrer (Mentor) aus, bei dem die Studierenden vier Wochen in Folge den kompletten Unterricht desselben Wochentags hospitieren. Der Mentor übernimmt die Vor- und Nachbesprechung mit den Studierenden und wird dafür von der Hochschule honoriert. Bei der Auswahl der Mentoren wird besonders darauf geachtet, dass verschiedene Unterrichtsformen und auch Ensemblestunden einbezogen werden können. Abwechselnd werden Musikschullehrer und Privatmusiklehrer als Mentoren engagiert. Eigene Unterrichtsversuche der Studierenden sind in diesem Rahmen aus rechtlichen Gründen nicht vorgesehen.

Nach dem Praktikum erstellt der Student anhand eines Fragenkatalogs einen Praktikumsbericht. Dieser wird vom Mentor kommentiert und an den Didaktik-Methodik-Lehrer weitergegeben.

Ausblick

Hochschullehrer, die einen kleineren oder größeren Teil der hier umrissenen Thematik unterrichten, sind in der Regel Autodidakten. Eine entsprechende Ausbildung zum Didaktik-Methodik-Lehrer gibt es noch nicht. Um in diesen Bereichen den Stand der Forschung zu kennen, um alle aktuellen Entwicklungen wahrzunehmen und um kurzlebige Tendenzen in der Szene als solche zu erkennen, ist ein überdurchschnittliches und dauerhaftes Engagement des Dozenten nötig. Aber wer kann das jahrelang leisten, insbesondere, wenn er, wie mancherorts üblich, nur im Lehrauftrag zu schlechten Bedingungen beschäftigt wird? Oft bleibt deshalb nur der Mut zur Lücke. Aber haben die zukünftigen Blockflötenspieler und -lehrer nicht ein Recht darauf, während ihrer Ausbildung möglichst viel vom aktuellen Wissens- und Forschungsstand zu erfahren?

Noch fängt jeder, der sich mehr oder weniger kurzfristig vor die Aufgabe gestellt sieht, eines oder mehrere Fächer aus diesem Bereich an einer Hochschule zu unterrichten, wieder ganz von vorne an: Berge von Literatur sind zu sichten,

liebgewordene Positionen der eigenen Unterrichtspraxis müssen überdacht und ggf. revidiert werden. Um diesen Vorgang abzukürzen, hat eine Arbeitsgruppe von Didaktik-Methodik-Lehrern an der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abteilung Nürnberg, einen neuen Studiengang konzipiert, in dem die bisher erarbeiteten Inhalte der fachspezifischen Ergänzungsfächer an die jüngere Generation weitergegeben werden können. Es handelt sich um ein viersemestriges „Musikpädagogisches Aufbaustudium“, das im Anschluss an ein musikpädagogisches Grundstudium absolviert werden kann. „Eine höhere Qualifizierung ist für diplomierte Musikpädagogen bisher nur im künstlerischen oder im wissenschaftlichen Bereich möglich, nicht aber in einem praxisorientierten Musikpädagogischen Aufbaustudium.“ Das Berufsfeld der Absolventen „reicht vom Fachgruppenleiter einer Musikschule bis zum Lehrer für Methodik/Didaktik an Berufsfachschulen und Musikhochschulen.“⁴

Bleibt zu hoffen, dass bei allen, die sich intensiv mit der Blockflöte beschäftigen, die Einsicht wächst, dass es neben dem Studium des Instruments und seiner Literatur, also jenseits von Bassano, Bach und Berio, noch weitere wichtige Themenkreise gibt. In Verbindung mit einem künstlerischen Blockflötenstudium auf hohem Niveau können die Erkenntnisse aus diesen Bereichen eine vielfältige Ausbildung begründen, die Blockflötenspieler optimal auf ihren zukünftigen Beruf im Spannungsfeld von Kunst, Wissenschaft und Pädagogik vorbereitet.



ANMERKUNGEN

¹ Vorausgegangen sind ein Seminar an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart (1971–1978) und Seminare am Meistersinger-Konservatorium Nürnberg (seit 1978), dem Vorgänger-Institut der Hochschule für Musik Nürnberg-Augsburg, Abteilung Nürnberg. Dazu siehe auch Peter Thalheimer: *Das Holzbläserseminar am Meistersinger-Konservatorium in Nürnberg – aus der Sicht des Methodiklehrers*; in: *Flöte aktuell* 4/1993, S. 27–28

² *Haltung, Bewegung und Atem. Ausgewählte Übungen für Holzblasinstrumentenspieler*, zusammengestellt in Zusammenarbeit mit Dr. Gernot Pillat, in: Peter Thalheimer: *Aspekte zur Holzbläsermethodik*. Schriftenreihe der Bundesakademie Trossingen, Band 17, Trossingen 1992, 4. Auflage 1999. (Restexemplare der vergriffenen 4. Auflage können direkt beim Autor bezogen werden.)

³ Ausführliche Darstellung in: *Aufbau und Leitung eines Blockflötenchores. Ausgewählte methodische Aspekte*; in: Peter Thalheimer: *Aspekte zur Holzbläsermethodik*, a.a.O., S. 84–105.

⁴ Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Wissenschaft, Forschung und Kunst vom 15. Februar 2005, Nr. XII/6-K2748/4-12/3 169. – Die Studien- und Prüfungsordnung des Musikpädagogischen Aufbaustudiums ist abzurufen unter http://hfm-n-a.de/download_texte/stuPOMuP_%20Aufbau_05.pdf □

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

Ronald Haase

Computertomographie – eine moderne Methode zur exakten Vermessung von Blockflöten

Im März wurden wir von Klaus Martius vom Germanischen Nationalmuseum Nürnberg über die Untersuchung einer Kynsecker Blockflöte an der Fachhochschule Aalen mit Hilfe eines speziell für Materialuntersuchungen konzipierten Computertomographen (CT) informiert.

Die seit den 80er Jahren in der medizinischen Diagnostik eingesetzte Röntgen-Computertomographie ist heute als Untersuchungsmethode ebenso unentbehrlich wie die Ultraschalldiagnostik. Beide Verfahren ermöglichen den Einblick selbst in tiefste Körperregionen und erlauben so eine sichere Diagnose gerade in Fällen, in denen früher oft nur eine (tatsächlich so genannte) Probeoperation die gewünschten Erkenntnisse lieferte. Diese beiden in der Medizin deshalb treffend als „nicht-invasiv“ bezeichneten Verfahren werden seit einiger Zeit auch in Forschung und Industrie zur schonenden und zerstörungsfreien Untersuchung von Materialeigenschaften und der dreidimensionalen Darstellung innerer Strukturen verschiedenster Objekte genutzt. Immer häufiger wird vor allem die Computertomographie auch für die Untersuchung archäologischer Fundstücke oder wertvoller Kunstobjekte eingesetzt. Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, ob die Möglichkeiten dieser modernen Technik auch für die Erforschung historischer Blockflöten oder den modernen Blockflötenbau nutzbar gemacht werden können.

Trotz ihres gemeinsamen technischen Grundprinzips unterscheiden sich die ausschließlich für Materialuntersuchungen eingesetzten Compu-

tomographen in Konstruktion und Funktion ganz erheblich von denen, die in der Medizin Verwendung finden.

Computertomographen für medizinische Zwecke

Für medizinische Untersuchungen konzipierte Tomographen sollen mit der geringstmöglichen Strahlung ausreichend gute Bilder liefern, und dies möglichst schnell. Von zentraler Bedeutung ist dabei die auf den Patienten einwirkende Strahlenintensität und die „verabreichte“ Strahlungs-Gesamtdosis. Die Gesamtdosis ist ganz wesentlich auch abhängig von der Dauer der Strahlungseinwirkung. Eine möglichst schnelle Untersuchung ist folglich schon deshalb gewünscht, weil sie den Patienten weniger belastet. Im Sekundenbereich liegende Untersuchungszeiten verringern aber auch das Risiko der Verwacklung der Aufnahmen, beispielsweise durch Atembewegungen. Außerdem kann eine möglichst schnelle Untersuchung in akuten Notfällen lebensrettend sein, z. B. bei starken Blutungen, sei es durch Unfälle oder auch aus innerer Ursache.

Die in der Medizin eingesetzten Computertomographen fertigen zeilen- bzw. schichtweise Röntgenaufnahmen des Querschnitts des unter-

suchten Patienten an, indem das eigentliche Röntgengerät rasend schnell in gegenwärtig nur noch 0,37 Sekunden pro Umdrehung um den Körper rotiert. Das Röntgengerät besteht dabei aus einem Sender und dem genau gegenüber liegenden Empfänger, dem Zeilen-Detektor.



Dr. Ronald Haase machte nach seiner Schulzeit eine kaufmännische Ausbildung und wurde sehr schnell darauf Manager eines amerikanischen Lufttransportunternehmens, deren Filiale am Hamburger Flughafen er leitete. In einer zweiten Ausbildung studierte er Medizin und arbeitete lange Zeit als Unfallchirurg in Hamburg und Celle. Seit 2002 ist er der kaufmännische und technische Leiter der Firma Moeck.



Abb. 1: Computertomograph aus der Medizin

Durch die Rotation wird die untersuchte Körperregion aus vielen verschiedenen Winkelpositionen durchstrahlt. Im Gegensatz zur konventionellen Röntgentechnik können so auch Details, die sich in einer bestimmten Projektion überdecken, in allen drei Dimensionen sichtbar gemacht werden. In einer Umdrehung werden inzwischen bis zu 64 Schichten geröntgt, vergleichbar einer Salami, die in einem Arbeitsgang in 64 dünnste Scheiben geschnitten wird. Zur Verringerung der Strahlendosis und der Untersuchungszeit wird in der Medizin üblicherweise mit einer Schichtdicke von 0,4 bis 0,8 mm gearbeitet. Automatisch wird zugleich die Liege mit dem Patienten zwecks Anfertigung weiterer Schichten schrittweise vorgeschoben. Auf diese Weise kann beispielsweise in weniger als 10 Sekunden die gesamte Lunge eines Erwachsenen tomographiert werden. Es bedarf dann eines leistungsfähigen Computers, um aus einer riesigen Menge von Messdaten die für Auge und Gehirn des Menschen erkennbaren Bilder zu konstruieren. Dies geschieht, indem einer vom Computer errechneten absorbierten Strahlendosis an einem bestimmten Schnittpunkt der Strahlen im untersuchten Körper ein bestimmter Grauwert zugeordnet wird. Der jeweilige Grauwert entspricht einer bestimmten Dichte des untersuchten Gewebes. So wird beispielsweise ein Tumor oder ein Infarkt deshalb sichtbar, weil die Dichte seines Gewebes sich von der des umliegenden gesunden Gewebes unterscheidet. Das fertige CT-Bild ist in gewisser Weise dem Negativ einer Photoaufnahme vergleichbar: beson-

ders dichtes Material wie z. B. Knochen stellt sich hellgrau oder gar weiß dar, Lufteinschlüsse erscheinen schwarz.

Die komplizierten und umfangreichen Berechnungen benötigen nicht selten 30 Minuten, eine Zeitspanne, die bei der Behandlung akut

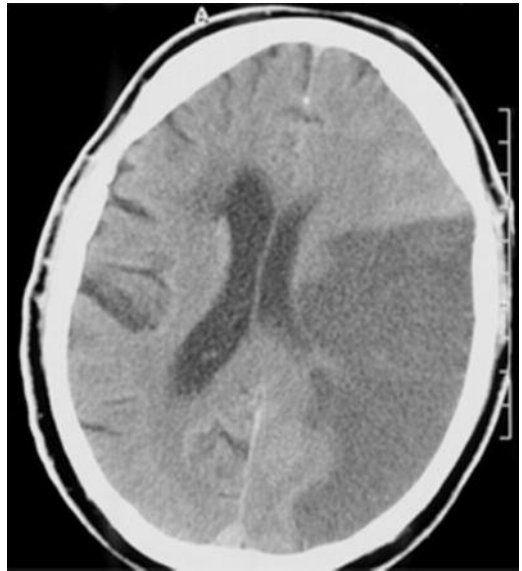


Abb. 2: In der linken Hirnhälfte zeigt sich eine ausgedehnte Infarktzone, erkennbar an der geringeren Dichte im Vergleich zum gesunden Hirngewebe rechts. Ein derart ausgedehnter Schlaganfall führt zu Lähmungen der rechten Körperhälfte und ausgeprägten Sprachstörungen. (Seitenangaben in der Medizin beziehen sich stets auf die tatsächliche Lokalisation im Körper aus der Sicht des Patienten.)

Schwerverletzter schon problematisch werden kann. Die Bildberechnung benötigt somit sehr viel mehr Zeit als die eigentliche Röntgenuntersuchung. Moderne Computertomographen, sogenannte 3D-CT, rekonstruieren aus der Fülle der Einzelmesspunkte der übereinander liegenden Schichten bei Bedarf auch dreidimensionale Bilder. Solche dreidimensionalen Rekonstruktionen sind eine große Hilfe bei der Planung und Durchführung chirurgischer Eingriffe, zum Bei-

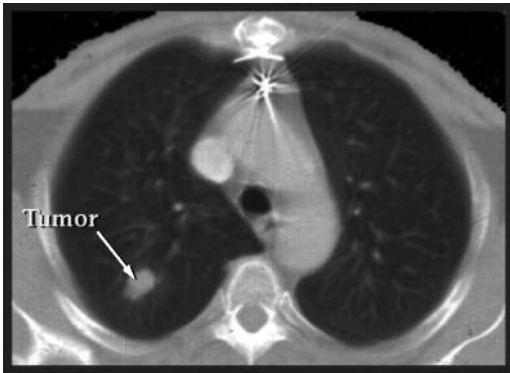


Abb. 3: Das 2D-Bild des Brustkorbs zeigt in der rechten Lunge einen etwa 3cm großen Tumor. Der solide Tumor hat eine höhere Dichte als das luftgefüllte gesunde Lungengewebe

spiel bei Krebserkrankungen oder in der Unfallchirurgie.

Die relativ große Schichtdicke bewirkt, dass die Messgenauigkeit in der Längsachse des untersuchten Körpers 0,4 mm nicht unterschreiten kann. In der horizontalen Ebene kann allerdings eine deutlich höhere Messgenauigkeit von bis zu etwa 0,1 mm erreicht werden. Damit gelangt man zwar schon in die Nähe eines für technische Untersuchungen konzipierten CTs, gleichwohl sind für Materialuntersuchungen oft sehr viel höhere Auflösungen erforderlichlich.

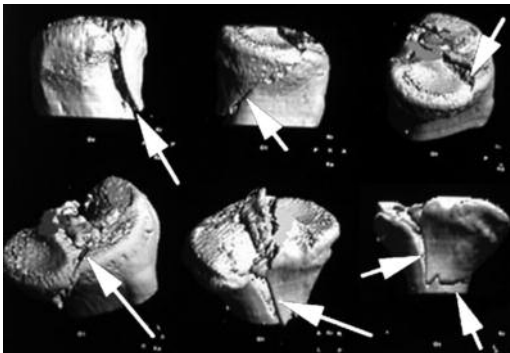


Abb. 4: 3-D-Rekonstruktion einer komplizierten Tibiakopffraktur (Tibia=Schienbein, beliebtes Material für den urgeschichtlichen Knochenflötenbau und Namensgeberin dieser Zeitschrift)

Computertomographen für Materialuntersuchungen

Die optimale Bildqualität hat bei den meisten Materialuntersuchungen absoluten Vorrang. Für eine höchstmögliche Auflösung können Nachteile wie die sehr hohe Strahlenintensität und sehr lange Untersuchungszeiten problemlos vernachlässigt werden. Allen für Materialuntersuchungen konstruierten Geräten ist gemeinsam, dass die von ihnen „verabreichte“ hohe Strahlendosis für jedes Lebewesen äußerst bedrohlich oder gar tödlich wäre.

Strahlungsschäden des untersuchten Materials sind nicht zu befürchten, auch nach intensivster Durchstrahlung wird das untersuchte Objekt selbst nicht zur Strahlenquelle. Der „Patient“, in unserem Fall die Blockflöte, bleibt auch über Stunden hinweg ruhig liegen.

Deshalb wurden für Materialuntersuchungen spezielle Computertomographen konstruiert. In diesen wird das Untersuchungsobjekt sehr langsam im Röntgenstrahl gedreht.

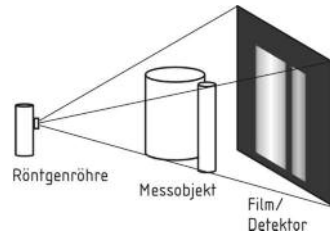


Abb. 5: Konstruktionsprinzip eines CT für Materialuntersuchungen

Für eine Rotation um 360 Grad werden dabei 2 bis 3 Minuten benötigt. Auch für Materialuntersuchungen werden heute noch Zeilendetektoren verwendet, die jedoch jeweils nur eine Zeile, also eine Schicht, pro Umdrehung aufzeichnen. Der geringstmögliche Abstand der einzelnen Zeilen voneinander ist allerdings erheblich kleiner als bei den Medizin CTs. Nachteilig sind dann je-

doch die erforderlichen langen Untersuchungszeiten: der Scanvorgang kann Stunden oder gar Tage dauern. Um große Objekte mit hoher Auflösung zu tomographieren muss das Gerät u.U. einige Tage im Dauerbetrieb arbeiten.

Auch die anschließende Umwandlung der riesigen Datenflut in für unser Auge sichtbare Bilder verschlingt viele Stunden oder gar Tage. In diesem Rechenprozess werden aus unzähligen Einzelprojektionen zwei- und bei Bedarf auch dreidimensionale Bilder konstruiert. Zugleich werden die zwangsläufig entstehenden Bildverzerrungen mathematisch korrigiert. Derartige Verzerrungen treten übrigens nicht nur bei der computertomographischen, sondern auch der konventionellen Röntgentechnik auf. Die kegelförmige Aussendung der Röntgenstrahlen aus einer punktförmigen Strahlenquelle ist dem Lichtkegel einer Taschenlampe vergleichbar. Der Schatten eines angeleuchteten Gegenstand ist, abhängig von seiner Entfernung zur Strahlenquelle, immer größer als der Gegenstand selbst.

Moderne Computertomographen arbeiten inzwischen mit einem kompakten kegelförmigen Strahlenbündel. Die Strahlen treffen nach Durchdringung des sich drehenden Objekts stets aus mehreren Hundert Projektionen zugleich auf eine Detektorfläche. Das zeitraubende Erfassen vieler einzelner Zeilen kann so zumindest bei kleineren Objekten durch eine einzige Rotation im Strahlenkonus ersetzt werden. Das Auflösungsvermögen der Flächendetektoren wird in Pixel gemessen. Die in Mikrometer ($1\mu\text{m} = 0,001\text{mm}$) gemessene Pixelgröße bestimmt die maximal erreichbare Auflösung und damit die Genauigkeit, mit der das Objekt vermessen werden kann.

Die vom Computer berechnete dreidimensionale Bildkonstruktion hat in allen Raumrichtungen die gleiche Auflösung. Die kleinste noch messbare würfelförmige Volumeneinheit wird als Voxel (**V**olumen**p**ixel) bezeichnet. Die ebenfalls in Mikrometer angegebene Voxelgröße ist somit das Maß für die maximal erreichbare Detailerkennbarkeit. Strukturen, deren Größe unterhalb der

Voxelgröße liegt, können nicht mehr dargestellt und folglich auch nicht vermessen werden.

Der entscheidende Vorteil der für Materialuntersuchungen konstruierten CTs liegt also in der gegenüber den Medizin-CTs erheblich verbesserten Auflösung. Die Messgenauigkeit kann bei hochauflösenden Computertomographen bei nur noch wenigen Mikrometern liegen, dieser Wert wird allerdings nur bei sehr kleinen Objekten in Zentimetergröße erreicht. Tomographen, die auch die Untersuchung größerer Objekte, z. B. einer Altflöte, zulassen, ermöglichen Messgenauigkeiten von etwa 50 Mikrometer, also einem Zwanzigstel Millimeter. Diese Genauigkeit der Messdaten entspricht näherungsweise durchaus schon den Anforderungen des modernen Blockflötenbaus.

Bei der Untersuchung einer Kynsecker-Flöte des GNM in der Fachhochschule Aalen konnte eine Auflösung von 0,12 mm erreicht werden.

Für uns war die Information über diese Untersuchung der Anlass, Blockflöten aus der Sammlung Moeck mit Hilfe eines uns zugänglichen Computertomographen zu untersuchen, nämlich eine Anciuti-Altflöte von 1729 und eine ebenfalls aus dem 18. Jahrhundert stammende Rippert-Altflöte aus Elfenbein. Bedient haben wir uns dabei eines modernen Tomographen, eines „SOMATOM Sensation 10“ von Siemens. Dabei handelt es sich um ein 3D-CT, welches folglich auch dreidimensionale Bildrekonstruktionen liefert.

Trotz der vergleichsweise schlechteren Auflösung eines solchen Medizin-CT konnten wir so erste Erfahrungen über die Einsatzmöglichkeiten und den möglichen Nutzen dieser Technik für die Blockflötenforschung sammeln.

Aus der Fülle der mehr als 1000 CT-Bilder haben wir einige Aufnahmen ausgewählt, welche die Vorteile der Untersuchungsmethode besonders anschaulich machen.

Eine mehrteilige Flöte kann in einem Arbeitsgang untersucht werden. Die dabei nebeneinan-

der liegenden oder stehenden Flöte werden später bei der am Computer stattfindenden Bildbearbeitung voneinander getrennt, so dass jedes Teil isoliert untersucht werden kann. Die am Bildschirm dreidimensional abgebildeten Teile können im virtuellen Raum in allen Ebenen vollkommen frei rotiert und so von jeder gewünschten Seite aus betrachtet werden.

Mit Hilfe des Bearbeitungsprogramms kann die Flöte in jeder beliebigen Ebene „durchgeschnitten“ werden (s. *Abb. 7*). Vorzugsweise werden die Schnitte in einer der drei senkrecht zueinander stehenden Ebenen des xyz-Koordinatensystems gesetzt, die mit den in der Medizin verwendeten Begriffen frontal, sagittal und axial bezeichnet werden.

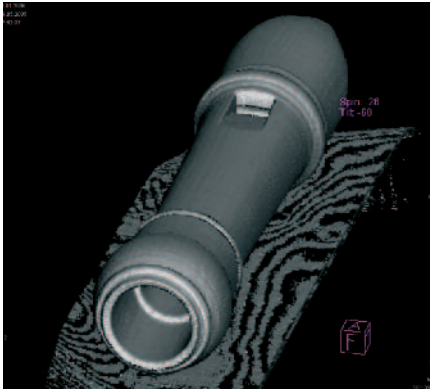


Abb. 6

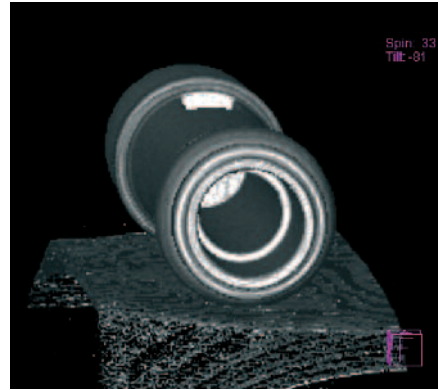


Abb. 7

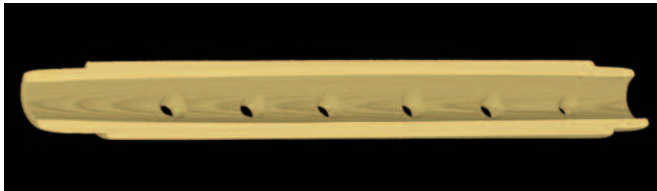


Abb. 8

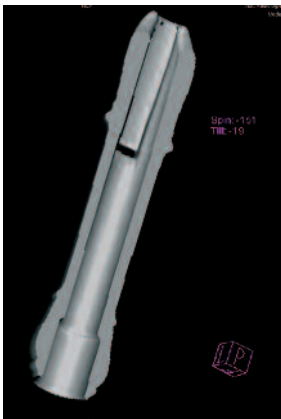


Abb. 9, frontal



Abb. 10, sagittal



Abb. 11, axial

Von größter Bedeutung ist nun, dass in jeder Schnittebene mit einem speziellen Computerprogramm beliebige Abstände, Durchmesser, Radien oder Winkel exakt vermessen werden können. Wichtige Konstruktionsdaten wie die Maße für Aufschnitt und Versatz oder die Radien der Längs- und Querwölbungen von Ober- und Blockbahn lassen sich so gewinnen. *Abb. 12* zeigt z. B. eine Messung des Kopfdurchmessers am Endpunkt der Oberbahn direkt vor der Fase.

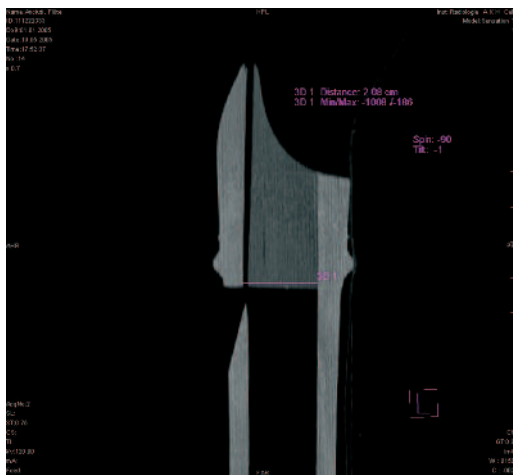


Abb. 12

Die Position einer bestimmten Schnittebene kann dabei frei bestimmt werden. Die genaue Position der gewählten Schnittebene (*Abb. 13*) kann mittels einer Aufnahme aus der senkrecht zu dieser stehenden Ebene (*Abb. 14*), über die ein entsprechendes Messgitter gelegt wird, genauestens ermittelt werden.

Die CT-Technik ermöglicht auch die exakte Vermessung von Bohrungen und Tonlöchern. Messdaten wie Durchmesser und Winkel von Tonlochunterscheidungen oder des Verlaufs schräg gebohrter Tonlöcher, beispielsweise im Unterstück unserer Anciuti-Flöte, können sehr viel exakter erhoben werden als mit konventionellen Vermessungsmethoden.

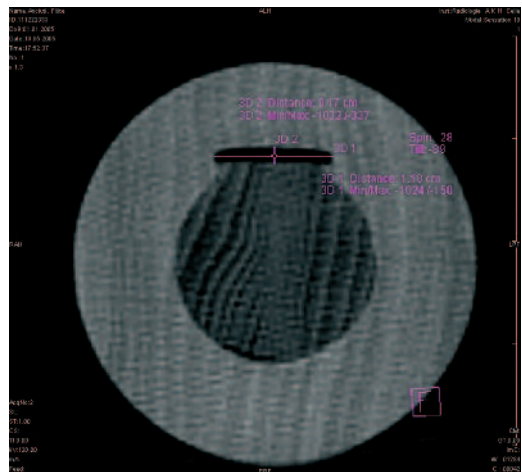


Abb. 13: axialer Schnitt

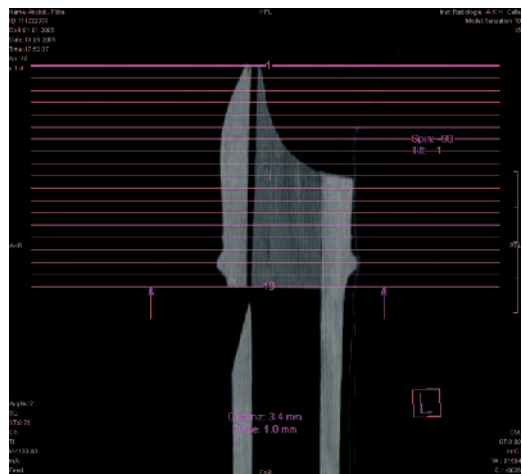


Abb. 14: sagittaler Schnitt durch den Anciuti Flötenkopf

Die einzelnen Schnittbilder einer Ebene können am Computer zu einem „Film“ angeordnet werden, eine technische Spielerei, die beispielsweise dem Betrachter der axialen Bilderreihe den Eindruck vermittelt, die Flöte wie einen Tunnel zu durchlaufen.

Neben den praktisch grenzenlosen Möglichkeiten, das Instrument zu vermessen, liefern die CT-Bilder auch andere interessante Informatio-

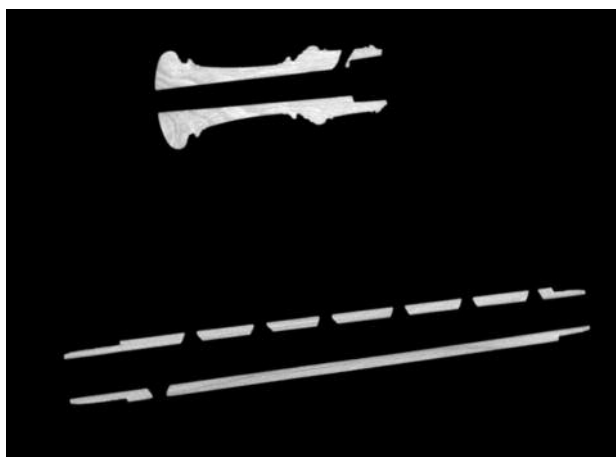


Abb. 15: Sagittalschnitt durch Mittel- und Unterstück der Anciuti-Flöte

nen. So werden die Auswirkungen von Reparaturen oder Restaurationen ebenso sichtbar wie z. B. Risse.

Die Axialaufnahme (Abb. 16) des Kopfes einer Rippert-Altflöte (18. Jh.) lässt auf der rechten Seite einen bisher nicht bekannten zweiten Riss erkennen, der äußerlich nicht erkennbar ist (s. Foto, Abb. 17), da er die Oberfläche an keiner Stelle erreicht.

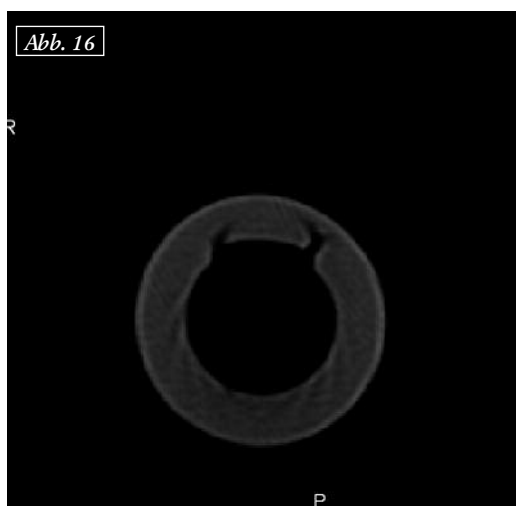


Abb. 16

Wie kann nun die moderne Computertomographienutzbringend in der Erforschung historischer Blockflöten oder anderer Holzblasinstrumente eingesetzt werden?

Die Computertomographie ist heute das einzige zerstörungsfreie Verfahren, um nahezu beliebig komplexe volumetrische Strukturen zu vermessen und weitgehend automatisch zu digitalisieren. Die wesentlichen Vorzüge dieser Untersuchungsmethode machen sie gerade für die Erforschung wertvoller Einzelstücke zur zukünftigen Methode der Wahl.

Die quasi berührungslose CT-Untersuchung führt zu keinerlei Beschädigung oder gar Zerstörung der Instrumente. Die von Adrian Brown in diesem Tibia-Heft erwähnten „Fast-Katastrophen“ bei den vielleicht mit zuviel Ehrgeiz und Ungestüm erfolgten vielfachen Vermessungen unersetzlicher historischer Instrumente wie der Ganassi-Flöte (SAM 135) im Kunsthistorischen Museum Wien können mit Hilfe der Computertomographie heutzutage leicht vermieden werden.

Die Qualität der durch CT-Untersuchungen erhobenen Messdaten geht außerdem weit über die konventioneller Vermessungen hinaus.

Die für die Auswertung der CT-Daten entwickelten Computerprogramme lassen neben einfachen Längenmessungen oder Durchmesserbe-



Abb. 17

stimmungen auch exakte Winkelmessungen und Radiusbestimmungen zu. Bei technischen Untersuchungen mit hochauflösenden Computertomographen sind Messgenauigkeiten im Bereich von etwa 0,05 mm heute bereits der Standard, grundsätzlich sind sogar schon Auflösungen bis zu 0,001 mm möglich.

Selbst schwer oder überhaupt nicht zugängliche Regionen können computertomographisch nicht nur optisch dargestellt, sondern auch äußerst genau vermessen werden.

So lässt sich der Windkanal der Blockflöte exakt vermessen: die Länge, die Radien etwaiger Quer- und Längswölbungen sowohl der Oberbahn als auch des Blocks, der Konuswinkel und selbst die einer konventionellen Vermessung bisher kaum zugänglichen Innenwölbungen der seitlichen Begrenzungen des Windkanals können genau bestimmt werden. Nicht nur die Herausnahme des Blocks erübrigt sich, nein, die gesamte Vermessung erfolgt (fast) berührungslos.

Auch die empfindlichste Region der Blockflöte, das Labium, lässt sich mit Hilfe dieser Technik erstmals in einer bisher nicht möglichen Genauigkeit vermessen. Neben Aufschnitt und Versatz können sogar die Wölbungen der Ober- und Unterflächen des Labiums und die verschiedenen Labialwinkel ohne das sonst allgegenwärtige Risiko einer Beschädigung bestimmt werden. Ovalär verformte engste Innenbohrungen werden für eine exakte Vermessung zugänglich.

Der Einsatz der modernen technischen Computertomographie lässt auch für die Vermessung aller möglichen anderen Musikinstrumente, wie z. B. Oboen oder Krummhörner, ähnliche Vorteile erwarten. Die sich dem Zugang durch konventionelle Messfühler widersetzenden Engstellen oder Krümmungen stellen für die Computertomographie kein Hindernis dar.

Ein weiterer Vorzug: jedes Instrument müsste nur einmal tomographiert werden, der damit entstehende Datensatz liefert ausreichendes Material für jede erdenkliche weitere Frage.

Wiederholte „zerstörerische“ Messungen würden sich so erübrigen.

Für industrielle Zwecke konstruierte Spezialprogramme ermöglichen außerdem in einem zweiten Schritt die direkte Übertragung der mit Hilfe des Computertomographen erhobenen Messdaten in so genannte CAD-Programme (*Computer Aided Design*). Mit Hilfe dieser CAD Programme werden heute äußerst präzise digitalisierte Konstruktionszeichnungen angefertigt. CAD-Zeichnungen wiederum bilden die Grundlage für die Erstellung der Arbeitsprogramme moderner computergesteuerter Maschinen (CNC).

Das gesamte Verfahren wird als *Reverse Engineering* bezeichnet, da der normale Konstruktionsprozess umgekehrt wird: aus einem nämlich bereits vorhandenen „Produkt“ wird ein CAD-Datenmodell erstellt.

Ob dann ein solches Datenmodell wieder ohne großen Aufwand in ein wohlklingendes Instrument „verwandelt“ werden kann, bleibt fraglich. Schließlich genügen die historischen Vorbilder nicht unbedingt den modernen Ansprüchen. Jeder erfahrene Blockflötenbauer weiß außerdem, dass selbst eine vermeintlich exakte Kopie eines klangschönen Instruments oftmals wenig Anlass zur Begeisterung bietet. Meistens ist die erste Rekonstruktion nur ein erster Schritt und bis zur Perfektion des Instruments ist es ein weiter Weg.

Im Alltag des modernen Blockflötenbaus wird die Computertomographie auch in Zukunft wahrscheinlich kaum eine Rolle spielen. Grund ist nicht nur die aufwendige und damit kostenintensive moderne CT-Technik, sondern auch die mit der Betreibung von Röntgenanlagen verbundenen sicherheitstechnischen Erfordernisse. Moderne Flöten werden wohl weiterhin vorzugsweise konventionell vermessen werden, wenn es sein muss, auch „invasiv“. Schließlich ist jeder Punkt des Instruments mit Hilfe einer Säge erreichbar ... □

Adrian Brown

The Ganassi Recorder: Separating Fact from Fiction

This article takes a close look at the “Ganassi” recorder, comparing the modern reconstructions that we know so well, to what Ganassi actually wrote about the recorder. The received view that an alto in the Vienna Kunsthistorisches museum is the sole surviving example of this type is challenged, as Brown notes that many other renaissance recorders will also play with Ganassi’s fingerings. Recent evidence is discussed which suggests that the Vienna instrument may have been part of a small recorder consort, and Brown even questions the existence of a separate tribe of solo renaissance recorders. In a postscript, he describes attempts at reconstructing a small consort based on these theories, which he hopes may yield clues about the original use of the recorders.

Alban Peters

Luciano Berio: Sequenza VIIa

Suggestions for playing contemporary music on oboes with fully automatic mechanism. Sequenza VIIa was composed over 25 years ago by Luciano Berio and remains very much a challenge for every oboist. It has long been established as a standard work in oboe literature, but the published practical tips on mastering the many new playing techniques, besides the general compendia (viz.

literature information) are limited in the various music editions mainly to the playing instructions by Heinz Holliger, to whom the work is dedicated. The intention of this article is not to attempt to replace Heinz Holliger’s suggestions, as these are the result of close cooperation with the composer and are therefore vital as a first hand source. However, all the playing instructions are for oboes with semi-automatic mechanism. This article gives suggestions and tips using the new playing techniques in Sequenza VIIa as an example, and offers complementary and alternative solutions for playing on oboes with fully automatic mechanism.

Translation: Angela Meyke

Peter Thalheimer

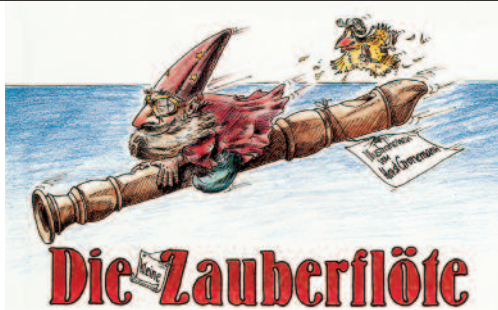
**Beyond Bassano Bach and Berio
Draft for a curriculum for complementary subjects specific to a recorder music course**

A broad consensus has been established for the artistic content of a recorder music course: the basic aims at a music college are a functional playing technique and a repertoire ranging from the Renaissance up to contemporary literature. Sometimes more sometimes less emphasis is placed on contemporary music, or solo and ensemble playing, for example. However, there is a definite lack of agreement within other areas specific to recorder courses. These should cover all other topics which on the

Die erste Online-Blockflötenschule • www.zauberfloete.org

Ulrike Volkhardt/
Vroni Priesner

**DIE
KLEINE
ZAUBERFLÖTE**



**Neue
überarbeitete
Ausgabe von
Ulrike Volkhardt**

R.K.
EHLERT

Blockflöten
des Hochbarock und
der Renaissance

Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

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

one hand, are specific to recorder playing, thus not included within the general curriculum, but do not find a place within individual tuition. This area ranges from standard topics such as didactics and methodology (e.g. analysis of different recorder schools), literature studies (e.g. Telemann's recorder music) and performance practice (e.g. articulation syllables according to Hotteterre) to the difficulties in the numerous theoretical historical and practical queries which arise (e.g. the difference in tuning in Bach's earlier cantatas and the available solutions today). No detailed curriculum has ever been published for the areas mentioned above, although they are without doubt an important aspect in training recorder players. The author discusses a concept for these areas in his article. The tuition at the Music College in Nürnberg-Augsburg, at the faculty seated in Nürnberg, is based on this concept.

Translation: Angela Meyke

Ronald Haase

The computer tomograph – a modern method of the precise measurement of recorders

The computer tomograph used for medical diagnosis since the 80s, is nowadays as indispensable as ultrasound scans. For some time now, these two “non-invasive” methods have been used within research and industry to investigate, with minimal damage, the properties of various materials and the three-dimensional depiction of the inner structures of a wide range of objects. The computer tomograph is used increasingly for examining archaeological finds and precious works of art.

The author describes the differences between the computer tomograph in a medical context and its use in the examination of different materials and then addresses the question of the use of this form of investigative procedure when researching historical instruments.

Translation: Angela Meyke

Kerstin deWitt und Jostin Gundersen

Sommerkurs für Alte Musik in Prachatice, Tschechien

Seit vielen Jahren wird ein Sommerkurs für Alte Musik in Prachatice im Süden Tschechiens angeboten. Prachatice ist eine sehr schöne, alte Stadt, mit dem Auto etwa zwei Stunden südlich von Prag oder auch mit dem Zug erreichbar. In diesem Jahr fand der Kurs vom 10.-24. Juli statt.



Lehrkräfte aus mehreren Ländern Europas (Tschechien, Deutschland, den Niederlanden, Italien, Großbritannien und Norwegen) boten den Kursteilnehmern (zum großen Teil aus Tschechien, aber auch aus anderen Ländern) eine Vielfalt an Unterricht, Vorlesungen und Konzerten an. Der Kurs wurde von einer bunten Mischung motivierter Schüler besucht: Kinder, Rentner, Laien und angehende Profis waren als Teilnehmer vertreten.

Nach der Hälfte des zweiwöchigen Kurses wechselte das gesamte Dozentenkollegium. In der ersten Woche wurde in diesem Jahr hauptsächlich Block- und Traversflötenunterricht gegeben, sowohl im Einzelunterricht als auch im Ensemble (Prof. Peter Holtslag, Kerstin de Witt und Julie Brana, Alan Davis und Jostin Gundersen). Dazu wurde noch ein Didaktikkurs für Blockflötenlehrer von Kursleiter Jan Kvapil angeboten, sowie eine Vorlesung über Blockflötenbau von der Herstellerin Jaqueline Sorel, die dann für die Studenten auch einfache Reparaturen ausgeführt hat.

In der zweiten Woche wurde durch das Ensemble Florilegium, die Sängerin und Mittelalter-Spezialistin Rebecca Stewart, die Lautenistin Evangelina Mascardi und den Blockflöten- und Cymbalspieler Jan Rokyta eine größere Vielfalt an Instrumental- und Gesangsunterricht angeboten, darunter auch ein Orchesterprojekt.

Viele Studenten haben an beiden Kurswochen teilgenommen. Die Kursgebühr der zweiten Woche ist dann immer deutlich geringer. Für alle Studenten sind einfache Übernachtung, Verpflegung und sämtliche Kurskonzerte im Preis mit eingeschlossen.

Durch die herzliche Atmosphäre, die große Motivation der Schüler und Lehrer und, nicht zu vergessen, durch die schöne Umgebung, war der Kurs sowohl für die Teilnehmer als auch für die Lehrer wieder einmal ein sehr gelungenes Erlebnis. Außerdem wird durch das stetig steigende Niveau der Schüler das Arbeiten zunehmend erfreulicher.

Im nächsten Jahr wird der Kurs ebenfalls im Juli stattfinden. In Vertretung des gesamten Lehrerkollegiums, laden wir hiermit alle Interessenten ein, eine schöne Kurswoche, oder zwei, in Prachatice zu verbringen! □



„Früher war ja alles besser!“

„Früher war ja alles besser!“ Diesen Satz hört man immer wieder, wobei neben einer gewissen Unreflektiertheit eine Sehnsucht nach den Jugendjahren und größerer Beweglichkeit eine Rolle spielen. Was nun die Aussagen von Waldemar Woehl in seinem 1930 erschienenen Bändchen über die Blockflöte angeht, kann man getrost sagen, dass sich die Blockflötenmethodik in eine sprachlich und inhaltlich deutlich angenehmere und genauere Richtung entwickelt hat. Man sollte sich dabei vor Augen halten, dass die Renaissance der Blockflöte 1930 noch ganz am Anfang stand und Herr Woehl im Grunde höchstens auf Lehrwerke des Barock zurückgreifen konnte. Was in unseren Ohren eher etwas martialisch und lächerlich klingt, war damals durchaus geeignet, die Grundlagen des Blockflötenspiels zu vermitteln. Heutzutage gibt es schon genügend andere Explosionen – den Beginn eines Blockflötentons möchte man nicht auch noch damit in Verbindung bringen.

Franz Müller-Busch

Das Anblasen wird stets durch eine „Explosion“ eingeleitet, einfacher ausgedrückt, man setzt dem Luftstrom als Beginn einen geeigneten Konsonanten vor. Der Luftstrom soll auf *tü* oder *dü* in das Instrument geblasen werden. Falsch ist es, diesen Ansatz wegzulassen, also auf *hü* in das Instrument hinein zu heulen oder durch *pü* die Explosion aus dem Mundraum nach dessen Grenze zu verlegen.

Das Überblasen, mit dessen Hilfe die Töne der höheren Oktaven erzeugt werden, besteht darin, daß eine geringere Luftmenge schneller in das Instrument hineingetrieben wird. Auf der Blockflöte ist es besonders leicht zu bewirken, da die Tonstärke festliegt und das Überblaseloch die erwähnte Funktion erleichtert, im übrigen blase man so stark hinein, daß der Ton gerade noch nicht umkippt. Die meisten Anfänger begehen den Fehler, zu schwach hineinzublasen und sind dann unbescheiden genug, die dabei sich zeigende unreine Intonation sogleich als einen Mangel des Instrumentes anzusehen.

Da bei der Blockflöte - im Gegensatz zur Querflöte - der Ansatz nicht viel Übung erfordert, ist die Erlernung des Blockflötenspiels besonders im Anfang einfacher. Man werde aber deshalb nicht unbescheiden dem Instrument gegenüber, denn zur Beherrschung auch dieses Instrumentes ist längere Übung nötig.

Quelle: Die Blockflöte. Kurze Einführung in ihr Wesen, ihre Möglichkeiten und ihre Handhabung von Waldemar Woehl. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1930



www.martin-praetorius.de

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

alte-musik@floetenhof.info · www.alte-musik.info



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**

Georg Otto Klapproth: Hundert Jahre Heckelphon

Rohrblatt, Magazin für Oboe, Klarinette, Fagott und Saxophon, Verlag K. Hofmann, Schorndorf

Heft 2, Juni 2004, S. 54-66

Heft 3, September 2004, S.113-123

Klapproth, ehemals Solo-Englischhornist im Sinfonieorchester des WDR in Köln und Spezialist auf dem Heckelphon, strafte zeit seiner Tätigkeit einen Ausspruch meines Lehrers Karl Steins Lügen, der, als ich während meines Studiums das Hindemith-Trio auf dem Heckelphon spielen wollte, sagte: *Was wollen Sie denn damit? Das ist doch ein Gerät, das spielt man nicht, das hält man nur!*

Nach seiner aktiven Zeit als Bläser widmet sich Klapproth nun der Geschichte dieses Instrumentes und hat sich zum deutschen Spezialisten ersten Ranges entwickelt. In seinem Artikel ver-

folgt er minutiös die Entstehungsgeschichte des Instrumentes. Wegen seiner guten Verbindungen zur Firma Heckel konnte er Einsicht nehmen in die Korrespondenz von Wilhelm Heckel und seine geschickten Verkaufsstrategien nach der Fertigstellung des Heckelphon-Prototyps. Er ermittelte die Spieler, die in den Uraufführungen der ersten Opern, in denen das Heckelphon eingesetzt wurde, bliesen. Vor allem stellte er umfangreiche und wohl weitgehend komplette Listen von Werken mit Heckelphon zusammen: so beschreibt der Autor neben dem orchestralen Einsatz des Instrumentes die nicht eben zahlreichen Konzerte für Heckelphon und Orchester von Hans Mielenz und Michael Denhoff, sowie kammermusikalische Werke von Raymond Moulaert (1907), Hindemith (1929), Hadamowsky (um 1930), dann Henri Zagwijn (1951), Castérède, Sinopoli, Becher, Hespos und anderen. Ein ausführliches Kapitel widmet Klapproth den Klangmöglichkeiten, auch Fragen des Mundstückbaues werden ausführlich erörtert. Seine Hoffnung auf größere Popularität des Instrumentes bei Komponisten und Spielern beendet den ebenso instruktiven wie liebevoll geschriebenen Artikel.

Christian Schneider

Michael Finkelman: The Heckelphone celebrates 100 years

The Double Reed, Organ der IDRS, Vol. 27, No. 4, 2004, S. 33-54

Michael Finkelman ist unseren Lesern als Spezialist für tiefere und tiefe Oboeninstrumente aus einer Reihe von Aufsätzen bekannt. Seine Eloge auf das Heckelphon ähnelt der von Klapproth nicht nur, was den Umfang betrifft. Auch er beschreibt minutiös Vorgeschichte und Erfindung des Instrumentes und seine unmittelbar folgende geschickte Vermarktung durch Wilhelm Heckel. Bei Finkelman erfahren wir natürlich ausführlich vom Einsatz des Instrumentes in den USA, wo bereits 1922 im Paul Whiteman Orchestra ein Heckelphon zum Einsatz kam. Komponisten wie Leo Sowerby oder Albert Austin Harding schrieben für das neue Instrument bereits in den 20er und 30er Jahren.

Christian Schneider

Richard Müller-Dombois: Der deutsch-dänische Komponist Friedrich Kuhlau

Klassik und Frühromantik im Kontext der geistigen, sozialen und politischen Bewegungen Europas. Ein synchro-synoptisches Lese- und Nachschlagebuch, Detmold 2004, Syrinx-Verlag, ISBN 3-00-014132-4, 119 S., € 28,00

Mit seinem „synchro-synoptischen Lese- und Nachschlagebuch“ hat Richard Müller-Dombois eine Musikermonographie vorgelegt, von der man sich – nach Idee und Struktur – wünschte, dass sie Schule machte. Die Fantasie des Rezensenten jedenfalls wird von der Vorstellung beflügelt, die Reihe der Großen in der Geschichte der Flöte, die Virtuosen und Komponisten, die Lehrer, Theoretiker und Instrumentenbauer würden eine ähnlich farbige und vielseitige, dabei zugleich rationell und übersichtlich gehaltene Darstellung ihres Wirkens (und Nachwirkens) erhalten. Bei Müller-Dombois steht Friedrich Kuhlau als Komponist für die Flöte im Mittelpunkt des Buches, ohne dass diese Fokussierung auf eine Werkgattung allerdings im Titel schon ersichtlich wäre. Zumindest zu seiner Zeit war der in Kopenhagen wirkende *Kgl. Kammermusicus* ja mit seinen Kompositionen für die Oper sowie auf den Gebieten von Lied und Klaviermusik nicht weniger von Bedeutung. Im Vorwort nimmt der Autor seinen Leser gleichsam an die Hand, führt ihn durch seine Überlegungen, die ihn zu der gewählten Darstellungsform gebracht haben, und lässt ihn teilhaben an seiner eigenen Faszination vom Gegenstand seines Interesses und seiner Sympathie. Der Hauptteil des ansprechend aufgemachten, mit festem Einband versehenen Buches folgt Kuhlau Leben von Jahr zu Jahr. Er beginnt 1786 mit dem Geburtsjahr des Komponisten und endet mit seinem Sterbejahr 1832. Auf jeweils einer Doppelseite sind in den sechs Rubriken – *Friedrich Kuhlau, Geschichte der Flöte, Musikgeschichte, Sozial- und Zivilisationsgeschichte, Geistes- und Literaturgeschichte, Politische Geschichte* – Fakten zusammengetragen, wird berichtet über wichtige Ereignisse, Veranstaltungen und Veröffentlichungen. Werner Steins vor fast 60 Jahren erstmals erschienener *Kulturfahrplan* mag bei dieser Gliederung Pate gestanden

haben. Die unvermeidlich notwendige Auswahl aus der Fülle historischer Details trifft der Autor nach sehr persönlichen Kriterien und mit der Entschiedenheit eines wirklichen „Kenners und Liebhabers“. Dabei macht er kein Geheimnis daraus, dass ihm in dem behandelten Zeitraum die Große Oper und Beethovens Werk für die Musik und in der Literatur- und Geistesgeschichte Goethe und die Weimarer Klassik Maß und Richtschnur sind. Dies führt jedoch keineswegs zu einem ideologisch verengten Blick auf andere Ereignisse und Erscheinungen der Zeit. Im Gegenteil. Immer wieder stößt man auf überraschende Einzelheiten und scheinbare Nebensächlichkeiten, welche die Lektüre nicht nur informativ, sondern durchaus auch unterhaltsam machen. Vielfältige in den Text eingestreute Anmerkungen erhellen und begründen zeitgeschichtliche Zusammenhänge ebenso, wie sie den Standort des Autors sichtbar machen. Nicht selten gewinnen diese Kommentare in ihrer apodiktischen Zuspitzung die Qualität eines zum Aphorismus verkürzten Exkurses. So entsteht – in der Zusammenschau der parallel skizzierten Einzelbereiche – das farbige Bild einer Epoche, die durch mancherlei Neuerungen, Umbrüche und Auseinandersetzungen auf fast allen Gebieten von Gesellschaft und Politik geprägt ist. Dem Hauptteil vorangestellt sind sechs Seiten *Einleitende Übersichten*. Sie enthalten, entsprechend den Rubriken des Hauptteils, einen Abriss der Entwicklung seit etwa 1750 bis zu Kuhlau Geburtsjahr. – Laut Verlagsmitteilung ist das Buch geschrieben für *die Flötistenzunft, die Bürger der Stadt Uelzen*, der Geburtsstadt Kuhlau und Gastgeberin des nach ihm benannten Wettbewerbs seit 1980, für *die Bürger Kopenhagens*, Kuhlau lebenslanger Wirkungsstätte, für *die musikinteressierte Öffentlichkeit aller Länder, die internationale Musikwissenschaft* und für *alle historisch interessierten Menschen*. Bei einem derart umfassenden, gleichsam „globalen“ Adressatenkreis ist es einerseits verständlich, dass einzelne musikhistorisch bedeutsame oder aus flötenspezifischer Sicht wichtige Aspekte außer Betracht bleiben zugunsten einer mehr auf ein allgemeines Interesse zielenden Darstellung. So erwähnt der Autor beispielsweise *Flötenwer-*

ke anderer Komponisten und auch wichtige Kammermusikwerke ganz bewusst „nur in Ausnahmefällen“ (Vorwort). Andererseits – welchen Sinn soll es haben, Kuhlaus nach Zahl und Qualität unter Kennern unstrittig als gewichtig und bedeutsam eingeschätzte Flötenwerke gleichsam als Solitäre, und damit als fast allein repräsentativ für eine ganze Epoche darzustellen? Wäre ihnen nicht sogar mehr Ehre angetan, wenn sie in Beziehung gesetzt würden zu gleichartigen Kompositionen von Zeitgenossen, wie Drouet, Gabrielsky, Fürstenau, Tulou, Walckiers, Berbiguier, Gyrowetz, Pleyel, Moscheles, Kummer, Nicholson und anderen? Oder auch zu Kompositionen für Besetzungen, die sich in Kuhlaus Œuvre selbst gar nicht finden? Immerhin fielen in jene Epoche auf dem Gebiet der Kammermusik die „Erfindung“ und erste Blüte des klassischen Bläserquintetts durch Reicha und Danzi oder die Etablierung von aus Bläsern (einschließlich Flöte!) und Streichern gemischten Großensembles mit sieben bis neun Spielern z. B. durch Hummel, Winter, Onslow oder Spohr. Aus der Sicht des Autors mögen derartige Fragen und Überlegungen jedoch ebenso zu der von ihm erhofften „aktiven Auseinandersetzung“ des Lesers mit dem Buch gehören wie dessen Stutzen über unerwartete Lücken. So fehlt beispielsweise ein Hinweis auf Adolphe Sax und dessen Beitrag zum Instrumentenbau. Oder man vermisst eine Erwähnung der zweiten Fassung von Kuhlaus Trio op. 119 mit Violoncello an Stelle der 2. Flöte. Zwar ist nicht geklärt, ob sie von Kuhlau stammt oder von ihm autorisiert ist. Doch stellt sie ein wichtiges Werk innerhalb des Repertoires für Klaviertrio mit Flöte dar und erschien kurz nach dem Tode des Komponisten in einem jener drei Verlage, welche die Erstausgabe mit 2 Flöten herausgebracht hatten (Wessel London). Neben der übersichtlichen Gesamtanlage hat das nach den Rubriken des Hauptteils gegliederte Personenverzeichnis guten Anteil daran, das Buch zu einem nützlichen Nachschlagewerk zu machen. Das Literaturverzeichnis tut dazu ein Übriges, auch wenn man es sich, nicht zuletzt für die flötenspezifischen und musikhistorischen Themenbereiche, ein wenig ausführlicher und aktueller gewünscht hätte. Bei

der Seitenzählung hat offenbar der Computer gestreikt. Der Handhabbarkeit des Buches und dem Lesevergnügen tut dies indes keinen Abbruch. Fazit: dem Autor, Herausgeber und Verlag ist in Personalunion der „Versuch“ einer neuartigen Musikerbiographie gelungen, dem – wie auch immer modifizierte – Nachfolger zu wünschen sind.

Hartmut Gerhold

Helmut Winschermann: Ein Lebensweg zu Johann Sebastian Bach

Gespräch mit Tönjes Reyels, Bonn 2005, Loon Verlag ISBN 3-9808973-5-4, 159 S. mit CD, € 22,00

Anlässlich des 85. Geburtstages von Helmut Winschermann erschien das vorliegende Buch, Zeitdokument und Oboengeschichte gleichermaßen. Winschermann schildert sein Leben, seine musikalische Karriere, die ihn zu einem der führenden deutschen Oboisten des 20. Jahrhunderts machte. In den 50er Jahren machte er sich auch einen hervorragenden Ruf als Pädagoge an der Detmolder Musikakademie und leitete später die von ihm gegründeten *Deutschen Bachsolisten*, eines der renommiertesten Kammerorchester. Winschermann, Spezialist für barocke und vorklassische Musik, dessen große Stärke immer ein sehr gesanglicher Ton war (er sagte mir einmal: *Von guten Sängern können wir Oboisten am meisten lernen!*) wandte sich nach seiner Pensionierung dem Dirigieren zu und leitete noch heute jährlich eine Reihe von Bachschen Passionen und Oratorien in Japan. Das Buch ist spannend zu lesen, lebendig und auch unterhaltsam.

Christian Schneider

NEUEINGÄNGE

Neubarth, Kerstin: Historische Musikinstrumente im 20. Jahrhundert. Begriff, Verständnis, kompositorische Rezeption, Köln 2005, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-936655-26-X, 451 S. mit Notenbeispielen, 17,5 x 24,5 cm, Hardcover, € 49,80

Wackernagel, Bettina: Holzblasinstrumente, Katalog des Bayerischen Nationalmuseums, Bd. XXII, Tutzing 2005, Hans Schneider, ISBN 3-7952-1180-8, 439 S., mit zahlreichen Abb., € 70,00

Am 13. August 2005
verstarb der britische Komponist

Arnold Atkinson Cooke

im Alter von 98 Jahren.

Cooke, der von 1947–1978 am Trinity College of Music in London Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentierung und Komposition lehrte, hinterlässt bei verschiedenen Verlagen ein großes Œuvre an Kompositionen, ganz besonders für Holzbläser.

Im Moeck Verlag sind folgende Werke von ihm erschienen:

Inventionen, für Altblockflöte solo,
Zeitschrift für Spielmusik 498

Quartett für Blockflöten (SATB),
Edition Moeck 1512

Quartet Nr. 2, für Blockflöten (SATB),
Edition Moeck 1527

Sechs Duette, für Blockflöten (SS),
Zeitschrift für Spielmusik 466

Sonatina, für Blockflötentrio (SAT),
Zeitschrift für Spielmusik 412

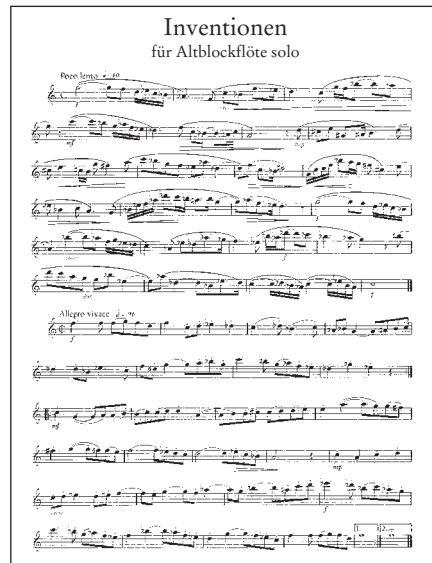
Suite, für Blockflötenquartett (SATB),
Zeitschrift für Spielmusik 321

Suite Nr. 2, für Blockflötenquartett (SATB),
Zeitschrift für Spielmusik 539/540

Suite, für drei Blockflöten (SAT) und Klavier (Cemb.) ad lib., Edition Moeck 1513

Triostücke, für Blockflöten (SAT), Zeitschrift für Spielmusik 520

Variationen über zwei englische Weihnachtslieder, für Blockflöten (SAT),
Zeitschrift für Spielmusik 451



MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG · CELLE

Comedian Harmonists: Lieder

für Blockflötenquartett (AATB) (Bornmann), Band 4, Schönaich 2004, Musikverlag Bornmann, MVB 79, € 15,00

Wie kann man eine Musik, die in ihrer komödiantischen Seite so sehr vom Wortwitz, von den Klangfarben der menschlichen Stimme lebt, ohne entscheidende Substanzverluste für Blockflötenquartett bearbeiten? Eigentlich geht es nicht. Statt eines nuancierten, lebendigen Farbbildes erhält man bestenfalls eine Schwarz-Weiß-Zeichnung. Notgedrungen und folgerichtig wurde dann im *Ungarischen Tanz Nr. 5* von Johannes Brahms wegen der nicht ausführbaren Schweller der Mittelteil weggelassen. Aber warum überhaupt diesen Tanz über den Umweg einer Brahmsbearbeitung der Comedian Harmonists? Diese zeichnet sich ja gerade durch den hinzugefügten Text aus! Außerdem wird noch unterschlagen, dass es sowohl bei Brahms wie bei den Comedian Harmonists einen Mittelteil gibt, dies selbst im auf der letzten Seite lobenswerterweise abgedruckten Text. Das ist schon reichlich kühn. Bei *Wenn die Sonja russisch tanzt*, eben einer Nachahmung der Comedian Harmonists des rassigen russischen Idioms, bleibt auch hier in der Blockflötenversion nur die zugegebenermaßen schöne Melodik und Harmonik übrig. Hier ebenfalls große Kürzungen einschließlich des Schlussjuchzers.

Die witzige instrumentale Nachahmung von Klarinette, Saxophon und Trompete etc. eines Harry Frommermann in *Ein Freund, ein guter Freund* im „instrumentalen“ Zwischenspiel des Gesangssextetts ist stillschweigend gestrichen. Der Bass Robert Biberti zeichnete sich durch präzise Klarheit und Schwärze seiner wunderbaren Stimme aus, wie soll da eine Bassblockflöte mithalten? Die angegebene Dynamik: Oberstimmen piano, Bassstimme forte, führt dann (es sei denn, es werden raffinierte und damit entsprechend schwere Sondergriffe bei den Oberstimmen verwendet) doch automatisch zu einer miserablen Intonation. Hier wäre vielleicht einmal anzumerken, dass eine Bearbeitung, die auf Reduktion zielt, immer problematisch ist. Aber der Verlust kann wettgemacht werden: z. B.

bei der Bearbeitung von Strawinskys *Sacre du printemps* für 2 Klaviere wird zwar die ungeheure Wucht der Orchesterfassung geopfert, aber als Gewinn zeigt sich plötzlich die Fülle der Harmonik, und die Architektur des Werkes ist durch die Reduktion neu zu hören. Diese Bearbeitungen werden ihre Liebhaber finden. Comedian-Harmonists-Fans werden das Original überall durchscheinen hören und ihre Freude daran haben, soweit sie als Blockflötisten über den entsprechenden Spielstandard verfügen. Und der ist relativ hoch: viel Chromatik, nicht immer leichte Tonarten. z. B. As-Dur. Die Besetzung besteht aus zwei Altblockflöten, eine Tenorblockflöte und eine Bassblockflöte.

Frank Michael

Alan Davis: Eine Suite voller Wunder

für 3 Blockflöten (SAT), Wilhelmshaven 2004, Heinrichshofers Verlag N 2439, ohne Preisangabe

Sechs Szenen aus Lewis Carolls Kinderbuch *Alice im Wunderland* begegnen dem Blockflötenspieler in dieser Ausgabe. Lewis Caroll ist das Pseudonym von Charles Lutwidge Dodgson, einem Professor für Mathematik am Christ Church College in Oxford. Das Buch entwickelte sich aus einer Serie von Erzählungen, mit denen Dodgson während des Sommers 1862 die drei Töchter von Henry Liddell, dem Dekan des Christ Church Colleges, unterhielt. Zu der Geschichte inspiriert wurde Dodgson von der zehnjährigen Alice Liddell, für die er eine handschriftliche Kopie mit eigenen Zeichnungen anfertigte. Dieses Manuskript, betitelt *Alice's Adventures Underground*, bekam Alice Liddell 1864 geschenkt. Heute wird es in der British Library aufbewahrt.

Alan Davis versteht es, die bildhaften Geschichten auf ebenso musikalisch bildhafte Weise wiederzugeben. Weitgehend traditionell notiert, durchbrochen von Labium-Vibrato, Spaltklängen, Flatterzunge und anderen neuzeitlichen Techniken, sind diese kurzen prägnanten Sätze auf der Sopran-, Alt- und Tenorblockflöte wahre Klanggeschichten. In *Hinab, Hinab, Hinab*

GLENN MILLER (1904–1944)

Moonlight Serenade

arranged for recorder orchestra by PAUL LEENHOUTS



Moonlight Serenade
arranged for recorder orchestra
by Paul Leenhouts

Moderato (♩ ca. 70)

S
A 1
A 2
A 3
T 1
T 2
B
Gb

Edition Moeck Nr. 3304 · ISMN M-2006-3304-7 · € 16,50

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG

Dieses Arrangement ist harmonisch als siebenstimmiges Stück geschrieben. Die Stimmen von Sopran- und erster Tenorblockflöte sind identisch. Sie enthalten beide die Melodie und sorgen für den typischen *Glenn Miller-Sound* im Ensemble. Um die *divisi*-Noten des Schlussakkords spielen zu können, sollten diese Stimmen doppelt besetzt werden. Die beiden Bassstimmen entsprechen sich ebenfalls, obwohl in der Großbasslinie Abweichungen zu finden sind. Das Arrangement erlaubt viele Instrumentationsmöglichkeiten, beispielweise Solo- und Tutti-Fassungen. Das Tempo ist mäßig, ca. MM 70.

Postfach 31 31 · D-29231 Celle
Tel.: 0 51 41/88 53 0 · Fax: 0 51 41/88 53 42
E-Mail: info@moeck.com · Internet: www.moeck.com

folgt Alice dem weißen Hasen unter die Erde, wo ihre seltsamen Abenteuer beginnen. Für Schüler ab ca. 10 Jahren, die den chromatischen Tonraum ihres Instrumentes beherrschen, stellen diese Kurzgeschichten eine wahre Bereicherung im Repertoire der Neuen Musik dar.

Heida Vissing

Viktor Fortin: Taiwanesische Sonatine

für Altblockflöte (Querflöte) und Klavier, Karlsruhe 2004, Flautando Edition, FE A – 065, € 12,00

Die *Taiwanesische Sonatine* für Altblockflöte und Klavier des österreichischen Blockflötisten und Komponisten Viktor Fortin wurde 2002/2003 für einen gewissen Yen-Ling geschrieben. Mehr Informationen zum Stück erhält der Käufer der Ausgabe leider nicht. Biographie von Komponist und Widmungsträger

wie auch Angaben zur Entstehung des Werkes fehlen. Schade ...

Die Komposition hat drei Sätze: *Allegro molto*, *Molto tranquillo* und *Allegro brillante*, in denen der Autor mit Hollywoods pseudo-asiatischer Filmmusik liebäugelt und mit jazzigen und postromantischen Klängen stets am Rande des Kitsches lustwandelt. Immer wieder sah ich mich beim Durchspielen in das Chinesische Restaurant um die Ecke versetzt. Mit einem Augenzwinkern serviert, könnte dieses Werk sicherlich auch einem musikalischen Publikum munden, ganz im Sinne einer – wie es Francis Poulenc einmal formulierte – „adorable mauvaise musique“.

Der Blockflötenpart liegt trotz des großen Tonumfangs (bis c⁴) gut in den Fingern und sollte von Schülern der oberen Mittelstufe zu bewältigen sein, vielleicht auch gerade, um an das höchste Register der Blockflöte herangeführt zu werden.

Darüber hinaus nutzt Fortin auch einige Effekte, wie gleichzeitiges Singen und Spielen, Flatterzunge und Mehrklänge. Für die alternative Besetzungsmöglichkeit mit Querflöte gibt der Komponist (nur in der Partitur) spezielle Griffe an. Der Klavierpart ist von ähnlichem Schwierigkeitsgrad wie der der Blockflöte und verlangt nach einem wendigen und sensiblen Begleiter, damit die Blockflöte von der rechten Hand des Pianisten nicht überdeckt wird. Insgesamt ein Werk, das sich in Vorspielabenden als dankbar erweisen könnte.

Aufmachung und Notensatz allerdings werden professionellen Ansprüchen in keiner Weise gerecht: Die Blockflötenstimme wird (wohl zur Vermeidung von Wendestellen) in Einzelblättern angeboten, Spielanweisungen fügen sich nicht gut in den Notensatz ein, handgeschriebene Griffeintragungen und „Treppchen“ in den Achtel- und Sechzehntelbalken lassen das Notenbild sehr unruhig erscheinen. **Michael Hell**

Tarquinio Merula: Ciacona

für 2 Blockflöten (Violinen), Violine und Basso continuo, Hrsg. von Joachim Arndt, Continuo-Aussetzung von Claudia Schweitzer, Münster 2004, Mieroprint, Partitur und drei Stimmen, EM 2084, € 10,00

Haben Sie ein Lieblingsstück? Ihren persönlichen Klassiker? Eine Melodie, die so eingängig ist, dass sie Sie als Ohrwurm nahezu verfolgt? Ertappen Sie sich manchmal beim Summen sol-

cher Melodien? Dann ist Vorsicht angesagt, denn der Chaconne-Bass dieser Komposition ist stark suchtgefährdend.

Tarquinio Merula (1595–1665) hat ihn öfters benutzt, man kennt ihn z. B. von *Su la cetra amorosa* aus den *Arie e Capricci a voce sola* und auch Claudio Monteverdi verwandte ihn im Madrigal *Zefiro torna* aus *Scherzi musicali* aus dem Jahr 1632, und so ließe sich die Reihe fortsetzen.

Über den Cremoneser Merula weiß man nicht viel, bis auf die Tatsache, dass er in jungen Jahren in Diensten des polnischen Königs stand und als „organista di chiesa e di camera“ am Hofe Sigismund III. in Warschau arbeitete.

Bisher fand sich diese Triosonate nur als Faksimile des 1637 als op. 12 in Venedig erschienenen Druckes (Verlag A. Forni BMB, IV, Nr. 150), und es ist sehr zu begrüßen, dass durch die ansprechende Neuausgabe von Mieroprint dieses Stück einem breiteren Publikum zugänglich wird.

Da der Bass ein gewisses Tempo braucht, um seinen leichtfüßigen Charakter zu behalten, stellt das Stück recht hohe Anforderungen an eine geschmeidige, schnelle Artikulation der beiden Oberstimmen, sobald sich statt zwei 16teln gleich 6 oder 8 auf einmal aneinanderreihen.

Im Nachwort werden bereits andere Neuausgaben aus dem Opus 12 angekündigt, es besteht also Anlass zur Vorfreude und Grund, sich diese Ausgabe nicht entgehen zu lassen, denn wie gesagt: der Bass ist einfach nicht loszuwerden, gute Laune garantiert. **Ines Müller-Busch**

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

Hans Stadlmair: Sonata pastorale

für Blockflöte und Klavier (Hammerflügel oder Cembalo), Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek, herausgegeben von Markus Zahnhausen, Wolfenbüttel 2001, Mösel Verlag, M 22.610, € 24,50

Hans Stadlmair: Concerto sereno

für Blockflöte und Streichorchester, Klavierauszug des Komponisten, Reihe: Neue Blockflöten Bibliothek, herausgegeben von Markus Zahnhausen, Wolfenbüttel 2003, Mösel Verlag, M 22.606, € 28,50

In den neunziger Jahren schrieb Hans Stadlmair (*1929) auf Anregung des Münchner Blockflötisten und Komponisten Markus Zahnhausen eine Reihe substantieller Kompositionen für Blockflöte (vom Solostück, über Duo und Trio bis zum Konzert für Blockflöte und Orchester). Der Mösel Verlag hat bislang zwei dieser Werke im Druck herausgegeben, für 2005 ist das Erscheinen seiner *Intermezzi* für drei Blockflöten geplant. Die beiden vorliegenden Kompositionen sind 1996 (*Sonata pastorale*) und 1997 (*Concerto sereno*) entstanden, aber nicht nur diese zeitliche Nähe macht sie zu Schwesterwerken. Neben dem unverwechselbaren Stil des Komponisten, dem man die langjährige Tätigkeit als Chefdirigent des Münchner Kammerorchesters anmerkt, ist hier vor allen Dingen die Verwendung jeweils mehrerer Blockflötentypen innerhalb einer Komposition, sowie das gleichzeitige Spielen zweier Blockflöten an den kulminierenden Passagen zu nennen. Ein wesentliches Merkmal des Stadlmairschen Stils ist zudem die perfekte Verquickung von einer generell eher der Klassischen Moderne verhafteten Klangsprache mit Elementen avantgardistischer Blockflötentechniken (u. a. gleichzeitiges Singen und Spielen, Flatterzunge, Glissandi, perkussive Effekte) in den jeweiligen Kadenzten der Werke: eine gelungene Symbiose der Kompositionstechniken des letzten Jahrhunderts.

Die *Sonata pastorale* ist mit etwa fünfundzwanzig Minuten Länge das umfangreichere Werk. Die verschiedenen Abschnitte der Komposition, die jeweils mit anderen Blockflötentypen (von Bass- bis zu Sopraninoblockflöte) zu spielen sind, werden durch Klavierzwischenstücke ver-

NEU: BASSFLÖTENSTACHEL

Der Basstachel zur nachträglichen Montage: Euro 79,-



Blockflötenzentrum Bremen
Osterdeich 59a
D-28203 Bremen
Tel. 04 21.70 28 52
Fax 04 21.70 23 37
info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

MARSYAS

MARSYAS Blockflöten sind ein Hör- und Spielerlebnis!
Ihr farbiger Klang kommt vor allem bei feinem Blasdruck sehr schön zur Geltung.
Das hohe f erreichen Sie leicht!
Einfach spielen und sich freuen!
www.marsyas-blockfloeten.ch



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

bunden. Das Werk lehnt sich im Aufbau an Beethovens 6. Sinfonie (*Pastorale*) an und schildert einen Tag auf dem Lande vom Erwachen der Natur am Morgen über ein Vogelkonzert und einen veritablen Sturm zum anschließenden Dankchoral und friedlichen Tagesende. Der „Clavierpart“, im Idealfall für Hammerflügel gedacht, lässt sich ohne Balanceprobleme auch auf dem modernen Flügel ausführen. Das Cembalo als dritte angegebene Möglichkeit erscheint mir trotz einer Angabe für den Lautenzug nicht als das ideale Aufführungsinstrument: Zu sehr würden typische Klaviereffekte wie extrem lang ausgehaltene Basstöne, Glissandi, feine Unterschiede in der Dynamik und Klangeffekte im Innenraum des Instruments leiden. Das Werk ist gewiss der Gipfelpunkt einer Reihe von Sonaten für Blockflöte und Klavier bzw. Cembalo von Lennox Berkeley und Walter Leigh (1939) über York Bowen (1946), Jens Rohwer (1955) und Alfred Koerppen (1956) bis zu Eliodoro Sollima (gedruckt 1973).

Das dreisätzigige *Concerto sereno* hat eine Aufführungsdauer von etwa zwanzig Minuten. Der erste Satz *Allegro molto* ist für Altblockflöte, der zweite *Andante* für Bassblockflöte, der dritte *Presto furioso* für Sopranino- und Sopranblockflöte geschrieben. Der von Stadlmair erstellte Klavierauszug dieses virtuosen und besonders im zweiten Satz sehr bewegenden Werkes kann sicher kein vollwertiger Ersatz zur Version mit Orchester sein, da der Orchestersatz sämtliche streicherische Möglichkeiten aufs idiomatischste ausnutzt und der Klavierauszug nicht sehr pianistisch gesetzt ist. Für Studienzwecke allerdings wird er sicherlich eine Hilfe sein, zumal die im selben Verlag erschienene Partitur mit € 49,00 doch einen sehr stolzen Preis hat. Vom Möseler Verlag ebenfalls erhältlich ist das komplette Aufführungsmaterial. Der Titel des Werkes lässt sich sicherlich am ehesten auf den letzten, überschwinglichen Satz beziehen, da gerade im ersten Satz ein tragisch-dramatisches Element gegenüber dem heiteren überwiegt und der zweite Satz an eine elegische Trauermusik gemahnt.

Die Ausgaben mit ausführlichen Spielanweisungen, Photographie und Lebenslauf des Komponisten sind sorgfältig gestaltet, der Notensatz ist nahezu untadelig (im *Concerto*, III. Satz, T. 119 hat das Notensatzprogramm allerdings eine rhythmisch verwirrende Darstellung erzeugt), die Blätterstellen im Blockflötenpart sind im allgemeinen gut gelöst. Allein in der *Cadenza* der *Sonata pastorale* wird man um eine kleinkopierte Lösung nicht herumkommen. Im Klavierauszug des *Concertos* treten dagegen einige kleinere Probleme auf: Dem Pianisten durchaus hilfreich wäre zum Beispiel die vollständige Angabe sämtlicher Pizzicato-Klänge im Streichersatz, um dieses nach Möglichkeit zu imitieren (beispielsweise gleich in Satz I/T. 3 oder T. 43-44), und die Darstellung der Solovioline in der Kadenz des dritten Satzes in einer zusätzlichen Partiturzeile stellt den Pianisten spätestens dann vor Probleme, wenn in T. 81 das Orchester wieder einsetzt und er sich entscheiden muss, ob er nun die Solovioline weiterspielen oder in die rechte Hand des Klavierparts wechseln soll. Hier hätte der Komponist für Eindeutigkeit und bessere Spielbarkeit sorgen können. Diese weni-

gen Anmerkungen sollen allerdings keineswegs den positiven Gesamteindruck beider Ausgaben schmälern.

Beiden Werken, wahre Meilensteine in der Neuen Musik für unser Instrument, kann man eine häufige Aufführung nur wünschen, allerdings ist neben einem „fitten“ Blockflötisten (besonders auch im Bereich der Dynamik) auch ein wenigstens ebenso *habiler Accompagnateur* bzw. ein hervorragendes Streichorchester nötig. Aus eigener Erfahrung mit der *Sonata pastorale* weiß ich über die Dankbarkeit dieser Komposition im Konzert. Das *Concerto sereno* gehört ohne Zweifel zur ersten Riege der nicht gerade zahlreich gesäten und noch viel weniger gespielten Blockflötenkonzerte des 20. Jahrhunderts und ist sicherlich ebenso effektiv und technisch ebenso anspruchsvoll wie eines der Vivaldikonzerte. Eine CD-Aufnahme der *Sonata* ist im Handel erhältlich (Rezension siehe *Tibia* Heft 1/2001), vom Konzert liegt bisher erst eine Rundfunkaufnahme beim Bayerischen Rundfunk mit Markus Zahnhausen als Blockflötisten und dem Komponisten als Dirigenten vor.

Michael Hell

Clement Janequin: Canzon delli Ucelli

für 4 Instrumente (Blockflöten oder andere Blasinstrumente SATB, Gamba-, Geigen-Consort oder entspr. Mischbesetzung), hrsg. von Olaf Tetampel, Bremen 2004, edition baroque, eb 5002, € 11,00

Was singt denn da? Wer mit der „Kosmos-Frage“ an das Stück herangeht, fühlt sich vielleicht im Stich gelassen von der untextierten Instrumentalversion nach der Vorlage von Angelo Gardana 1577: Allenfalls eine Zizibäh-Kohlmeise und natürlich der unverwüthliche Kuckuck sind klar identifizierbar (sachkundig durch einen Biologen, versteht sich). Und wer darüber hinaus nicht nur Hühner vorführen will, muss sich artikulatorisch und mit sonstigen klanglichen Mitteln schon etwas einfallen lassen, nicht nur, damit das Stück zündet, sondern quasi auch als Selbstschutz, um sich in den exzessiven Tonwiederholungen nicht zu verlieren. Verglichen mit dem wohl bekanntesten Stück dieser Mach-

art, der von zahlreichen Komponisten in Kurzform gebrachten *La Guerre*-Battaglia, nehmen die lautmalerischen Passagen weniger Raum ein. An ihnen kann man die minimalistisch modern wirkenden Motivschichtungen nur bewundern: Die penetrant wiederholten und radikal gegeneinander verschobenen Partikel – hier die Vogel-„Strophen“ – verlangen in der Ausführung ein geradezu stoisches Bewusstsein. Umso schöner, wenn alle Spieler sich danach in das sichere Netz der Rondo-Form fallen lassen können, in Kürze: I. ABCA, II. BDA, III. BEA, IV. BFA.

Die ansprechende Ausgabe ist mit Stimmenmaterial bestückt, das je zwei Stimmen in einem Exemplar vereint; das dient der Orientierung. Die vom Herausgeber ergänzend vorgenommene Akzidentiensetzung ist leider nicht sehr konsequent – man sollte annehmen, dass die wiederholten Teile gleich ausfallen. Auch über erlaubte Querstände sollte nachgedacht werden. Dies schmälert jedoch kaum den Wert dieser so wichtigen Publikation.

Isa Rühling

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-recorders.de

www.rohmer-recorders.de



Franco Cesarini: 1. Flötenquartett op. 26

für 4 Flöten, Frankfurt 2004, Musikverlag Zimmermann, ZM 34900, € 10,95

Der 1961 geborene Schweizer Komponist Franco Cesarini legt mit diesem Flötenquartett ein neoklassizistisch orientiertes Werk vor. Es gliedert sich in vier Sätze: ein im 8/8-Takt in der Unterteilung 3+3+2 pastorales *Prélude*, ein „nervöses“ *Scherzo* mit viel Drive und Witz, ein verträumten *Notturmo* und einen lebendigen *Schluss-Dance*, der die 8/8 analog dem 1. Satz in 3+3+2 unterteilt. Das Werk ist eindeutig unter pädagogischen Aspekten komponiert, hat dabei viel Witz, Verve und melodischen Einfall, so dass es auch für Konzerte durchaus gut geeignet erscheint. Überdies hat es meinem Quartett an der Musikschule schon beim Blattspielen außerordentlich viel Spaß gemacht. Es ist eingängig und schnell zu lernen, kurz, für die Arbeit mit jungen Leuten besonders zu empfehlen.

Frank Michael

Michel Mériot: Cantilène

für Flöte und Klavier, Paris 2004, Alphonse Leduc, AL 29523, keine Preisangabe

Michel Mériot (1928–2003) erhielt zahlreiche Auszeichnungen und widmete sich zunächst der Unterhaltungsmusik. Er gründete ein Saxophonquartett und unternahm als stellvertretender Leiter des Orchesters der Police Nationale mit dem Kammerensemble des Orchesters mehrere Tourneen. Er war Ehrendoktor des Conservatoire von Chateau-Thierry. Aus diesem Lebenslauf heraus ist auch seine melodisch eingängige und mit einfachen Akkorden unterlegte *Cantilène* zu verstehen. Eine schöne, fast volksliedhafte Melodie mit der für französische Musik typischen Leichtigkeit im Ton. Für beide Instrumente leicht zu spielen. Eine hübsche Nummer in einem Schülervorspiel. Das einzige Fragezeichen in dieser Melodik wäre für uns der letzte Ton des Werkes. Könnte das ein Druckfehler sein? *h* statt *d* würde uns mehr überzeugen. Aus harmonischen, aber auch aus motivischen Gründen.

Frank Michael

Giulio Briccialdi: La petite anglaise op. 7

für Piccoloflöte und Klavier (Beaumadier), Paris 2005, Gérard Billaudot Editeur, € 14,31

Wieder eines dieser netten kleinen Salonstücke aus der Sammlung des bewundernswerten französischen Piccoloflötenisten Jean-Louis Beaumadier. Dieses Werk ist rhapsodisch angelegt und bietet alles, was eines Piccoloflötenisten Herz höher schlagen lassen kann: hübsche Melodien, einige quirlig-virtuose Passagen, einige schöne Mollabschnitte und am Ende einen pffrigen Schluss. Alle Lagen des Piccolo werden ausgenutzt, und insgesamt ist das kleine Werk nicht zu leicht, aber auch nicht zu schwer, da es sehr gut liegt. Der Genauigkeit halber sei bei einem an sich sauberen Druck noch ein kleiner Druckfehler vermerkt: In Takt 221 muss im letzten Viertel das *dis* aufgelöst werden. Auch wenn sich im Klavierpart hin und wieder thematisches Material findet, dieser Part ist eher leicht zu nennen.

Frank Michael

François Couperin: 4. Concert Royal

für Flöte und B.c. (Michael), Frankfurt/M. 2004, Musikverlag Zimmermann, ZM 34840, Partitur, € 14,95

François Couperin (1668–1733), Organist an der Königlichen Kapelle und Cembalolehrer der königlichen Familie, war am Hofe Ludwigs XIV. in Versailles tätig. 1723 veröffentlichte er seine *Concerts Royaux* – vier Kompositionen, die Couperin zusammen mit einigen Kollegen der Königlichen Kammermusik im Rahmen privater Sonntagskonzerte in Anwesenheit des Hofes zu Gehör gebracht hatte. 1724 folgte eine Sammlung von zehn weiteren Konzerten unter dem Titel *Les Gouts réunis ou Nouveaux Concerts*. Stilistisch zeigt sich Couperin vor allem in dieser Sammlung, aber auch in seinen Konzerten von 1723 darum bemüht, zwischen dem angestammten französischen Stil und den italienischen Kompositionen in der Nachfolge eines Arcangelo Corelli zu vermitteln, um einen neuen Geschmack zu etablieren, der sich über kleingeistige nationale Streitigkeiten hinwegsetzt und Anspruch auf allgemeine ästhetische Gültigkeit erhebt. Insofern können Couperins *Concerts Royaux* als Wegbereiter des später von Johann Joachim Quantz postulierten *gout mêlé*, des *vermischten Geschmacks*, bezeichnet werden. Couperins 4. Konzert von 1723 erweist sich musikalisch als besonders reizvoll: Suitenartig folgen auf ein eröffnendes *Prélude* eine *Allemande*, eine *Courante Française*, eine *Courante à l'Italienne* (mit angehängter, in Achtelketten fortlaufender Reprise), eine *Sarabande*, ein *Rigaudon* sowie eine *Forlane en Rondeau*. Dabei treten einzelne Sätze hinter der starren Maske ihres stereotypen Tanzsatzcharakters hervor und geraten zu regelrechten Charakterstücken. Von besonderem aufführungspraktischen Interesse ist, dass Couperin sämtliche Artikulationszeichen und Ornamente penibel notiert und im Falle der *Sarabande* eine zweite Oberstimme (*Contre partie*) ausschreibt, wodurch der eigentlich zweistimmige Satz zum Trio wird, was Rückschlüsse auf eine (obligate) Gestaltung in der rechten Hand des Continuoembalisten zulassen könnte. Frank Michaels Neuausgabe richtet sich nach dem Erstdruck der 1720er Jahre, der das Werk

NEU: FLÖTENRUCKSACK

Für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassflöte: Euro 125,-



Blockflötenzentrum Bremen
Osterdeich 59a
D-28203 Bremen
Tel. 04 21.70 28 52
Fax 04 21.70 23 37
info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

zweistimmig mit beziffertem Bass notiert; denn nach Couperins Bemerkungen im Vorwort eignet es sich auch als Cembalosolo. Als Soloinstrumente einer Besetzung mit Basso continuo nennt der Komponist Violine, (Travers-)Flöte, Oboe, aber auch Viola da Gamba oder Fagott (!). Frank Michael entscheidet sich hier für die Querflöte – vermutlich wegen der günstigen Tonarten e-Moll / E-Dur – und liefert außerdem eine solide Aussetzung des *Basse chiffrée*. Das Vorwort bringt einige – inzwischen fast selbstverständlich gewordene – Hinweise zur Ausführung der verschiedenen Vorhalte und einige – allerdings sehr subjektive – Empfehlungen zur Aufführungspraxis: *Als reizvoll hat sich erwiesen, die vorletzte Wiederholung des Refrains in der Forlane oktaviert zu spielen, die letzte Wiederholung wieder tief und piano, das Cembalo mit Lautenzug, auszuführen*. Alles in allem eine uneingeschränkt brauchbare Ausgabe eines besonders attraktiven Stücks hochbarocker französischer Kammermusik. **Karsten Erik Ose**

Siegfried Thiele: Pentameles

Musik für fünf Flöten, Leipzig 2003, Deutscher Verlag für Musik Leipzig, DVfM 8569, € 29,50

Pentameles: Fünf melodische Stücke für fünf Flöten, die immer mit einem pentatonischen Quintklang schließen. Ja, das Melos, den melodischen Erfindungsreichtum Siegfried Thieles kann man in keinem Satz so ausgeprägt finden wie im zentralen dritten Satz: Bedächtig, sinnend, im nachgestellten Untertitel „platonisch“. In einem durchgehenden Fünfer-Takt ($\frac{5}{8}$ oder $\frac{5}{4}$) beginnen 1. und 2. Flöte antiphonisch, wobei die melodischen Linien in ihrer Kontur meist erhalten bleiben, jedoch in den Intervallen gespreizt oder umgekehrt werden. Ein Dialog, in dem nach und nach die hier hauptsächlich solistisch agierenden Stimmen meist sich zwar grundsätzlich einig scheinen, aber immer die „Thesen“ des anderen minimal modifizieren, in seiner Einfachheit ungemein spannend. Ständig wechselnd vom $\frac{5}{8}$ - zum $\frac{5}{4}$ -Takt scheinen im ersten Satz (Lebhaft - „pythagoräisch“) zunächst vor allem weiche Tritonusklänge und damit verschmolzenen Sixt-ajoutée-Klänge zu dominieren, erst am Schluss erscheinen die in allen Sätzen vorhandenen übereinandergeschichteten Quinten – der gespreizte Pentatonik-Akkord, der nur im Schluss des 5. Satzes durch seine enge Lage die Weichheit des allerersten Anfangs bekommt, nachdem er sich aber gerade in diesem Satz (Lebhaft bewegt, „hyperboräisch“) in Staccato-Quintmixturen ausgiebig rhythmisch profiliert hat. Der 2. Satz („kanonisch“) vermischt originell Kadenzhaftes mit streng Kanonischem – auch Umkehrung und Vergrößerung. Dieser Kadenzcharakter ist auch dem 4. Satz („delphisch“) eigen. Hier kein strenger Kanon: es scheint, als ob sich der melodische Variantenreichtum des zentralen 3. Satzes auch hier fortsetzt bis hin zu Artikulationsvarianten: z. B. wird die beginnende 32stel-Girlande der solistischen Altflöte in G im 2. Abschnitt in der Flöte über Alt- und Bassflöte zu einer regelmäßigen staccato-16tel-Figur. Inzwischen mag klar geworden sein, dass die bei Béla Bartók in fünfsätzigen Werken (z. B. 4. und 5. Streichquartett) gestaltete Bogenform bei Siegfried Thiele eine

neue, originelle Abwandlung erhält. Den zentralen Mittelsatz umschließen zwei kadenzartige Sätze, die Flanken bilden jeweils zwei lebhaftere längere Sätze, wobei im letzten Satz insbesondere Ideen des 1. Satzes ganz offensichtlich in Varianten aufgenommen werden, so auch diesen Bezug betonen. Eine erschöpfende Analyse kann eine Besprechung schon der Kürze willen nicht sein. Aber hingewiesen werden muss noch auf die Instrumentationsfantasie Thieles: 5 Flöten, davon 1-3 auch Piccolo, 4. meist Altflöte und 5. meist Bassflöte. Besonders originell, wie sich im 1. Satz der Gesamtklang etwa im Goldenen Schnitt in die Höhe schraubt (2 Piccoli, zwei hohe Flöten), um dann in eine tiefe (!) Linienbewegung der drei Piccoli umzukippen. Klasse! In diesem Zusammenhang wäre zu fragen, ob die letzten 5 Takte der 2. Flöte noch mit Piccolo oder doch mit großer Flöte gespielt werden. Die Oktava-Angaben in Partitur und Stimme unterscheiden sich. Für Flöte würde sprechen, dass der Schlussquintklang wesentlich geschlossener wirkt, als wenn in der Piccolo dann das anderthalb Oktaven höhere *b* erklingt.

Dem Leipziger Querflötenensemble „Quintessenz“ kann man nur zur Widmung eines solchen Meisterwerkes gratulieren! **Frank Michael**

Jean-Louis Tulou/Jean-Louis Beaumadier: 140 petits exercices et études

für 1 oder 2 Piccoli, Paris 2004, Gerard Billaudot, GB 7440, €18,80

Diese Tonübungen und kleinen Stücke, die man auch für die Flöte verwenden könnte, fand Jean-Louis Beaumadier in Jean-Louis Tulous *Méthode populaire* op. 108. Es beginnt mit Haltetönen, setzt sich in kurzen leichten Melodien (ausschließlich in C-Dur) fort, um dann systematisch alle Intervalle von der Sekunde bis zur Oktave in Bindungen und staccato-Versionen zu üben. Das sind nicht einmal Etüden, sondern wirklich reine Sonderübungen, um Intervallbindungen etc. sauber spielen zu lernen. Danach folgen, wie oft in alten Schulen, Tonleiterübungen vermischt mit kleinen Solostücken und

Duetten. Auf diese Weise werden sämtliche Dur- und Molltonarten behandelt. Dreiklangsbrechungen und Septakkorde als Übungen fehlen indes ganz. Die melodischen Duette sind mit 2 Piccoli sehr reizvoll zu spielen. Ärgerlich ist allerdings, dass es offenbar für diese kleinen Stücke keine Komponisten zu geben scheint. Dabei ist die Nr. 105 eindeutig aus Webers Freischütz adaptiert. Gewiss, dies Verfahren ohne Quellenangabe mag zu Tulous Zeiten üblich gewesen sein. Aber die Aufgabe eines Herausgebers unserer Zeit wäre doch wohl gewesen, diese ursprünglichen Autoren, soweit möglich, herauszufinden und kenntlich zu machen. Insofern erhebt sich hier die Frage, welche editorische Arbeit – außer dem kurzen Vorwort – J.-L. Beaumadier hier geleistet hat. Die letzten zwei Nummern sind ausschließlich dem Üben rhythmisierter chromatischer Tonleitern vorbehalten, jetzt auch bis zu den höchsten Höhen gelangend. Insofern sind diese letzten beiden Nummern in ihrem Schwierigkeitsgrad mit einem Mal sehr viel schwerer, fallen somit aus dem Rahmen des Restwerkes. Ist so ein Werk heute noch empfehlenswert? Ganz sicher für Lehrer, die ihre Schüler z. B. gern Ernesto Köhlers Etüden u. ä. spielen lassen und die mit einem Extrawerk für Piccolo einen Anreiz bieten wollen. Dies Werk wäre, auch vom Stil her, heute für Blasmusikkapellen-Schüler sicher ein Anreiz, sich mit dem Piccolo und ihren auch schönen melodischen Möglichkeiten auseinanderzusetzen.

Frank Michael

Paul Taffanel: Fantaisie sur le Freischütz

Opéra de C.-M. von Weber für Flöte und Klavier, Paris 2004, Gerard Billaudot, GB 6746, € 14,75

Paul Taffanel: Fantaisie sur Les Indes Galantes

Opéra ballet de J.-Ph. Rameau für Flöte und Klavier, Paris 2004, Gerard Billaudot, GB 7293, € 12,30

Fantaisie-Transcription heißt es auf dem Originaltitelblatt der Fantasie über *Les Indes Galantes* von J.-Ph. Rameau. Letzten Endes gilt diese Bezeichnung auch für die Freischütz-Fantaisie.



Beide Werke gehören zu den beliebten Opernfantasien berühmter Flötisten und verraten in Anlage und virtuoser Kadenzgestaltung die Meisterschaft ihrer Autoren. Beide Werke zu spielen macht viel Spaß, wobei die Freischütz-Fantaisie in der Geste und damit in der Wirkung noch großartiger ist. Es spricht für Paul Taffanel, dass er trotz der zeitgenössischen Kadenzschnörkel zwischen beiden Fantasien stilistische Unterschiede spüren lässt. Eine barocke Vorlage ist natürlich etwas anderes als eine hochromantische. Die Schwierigkeitsgrade sind mit 8 (Rameau) und 9 (Weber) angegeben. Beide würden wir einen Grad tiefer ansiedeln, besonders da die Freischützphantasie obendrein noch sehr gut liegt. Bei beiden Stücken wird jedoch in jedem Fall ein langer Atem vorausgesetzt. Zwei schöne Neuausgaben, für deren Revision Philippe Ber-nold zeichnet.

Frank Michael

Isaac Albéniz: Sevilla

für Flöte und Klavier, arrangiert von Anthony Hedges, Emerson Edition, York, Nr. 431, € 7,00

Sevilla ist das 3. Stück aus der *Suite Espanola op. 47* von 1886 des spanischen Komponisten Isaac Albéniz (1860–1909). Das Werk ist direkt von der katalanischen Musik beeinflusst, in den „meno mosso“-Abschnitten bekommt es sogar einen leichten Flamenco-Charakter. Der mittelschwere Flötenpart ist sehr melodios, spielt sich gut. Das Werk macht sicher Spaß, wenn man einen entsprechend versierten Pianisten hat. Dieser Part ist bestenfalls auch mittelschwer. Insgesamt ist das eine gute Bearbeitung und – besonders wegen des spanischen Flairs – auch geeignete Musik für den Unterricht, um sozusagen mal zu entspannen ...

Frank Michael



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

Georg Philipp Telemann: Konzert in D

für Traversflöte, TWV 51: D4, für Flauto, 2 Violini, Viola e Basso continuo, Reihe: Telemann-Archiv, Stuttgarter Ausgaben, Urtext, Erstaussgabe (Hirschmann), Stuttgart 2004, Carus Verlag, CV 39.811, Partitur, €9,90

Wolfgang Hirschmann und dem Carus-Verlag gebührt Dank, dass sie immer weitere Concerti von Telemann in hervorragend edierten modernen Drucken erschließen – auch und gerade jene, die nicht in „bequemen“ Quellen in Darmstadt liegen.

Die Vorlage zu dem vorliegenden Concerto bringt eine kriminelle Praxis in Erinnerung, die der damalige Bibliothekar des Brüsseler Konservatoriums, der durch das C.-Ph.-E.-Bach-Werkverzeichnis bekannt gewordene Alfred Wotquenne (1867–1939), übte: er fertigte von Originalquellen aus dem 18. Jh. Kopien für seine Bibliothek an und verkaufte offenbar die Originale. Seitdem gelten diese als verschollen. Hirschmann hatte als Vorlage für diese Edition demnach nur eine etwa 200 Jahre später angefertigte Abschrift zur Verfügung, deren Zuverlässigkeit nicht unbedingt gewährleistet ist.

Laut Hirschmann gehört dieses Concerto in eine zusammengehörige Gruppe von 3 Flötenkonzerten Telemanns, die allesamt in der Ton-

art D-Dur stehen und durch mehrere Eigenheiten eng miteinander verbunden sind (TWV 51: D2, D3, D4): Dazu gehören Folklorismen (in diesem Falle eine Napolitana als 1. Satz, aber auch polnische Elemente im 2. Satz) und jeweils ein dreiteiliges Menuett als Schlusssatz.

Trotzdem hat es mit diesem Concerto noch eine besondere Bewandnis: auf dem Titelblatt der Quelle steht: *Concerto a cinq, Flauto traversier ouve Piccolo ...* (!!)

Sehr auffällig ist, dass die Solostimme ausschließlich und in allen Sätzen aus Tönen der diatonischen D-Dur-Skala gebildet ist. (Der kurze modulierende 3. Satz ist wie bei einem Trompetenkonzert für Streicher alleine gesetzt.) Für welche Art Flöte mag das geschrieben sein? Vielleicht wirklich für ein Volksmusikinstrument, auf dem man nicht modulieren konnte. Vielleicht hätte die verschollene Originalquelle ja hierzu noch weitere Informationen geliefert.

Aber, wie dem auch sei; schon aus klangfarblichen Gründen ist ein Concerto, das auch für das Querflötenpiccolo bestimmt ist, ein Unikat! Bewundernswert und absolut Telemann-typisch, wie der Komponist trotz dieser Beschränkung ein thematisch frisches und kurzweiliges Stück zu Papier bringt!

Michael Schneider

Johann Joachim Quantz: Trio-Sonate c-Moll

QV 2: Anh. 5, für Flöte, Oboe und Basso continuo, Urtext (Richter), Frankfurt/M. 2004, Musikverlag Zimmermann, ZM 34750, € 11,50

Vor längerer Zeit hatte der Musikverlag Zimmermann schon einmal diese wunderschöne Trio-sonate veröffentlicht, herausgegeben und den damaligen Gepflogenheiten entsprechend mit vielen dynamischen und Artikulationsbezeichnungen versehen von C. Blumenthal (ZM 95).

Richter legt nun eine Urtextausgabe vor, die hohe Ansprüche erfüllt. Das dreisprachige Vorwort informiert über Fundort der Quelle, Details der Herausgabe und eine kurze Würdigung des Schaffens des Komponisten. Die Ausgabe ist sehr gut lesbar, das Wenden der Seiten nirgends ein Problem. Der bezifferte Bass wurde vom Herausgeber durchsichtig ausgesetzt, ein Zugeständnis an weniger versierte Continuo-Spieler.

Christian Schneider

Robert Schumann: Drei Romanzen

für Oboe (Violine, Klarinette) und Klavier op. 94, hrsg. von Joachim Draheim, Wiesbaden 2004, Breitkopf & Härtel, Nr. 8632, € 7,50

Auch die Romanzen liegen in mehreren Ausgaben vor, zuvor (1988) war im Henle Verlag eine von G. Meerwein und K. Börner besorgte Urtextausgabe erschienen. Die Editionen sind nahezu textidentisch, Draheim verzichtet auf Fingersätze. Beide verfügen über instruktive Begleittexte, das Vorwort in der Henle-Ausgabe ist ausführlicher und dreisprachig, das Nachwort bei Breitkopf knapper und zweisprachig. Es bleibt letztlich Geschmacksache, welche Wahl man beim Kauf trifft.

In beiden Ausgaben wird ein Satz Schumanns zitiert, der angesichts der mittlerweile von nahezu allen Instrumenten für Aufführungszwecke okkupierten Romanzen zu denken gibt: *Wenn ich originaliter für Violine oder Klarinette komponiert hätte, würde es wohl ganz etwas anderes geworden sein.* Was Schumann wohl zu Flöte, Fagott, Saxophon oder Violoncello gesagt hätte?

Christian Schneider

Wolfgang Amadeus Mozart: Idomeneo, Harmoniemusik by Johann Nepomuk Wendt

for 2 Oboes, 2 Clarinets, 2 Horns, 2 Bassoons and Contrabassoon, Vol. I, Wiesbaden 2004, Breitkopf & Härtel, MR 02248, Partitur und Stimmen, € 45,00

– Vol. II, Wiesbaden 2004, Breitkopf & Härtel, MR 02249, Partitur und Stimmen, € 45,00

Ja, bitter ist das schon. Da arbeitet und feilt man mit großer Intensität am virtuosen Tun und an der Kantilene auf seiner Oboe, selber und mit den Studenten, um schließlich als *Harmoniemusiker* im Beruf zu stehen. *Harmonie*, das können Holzbläser und Hörner, aber *Melodie* können offenbar nur Geigen. Und das geht so von Haydn bis Mendelssohn. Jeder tröstet sich wie er kann: dann sind wir Holzbläser also von Beruf wegen die, denen es zukommt, Harmonie in die Welt zu bringen. Und das wäre ja schon recht sehr dringend.

Doch da gibt's von der Heiligen Caecilia ein rostiges „Nein!“ mit dem Hinweis, dass die Militärmusik des 18. Jh., also beispielsweise die des „Alten Fritz“, Harmoniemusik war, also 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Hörner und 2 Fagotte. Und diese, seine Harmonie, klang den meisten recht schrill im Ohr.

Also, Sancta Caecilia: keine Melodie und nur schrille Harmonie. Was bleibt für uns Bläser dann noch fürs Ego? Die allzu späte Erfindung der Schallplatte, mein Freund. Wie das? Nun, ganz einfach: Die Aufführung einer Oper war eine grandiose Sache. Aber am nächsten Tag gab es höchstens eine Rezension (und die ist eh nur wie ein gemaltes Mittagessen). Klavierauszüge gab's noch nicht. Und so musste man sich an die Oper erinnern, denn die Schallplatte gab es noch nicht. Aber Soldaten, so sagt man, sind findig. Besonders im Frieden. Und so erfanden sie (oder die Musiker aus dem Orchester, so genau weiß man das nicht) die Oper, „auf Harmonie gesetzt“. Und diese Erfindung wurde blitzartig ein Riesenerfolg. Die Ouvertüre und die wichtigsten Arien, sowie später dann, besonders bei Mozart, die großen Ensembles wurden für Bläseroktett arrangiert und fanden sofort den Weg ins Wirtshaus, in Straßen, Parks und Schlösser.



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

Die Arrangeure waren Profis, und sie machten so die Ohren frei und neugierig auf den nächsten Opernabend. In Wien waren es vor allem drei

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

Musiker (aus dem kaiserlichen Opernorchester), die den Markt beherrschten: Johann Nepomuk Wendt und sein Sohn Wilhelm sowie Joseph Triebensee.

Das war nun eine zauberhafte Revanche an Santa Cecilia (die Texte waren ja meist italienisch): nun durften auch die Oboisten Melodien singen wie die großen Primadonnen auf der Bühne.

Mit leichter Verspätung wurde aus der Harmonie – veritable Kammermusik: Mozarts große Serenade in c-Moll ist den Streichquartetten schon sehr ebenbürtig. Und der Meister zeigt mit gelassenem Nachdruck, dass er doch erheblich mehr kann, als im Triebensee fischen. Trotzdem: auch die Bearbeitungen von fremder Hand zeigen inspiriertes Können und fordern erhebliche Virtuosität.

Hier nun legt Breitkopf/Musica Rara Wendts *Idomeneo* nach Mozart vor. Grandiose Musik, wie dem Komponisten voll bewusst war. Deshalb hat er sie dann drei Jahre später in Wien konzertant aufgeführt. Der Vater Wendt saß möglicherweise im Orchester dabei. Und daher hat er das Juwel – und von ihm haben wir es geerbt. Und wenn ich mich nicht irre, ist das die Erstveröffentlichung. Das ist ein Glücksfall, denn der *Idomeneo* hat den Durchbruch nie so recht geschafft, was Wunder bei dem, was da noch nachkommt. Und selbst diese Reduktion sollte klarmachen, dass ein solcher Durchbruch sich lohnt. Aber auch beim Kammermusikabend gibt es eine Menge Schönheit zu entdecken und viel jugendfrisches Genie.

Die Ausgabe ist wunderschön: Eric James hat dafür gesorgt, dass weder Blättern noch Notenlesen irgendwelche Probleme birgt. Und dass der Text korrekt ist, versteht sich von selbst. Auch wenn wir nun den kostbaren *Idomeneo* als Harmoniemusik haben, so haben wir doch nicht die echte Oper. Das Ganze ist ja doch nur ein Appetizer, und so ergeht nun eine dringliche Warnung an alle Kulturpolitiker (falls die überhaupt die *Tibia* lesen oder den Katalog von Breitkopf): Niemand, wer es auch sei, darf sich von dieser *Harmonie* dazu „inspirieren“ lassen, ein weiteres Öperchen plattzumachen. Wer sich

ein lebendiges, wirkliches Musikleben wünscht – oder es sogar für notwenig hält –, der muss beides wollen, die preiswerte Harmonie und die veritable Oper. Denn ohne letzteres gäbe es eben keine Harmonie. **Albrecht Gürsching**

NEUEINGÄNGE

Bayerischer Landesverein für Heimatpflege e.V., München

Oberammergauer Holzbläsertrio, 36 Stücke für zwei Klarinetten und Fagott (Sepp), 2004, A 65, €22,00

Gérard Billaudot Editeur, Paris

Castèrède, Jacques: *La belle époque*, Fantaisie de concert en forme de quadrille, pour piccolo (ainsi que flûte) et piano (Beumadier), 2005, GB 7792, €14,31

Ciardi, Cesare: *La folle* op. 64, original pour flûte et piano, pour flûte piccolo et piano (Beumadier), 2005, GB7846, €8,82

Köhler, Ernesto: *Valse – caprice* op. 14, original pour flûte et piano, pour flûte piccolo et piano (Beumadier), 2005, GB7841, €8,82

Michelis, Vincenzo de: *La cachucha de mi niña* op. 64, original pour flûte et piano, pour flûte piccolo et piano (Beumadier), 2005, GB7838, €11,71

Rydin, Alexandre: *Légende nordique*, pour clarinette en sib et piano (Verdier), 2005, GB7788, €8,20

Schmitt, Marie-Luce: *3 pièces*, pour clarinette en sib et piano (Dangain), 2005, GB7808, €7,77

Tchaikowski, Piotr Illitch: *Walzer* op. 48, Sérénade pour cordes, pour 4 clarinettes en sib (Cirri), 2005, GB7740, €20,13

Weber, Carl Maria von: *Concertino* en $mi\flat$ majeur op. 26, original pour clarinette en sib et orchestre, pour clarinette en sib solo et quatuor de clarinettes (Julien-Laferrrière), 2005, GB7845, €25,78

Broekmans & Van Poppel B.V., Amsterdam

de Reede, Rien (Hg.): *Variations on Favorite Themes for Flute Solo*, by Couperin, Hotteterre, Blavet, Mahaut, Taillart, Gunn, Kuhlau, Mercadante, A. B. Fürstenau, Tulou and Nicholson, Flöten-Reihe, 2005, 1476, €21,95

Tulou, Jean-Louis: *Souvenir Anglais*, Fantaisie pour deux Flûtes et Piano op. 50 (Preston), Flöten-Reihe, 2004, 1706, €19,95

Carus Verlag, Stuttgart

Buchenberg, Wolfram: *Zwiefacher*, für Flöte, Klarinette, Violoncello und 2 Harfen, 2005, CV 16.052, €16,00

Karkoschka, Erhard: *In Quarto: papafrebe*, für vier Blockflötenspieler, die auch Schlaggeräte bedienen, 2003, CV 11.412, €27,00

Flautando Edition, Karlsruhe

Csollány, Andrea: *Bass – Tett*, für 4 Bassblockflöten, 2005, FE A - 074, €6,00

Eccles, Lance: Gregorianische Fantasie *Victimae Pascali Laudes*, für Blockflötentrio (TBB), 1990, FE A - 075, €4,00

Eccles, Lance: *La Folia-Variations*, für Blockflötenquintett (SAATB), 2002, FE A - 076, €8,00

Schnabel, Dietrich: *Feuer & Eis*, für Blockflötenorchester (SSAATTBBBGBbSbSb), 2005, FE D - 002, €38,00

Edition Güntersberg, Heidelberg (Vertrieb: Edition Walhall, Magdeburg)

Abel, Carl Friedrich: *Six Easy Sonatas*, für Traversflöte und Basso continuo WKO 141-146, Sonaten I-III (Koppenwallner/O'Loghlin), 2005, G078, €16,00

Abel, Carl Friedrich: *Six Easy Sonatas*, für Traversflöte und Basso continuo WKO 141-146, Sonaten IV-VI (Koppenwallner/O'Loghlin), 2005, G079, €16,00

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Boyce, William: *Sinfonie Nr. 4*, eingerichtet für Blockflötenensemble (SATB) (Herrmann), 2004, N 3979, €7,50

Heilig/Heger (Hg.): *Greensleeves*. Irische, schottische und englische Folklore für 2 Querflöten (Altblockflöte u. Tenorblockflöte), 2005, N 4535, €8,00

Heger, Uwe: *Es waren zwei Königskinder*, Lieder und Spielstücke für 2 Querflöten, Heft 1, 2005, N 4520, €8,00

Heger, Uwe: *Straßenmusik à 2*, Klezmer, Blues, Ragtime, Latin, Folk, für 2 Querflöten (2 Altblockflöten oder Alt- und Tenorblockflöte), Heft 1, 2005, N 4470, €8,00

- Heilig, Sieglinde:** *Easy Going-Band*, Arrangements von Piet Swerts für Sopranblockflöte und Begleitung (Blockflöte, Klavier, Gitarre, Percussion), 2005, N 2650, €9,95
- Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Divertimento* Nr. 14, KV 270, eingerichtet für Blockflötenensemble (ATTB) (Herrmann), 2004, N 3946, €12,50
- Roost, Jan Van der:** *I Continenti*, für Blockflötenquartett (ATBB), Vol. 6, 2005, N 2595, €19,95
- Musikverlag Holzschuh, Manching**
- Autenrieth, Ronald J.:** *Con Italianità*, 20 Lieder und Tänze aus Italien, für zwei Blockflöten in C (SS oder TT), Reihe: Recorder World 7, 2005, VHR 3707
- Ertl, Barbara:** *Jede Menge Flötentöne!* Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff, Band 2, 2005, VHR 3612
- Groß, Karin:** *Der große Kinderlieder-Baukasten*. Ein Klavier- und Blockflöten-Kombinierbuch für ein bis zwei Sopranblockflöten und Klavier, Band 1 mit CD, 2005, VHR 3622
- Groß, Karin:** *Der große Kinderlieder-Baukasten*. Ein Klavier- und Blockflöten-Kombinierbuch für ein bis zwei Sopranblockflöten und Klavier, Band 2 mit CD, 2005, VHR 3623
- Autenrieth, Ronald J.:** *Klezmer & More*, 20 jiddische Lieder und Tänze, für Blockflötenquartett (SATB), Reihe: Recorder World 8, 2005, VHR 3708
- Moeck Verlag, Celle**
- Bach, Johann Sebastian:** *Affettuoso* aus dem 5. Brandenburgischen Konzert (BWV 1050), für Altblockflöte, Tenorblockflöte und Cembalo (Klavier) (Zahn), Reihe: Zeitschrift für Spielmusik, 2005, EM 793, €3,50
- Milán, Luys:** *Drei Pavanen*, für Blockflötenquintett (SAATB) (Autenrieth), Reihe: Zeitschrift für Spielmusik, 2005, EM 791, €3,50
- Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Adagio und Allegro*, KV 594, für Blockflötenquartett (S^{ino}-SAT)(Koschitzki), Reihe: Q4TT, 2005, EM 2827, €10,50
- Satie, Erik:** *Gymnopedie Nr. 1, Gnossienne Nr. 3*, für Altblockflöte und Gitarre (Teschner), Reihe: Zeitschrift für Spielmusik, 2005, EM 792, €3,50
- Ziegenmeyer, Annette:** *The Delayed Flute*, für einen Blockflötenspieler und Delay, 2005, EM 2133, €12,50
- Orpheus Music, Armidale/Australien**
- Eccles, Lance:** *Garden of Eden*, for recorder trio (ATB), 2005, OMP 137, \$ 19,80
- Eccles, Lance:** *Locomotion* (Three Waltzes), for recorder quartet (SATB), 2005, OMP 138, \$ 19,80
- Eccles, Lance:** *Polska*, for recorder quartet (SATB), 2005, OMP 139, \$ 19,80
- Thorn, Benjamin:** *Musiques de table*, for recorder quintet (AATTB), 2005, OMP 136, \$ 24,20
- Thorn, Benjamin:** *Zemer Atik and other Jewish Songs*, for recorder quartet (SATB), 2005, OMP 135, \$ 24,20
- P. J. Tonger Musikverlag, Köln**
- Cottom, Sefton:** *Dreiklang-Suite*, für drei Blockflöten (Querflöten) (AT1T2), Reihe: Select, Neue Musik mit Blockflöten (Lüchtfeld), 2004, T 3176, €21,60
- Hoch, Peter:** *flötengedanz*, für vier (ad lib. fünf) Blockflöten, Reihe: Accort, Neue Musik für Blockflötenensemble (Lüchtfeld), 2005, T 3272, €25,00
- Keusen-Nickel, Ursula:** *Spiel der Wellen*, für Flöte solo, 2004, T 3278, €6,00
- Pütz, Marco:** *Tanzsuite*, für Fagott und Klavier, 2005, T 3304, €17,80
- Weiss, Ferdinand:** *Eine musikalische (S)Tiergeschichte*, für Sprecher und Blockflötenquartett (SATB), Reihe: Neue Musik für Blockflötenensemble (Lüchtfeld), 2005, T 3162, €30,60
- Edition Tre Fontane, Münster**
- Mattheson, Johann:** *Der brauchbare Virtuoso*. Zwölf Kammer=Sonaten I-III, für Altblockflöte und Basso continuo (Vissing/Kaiser), 2004, ETF 2017, €15,00
- Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Die Entführung aus dem Serail*, Ouvertüre für 7 Blockflöten (SATTB^{BB} in C) (Vissing), 2005, ETF 2025, €15,00
- Ruge, Filippo:** *Capricci*, für Altblockflöte solo (Vissing), 2004, ETF 2022, €12,00
- Ruge, Filippo:** *Duetto Notturmo*, für zwei Altblockflöten (Vissing), 2005, ETF 2026, €12,00

Costanzo Festa: 32 Variations sur „La Spagna“

Hudgas-Ensemble unter Leitung von Paul van Nevel, Harmonia mundi s.a., Eppelheim 2003, 1 SACD, HMC 801799

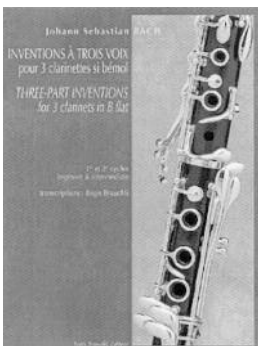
Der Zyklus von 125 Variationen, den Costanzo Festa (ca. 1490–1545) über einen 37 Notenn umfassenden Cantus firmus geschrieben hat, sucht in der Renaissancemusik seinesgleichen und ist ein kompositorisches Lehrstück.

Schon vor Ende des 16. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten, wurde diese Komposition erst von Lodovico Zacconi in seinem Buch *prattica di musica* (Venedig 1622) erwähnt. Er geht dabei von der irrigen Annahme aus, Festa sei der Komponist des cantus firmus. Die Weise war aber bereits seit dem 15. Jh. unter der Bezeichnung *La basse danse de Spayn, Tenore del re di Spagna* oder kurz „La Spagna“ weit verbreitet.

Bei den Variationen handelt es sich um zwei- bis elfstimmige kontrapunktische Sätze über „La Spagna“, die nie im Druck erschienen sind, sondern in einer Handschrift überliefert wurden,

Johann Sebastian Bach Three-Part Inventions

for 3 clarinettes in B flat
beginner & intermediate
transcriptions: Régis Brauchli



15 inventions, Size 23 x 30,5 cm
52 pages, ISBN 2-9522812-1-1

Régis BRAUCHLI Éditeur
28, rue Gabriel Péri, F-94200 Ivry sur Seine

These transcriptions have been specially adapted for three clarinettes in B flat. Some were transposed to suit the clarinet's tessitura, but also to remain in "easy" key signatures (i.e. with few flats & sharps) in order to enable first and second grades' students to play some parts.

We hope you will enjoy these entertaining and funny trios.




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

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

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

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



BLOCKFLÖTEN

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

NOTEN

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

CDS

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

VERSANDSERVICE

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



Fordern Sie unseren Farbkatalog (DM 15) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

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

die unter der Signatur C 36 in der Biblioteca Civico Museo Bibliografico Musicale in Bologna archiviert ist.

Auf dieser CD ist eine Auswahl von 32 Variationen zu hören, die abwechselnd in *whole consort* und *broken consort* Besetzung erklingen. Es ist Festas künstlerischer Einfallsreichtum, der jeden Kontrapunkt zu einem immer wieder überraschenden Ganzen macht. Dabei macht er es sich nicht leicht. Jede Variation beginnt mit der ersten und endet mit der letzten Note des Cantus firmus. Festa lässt das Thema nicht einen Augenblick pausieren: in allen 125 Kontrapunkten gibt es keinen Takt, der nicht wenigstens eine Note des Cantus firmus enthält. Trotz dieser ständigen Wiederholung entstanden Sätze von großem melodischen Erfindungsreichtum und sehr unterschiedlichen Charakteren.

Mein Favorit ist der sehr tänzerische Kontrapunkt 88: es handelt sich um eine Variation zu vier Stimmen, deren rhythmische Grundlage je-

weils nur ein Notenwert ist. Der Cantus besteht aus Semi-Breves, der Altus aus Semi-Minimae, der Tenor (c.f.) bewegt sich in Breves und der Bassus in Minimae.

Vollendet beherrscht Festa die *soggetto cavato* genannte Technik, aus den Vokalen eines Wortes oder Namens durch Gleichsetzung mit den Tonnamen des Hexachordes ein Thema zu bilden. So besteht im Kontrapunkt 104 die Oberstimme aus dem Ostinato mi-fa-re-la, das aus den Vokalen des Namens I-s-A-b-E-ll-A gebildet ist.

Dem Tenor liegt re-mi-fa-ut zugrunde, was f-E-r-d-I-n-A-n-d-U-s entspricht und eine offene Huldigung an das Spanische Königshaus ist, da der Text der in dieser Variation gesungenen Stimmen nur aus der Wiederholung der beiden Namen besteht.

Wahrscheinlich wird man diese CD selten im Ganzen anhören, obwohl die ein- bis zweiminütigen Kontrapunkte hervorragend interpretiert sind und durch unterschiedliche Beset-

zungen der klanglichen Variation Genüge getan wird.

Festa schreibt 1536: *die basse sind bestens geeignet, das Komponieren zu lernen und den Kontrapunkt zu singen und auf allerlei Instrumenten zu spielen.*

Und als eine solche Inspirationsquelle historischer Kompositionspraxis sind sie auch heute noch überaus hilfreich und willkommen.

Ines Müller-Busch

Georg Philipp Telemann: Duos – Matthias Maute: Fantaisies

Ensemble Caprice: Matthias Maute und Sophie Larivière (Blockflöten), Alexander Weimann (Clavichord), ATMA Classique, Montréal 2004, 1 CD, Best.-Nr. ACD2 2309

Matthias Maute tritt mit dieser neuen CD in einer Doppelfunktion als Interpret von Telemanns Sonaten und als Komponist von Fantasien für Clavichord auf.

FÜR KENNER UND LIEBHABER: BÜCHER VON KARL STANGENBERG



Ambiente Instrumente
Musikalische Ungereimtheiten
geremt von Karl Stangenberg
2. Auflage • 12x19 cm
90 Seiten • Preis 13,00 Euro
ISBN 3-936237-05-0

<<Geigenbogen ungelogen
sie sind mit Pferdehaar
bezogen.

Mit Recht die Tierwelt
sich beschwerte, weil für
Papiergeld man sie scherte.

Zum Glück es gibt in
Geigenläden alternativ
auch Kunststoff-Fäden>>



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

Alle Bücher von Karl Stangenberg sind erhältlich im Buchhandel oder direkt beim Orlandus Verlag, München Telefon 089 - 79 49 34 • Fax 089 - 791 75 61
mehr Info im Internet unter www.orlandus.de • email: info@orlandus.de

Mitreißend spielen er und seine Frau Sophie Larivière Duette für zwei Flöten ohne Bass aus verschiedenen der zwischen 1727 und ca. 1750 erschienenen Telemannschen Sonatensammlungen. Für jedes Duett verwenden die beiden unterschiedliche Flöten, von *flûtes de quatre* (Sopranblockflöten in b) über Altblockflöten in f und e sowie *flûtes de voix* bis hin zu Traversflöten darf man sich bei jeder Sonate über einen besonderen Klangcharakter freuen. Zusammenspiel und Intonation sind dabei vorbildlich, wobei besonders das überaus dynamische Spiel auf den Blockflöten überrascht. Die Anwendung der dynamischen Möglichkeiten macht dabei offenbar – ebenso wie der Umgang mit Rubati und eingeschobenen Accelerandi – dem Namen des *Ensemble Caprice* alle Ehre: vieles ist hier launisch und überraschend, wirkt dabei in der Regel ganz natürlich und einleuchtend, driftet jedoch für meinen Geschmack an ganz wenigen Stellen in einen Manierismus ab, der allzu gesucht wirkt.

Ein schöner Kontrast ist nach dem reinen unvermischten Flötenklang der Telemann-Duette das Spiel von Alexander Weimann auf dem zarten und dennoch eine breite dynamische Palette abdeckenden Clavichord. Maute komponierte seine Fantasien für dieses Instrument eigens anlässlich dieser Aufnahme, um ein harmonisches Bindeglied zwischen den unterschiedlichen Tonarten der Duette zu schaffen. Stilistisch reichen die Fantasien dabei vom Spätbarock bis hin zum empfindsamen Stil und erinnern an Sonaten Domenico Scarlattis ebenso wie an den späten Telemann und Carl Philipp Emanuel Bach. Charakterlich hätte ihnen auch die Bezeichnung *Caprice* oder *Capriccio* nicht schlecht angestanden. Maute hat es sich darüber hinaus nicht nehmen lassen, auch einem Telemann-Duett einen Satz hinzuzufügen, hier tatsächlich ein hörbar schweres *Capriccio* für Blockflöte solo.

Die Spielfreude der Musiker überträgt sich auf den Hörer und macht in Verbindung mit der hohen musikalischen Qualität der Stücke dieser CD zu einem Genuss. **Franz Müller-Busch**

Almut Werner

Pitti Pieps rettet das Weihnachtsfest

Eine Geschichte für Blockflöte(n)



Pitti ist der kleinste Sprössling der Vogelfamilie Pieps und lebt in einer wunderschönen Tanne im Wald. Doch die Menschen bedrohen das Zuhause der Vögel, denn sie wollen die Bäume für das bevorstehende Weihnachtsfest fällen. Wie die Vögel ihren Wald retten und es für alle, Mensch und Tier, ein fröhliches Weihnachtsfest wird, erfahrt Ihr in dieser Geschichte.

Nach „Das kleine Gespenst Huschwusch“ (ZM 34860) hier nun eine neue Geschichte von Almut Werner, wiederum gut geeignet für die szenische Aufführung in der Schule oder Musikschule für Kinder ab 7 Jahren nach ca. eineinhalb Jahren Blockflötenunterricht.



| | | |
|--------------------|----------|----------|
| Regiebuch | ZM 35340 | EUR 9,95 |
| Stimmheft Vögel | ZM 35341 | EUR 2,95 |
| Stimmheft Menschen | ZM 35342 | EUR 2,00 |



www.zimmermann-frankfurt.de

ZIMMERMANN · FRANKFURT

More than passion!

Matthias Schlubeck: *Flow My Tears*

Werke von John Dowland, Andrea Falconiero, Johann Baptist Krumpholtz, John Thomas, Gaetano Donizetti, Bernard Andrès, Jacquesbert, Luigi Maurício Tedesci; Matthias Schlubeck (Panflöte), Sabrina Kunze, Johanna Seitz (Harfen), Elisabeth Seitz (Hackbrett), panofon, Wuppertal 2004, 1 CD, MS-0408-CD

Bereits seit längerem hat der Wuppertaler Panflötist Matthias Schlubeck sein Instrument jenseits von Folklore und Weltmusik zu einem festen Bestandteil des Konzertlebens gemacht. Mit Originalwerken und Transkriptionen englischer, italienischer, französischer und deutscher Komponisten schlägt die nun neu erschienene CD *Flow My Tears* einen Bogen vom 16. bis ins 20. Jahrhundert. Neben einer Reise zu den wichtigsten musikalischen Stationen Europas ist sie zugleich eine Reise durch die Harfengeschichte, von der Barockharfe bis hin zur modernen Doppelpedalharfe. Zu ihrem Ausgangspunkt, *Flow My Tears* von John Dowland, wird der Hörer am Ende mit einer zweiten Version des titelgebenden Eröffnungsliedes zurückgeführt.

Die Möglichkeiten Matthias Schlubecks auf der Panflöte scheinen unbegrenzt zu sein – sein Spiel berührt unmittelbar durch einen Ton, dessen Ausdrucksmöglichkeiten in sämtlichen Registern sowie in allen klangfarblichen und dynamischen Abstufungen mit der gleichen unerhörten Klangintensität zu sprechen scheinen, und beeindruckt durch seine mühelos erscheinende vollkommene Beherrschung des Instrumentes, die die Musik bei aller Virtuosität niemals in den Hintergrund drängt.

Sabrina Kunze und Johanna Seitz erweisen sich dabei auf ihren verschiedenen Instrumenten stets als gute und sensible Duopartnerinnen quer durch die verschiedenen Musikstile. Kurze Intermezzi ohne Flöte sind „Watching the Wheat“ für Harfe solo von John Thomas und das raffinierte Bernard-Andrès-Arrangement des Duos Johanna und Elisabeth Seitz für Harfe und Hackbrett.

Flow My Tears ist eine ausgesucht gelungene Ergänzung der panofon-Serie *Panflöte & ein Instrument*.

Alban Peters

hornroh (Alphornquartett): „Zirp“

Balthasar Streiff, Anita Kuster, Martin Roos, Rudolf Linder spielen Alphorn, Büchel, Lure und Alpfon, alle Werke komponiert und arrangiert von hornroh, Musikszene Schweiz, 1 CD, Nr. 6195; www.musikszene-schweiz.ch (Vertrieb in Deutschland: Helikon Harmonia Mundi GmbH)

Der Klang des Alphorns ist ein besonderer, er geht unter die Haut. Man wird berührt von diesen archaischen langgezogenen Tönen, die an die gemeinsame Ursprünglichkeit von tierischen und menschlichen Lauten erinnern.

Wer das mit einer Prise Selbstironie verfasste booklet liest, erfährt, dass mit dem Alphornblasen, wie wir es kennen, keine uralte Volksmusiktradition der Schweizer Hirten am Leben erhalten wird, sondern vielmehr eine vor 200 Jahren von Stadtmenschen neu erfundene und institutionalisierte Heimatmelodie mit Reinheitsgarantie. Aber das Instrument ist viel zu interessant, als dass man es den Volkstümlern einfach so überlassen dürfte.

Die größtenteils klassisch ausgebildeten Musiker des Alphornquartetts *hornroh* entwickeln mit großer Experimentierfreudigkeit musikalische Ideen – sind zugleich Komponisten und Interpreten. Die moderne Musik auf Naturtoninstrumenten ist eigenständig, nimmt dabei aber durchaus Anregungen aus anderen Musikstilen auf. Ignoranz oder Wertung anderer Stile ist dem Quartett fremd. In einem offenen musikalischen Kontext scheint alles möglich. In *Ab jä* wird zudem mit der Umwandlung von Sprachmelodie zu geblasener Melodie experimentiert, oder ist es umgekehrt?

Unter dem Begriff „Urruhkunst“ wird im Begleittext die Unschärfe, der durch die Naturtönigkeit nicht rein klingenden Akkorde beschrieben. Diese Unschärfe, die die satten Klangflächen unruhig macht, wird von *hornroh* bewusst als musikalisches Mittel eingesetzt. Um von der Naturtonreihe ihrer Instrumente unabhängig zu sein, verwenden sie u.a. auch verschieden gestimmte Hörner und verteilen so Melodiefolgen, die auf Instrumenten gleicher Grundstimmung nicht möglich wären.

Trotz der relativen Schwerfälligkeit des Alphorns sind die Stücke luftig leicht, fast schwereelos, ein Klang, der leicht in die Höhen steigt und so gar nichts Bodenständiges in sich trägt. Die Nr. 13, der die CD den Namen *Zirp* verdankt, beginnt mit traditionellen gehaltenen Akkorden, die mehr und mehr an Stabilität verlieren und in die sich eine Free-Jazz-Improvisation auf einem Mundstück einschleicht, die sowohl klagend als auch fordernd in den Vordergrund tritt. Eine zusätzliche Klangfarbe bekommt das Stück durch das weiße Rauschen langer Aluminiumfoliebahnen.

Die Welle von Gebrauchsmusik-CDs, die zum Entspannen, Meditieren und Selbstzentrieren gekauft und aufgelegt werden, reißt nicht ab. Durchschaubare Konzepte von meist zweifelhafter Musikqualität.

Wie wäre es, einmal in *Zirp* hineinzuhören, die weder diesen Anspruch noch diesen Zuschnitt hat, aber durch die mystische Qualität des holzigen Alphornklanges all dies leicht erfüllen kann, zudem mit Vorurteilen aufräumt und den Blick für ungewöhnliche Musik weitet?

Ines Müller-Busch

NEUEINGÄNGE

Johann Sebastian Bach: 6 Sonates en trio pour flûte et clavecin obligé d'après les sonates en trio pour orgue, BWV 525-530, Jean-Michel Tanguy (Flöte), Kristian Nyquist (Cembalo), Pavane Records, Brüssel 2004, 1 CD, Best.-Nr. ADW 7492 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

British Recorder Concertos, mit Werken von P. Hope, D. Beck, H. Gál, D. Ellis, I. Parrott, D. Dubery; John Turner (Blockflöte), *Camerata Ensemble*: Richard Howarth (Violine solo), Eira Lynn Jones (Harfe), Janeth Fulton (Schlagzeug), Philip McKenzie (Leitung), Dutton Labs. Ltd., GB-Watford 2005, 1 CD, Best.-Nr. CDLX 7154

duo brillanter mit Werken für Klarinette und Klavier von C. M. von Weber, C. Saint-Saëns, P. Ben-Haim, K. Penderecki, F. Poulenc; Shirley Brill (Klarinette), Jonathan Aner (Klavier), Mu-

sikhochschule Lübeck, 2005, 1 CD, Best.-Nr. MHL 148 (Vertrieb: Musikhaus Ernst Robert, Lübeck)

La Tavola Cromatica – Un'accademia musicale dal Cardinale Barberini, Werke von E. Bottrigari, P. Nenna, Ch. Waesich, M. Rossi, C. G. da Venosa, G. P. del Buono, D. Mazzocchi, G. G. Kapsberger, T. Merula, P. Eredia; *The Earle his Viols*: Irene Klein, Jessica Marshall, Brigitte Gasser, Randall Cook, Uri Smilanski, Evelyn Tubb (Sopran), Marie Nishiyama (Harfe), Raumklang, Schloß Gosseck 2004, 1 CD, Best.-Nr. RK 2302

Biagio Marini: Opus 8, con curiose & moderne inventioni – 1629, *CordArte*: Daniel Deuter und Margret Baumgartl (Violine), Heike Johanna Lindner (Viola da gamba), Andreas Arend (Chitarrone), Johanna Seitz (Harfe), Adrian Rovatkay (Dulzian), Detlef Reimers (Posaune), Markus Märkl (Cembalo, Orgel), Raumklang, Schloß Gosseck 2004, 1 CD, Best.-Nr. RK 2306

Nordic Spell, Werke von K. Aho, H. Tómasson, Ch. Lindberg; Sharon Bezaly (Flöte), Bis Records AB, S-18450 Åkersberga 2005, 1 CD, Best.-Nr. Bis-CD-1499 (Vertrieb: Klassik Center Kassel)

Rubbra & Britten – The complete recorder works mit Werken von E. Rubbra, J. Vásquez, B. Britten und G. de Machaut; *The Flautadors*: Catherine Fleming, Fiona Russel, Ian Wilson, Celia Ireland (versch. Blockflöten); *Dante Quartet*: Kryssia Osostowicz und Matthew Truscott (Violine), Judith Busbridge (Viola), Pierre Doumenge (Violoncello), Laurence Cummings (Cembalo), Susanna Pell (Viola da gamba), Patricia Rozario (Sopran), Dutton Labs. Ltd., GB-Watford 2004, 1 CD, Best.-Nr. CDLX 7142

Antonio Vivaldi: Shades of Red, Concertos & Sonatas for Recorder and Strings, Matthias Maute (Blockflöten), *Rebel Baroque Orchestra*: Jörg-Michael Schwarz und Karen Marie Marmer (Violine), Risa Browder (Viola), John Moran (Violoncello), Anne Trout (Kontrabass), Daniel Swenberg (Theorbe, Barockgitarre, Barocklaute), Dongsok Shin (Cembalo), Bridge Records, USA-New Rochelle, NY 2005, 1 CD, Best.-Nr. 9173

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



**Zum Porträt Ernst Meyers von Ines Müller-Busch in
Tibia 1/2005, S. 335-347**

About six weeks ago, a colleague sent me the article printed in last January's *Tibia* of the interview between Ernst Meyer and Ines Müller-Busch. While I would like to thank Ernst Meyer for the many generous remarks he made about the work of my husband, Fred Morgan, I must disagree strongly with his comments on the recorder-body work currently being conducted by the Morgan Workshop here in Australia.

Following Fred's death, I took advice from various colleagues concerning the matter of whether or not to continue running the workshop. It was unanimously agreed that this would be in the legacy's best interests, so we went ahead with production – using Fred's own reamers and design materials, and employing his former woodturner, Dieter Mücke.

We took no advice on design modification (see the "6 mm" comment made by Ernst Meyer in *Tibia*, January 2005), as we had every intention

of leaving intact all the design characteristics Fred put in place. With each instrument produced, we keep exactly to Fred's most recent design developments – any discrepancy found would be due only to human error. This is our *raison d'être* – to reproduce precisely what had always been done here, making absolutely no changes to Fred's work.

I categorically deny Ernst Meyer's claims that we have modified our instruments or designs in any way. We would not be so foolish as to meddle with Fred's superior work.

Ann Morgan, Amsterdam

Vor etwa sechs Wochen erhielt ich von einem Kollegen den Artikel mit dem Interview, das Ines Müller-Busch mit Ernst Meyer geführt hat und das in *Tibia* 1/2005 veröffentlicht wurde. Ich möchte Ernst Meyer für die vielen großzügigen Bemerkungen danken, die er über die Arbeit meines Mannes Fred Morgan gemacht hat. Gleichzeitig muss ich vehement seinen Ausführungen zu den Blockflöten-Rohlingen widersprechen, die derzeit hier in Australien von der Morgan-Werkstatt hergestellt werden.

Nach Freds Tod beriet ich mich mit verschiedenen Kollegen, ob eine Weiterführung der Werkstatt sinnvoll sei oder nicht. Es war die einhellige Meinung, dass dies dem Vermächtnis Freds am meisten entsprechen würde. Wir produzieren also weiterhin Blockflöten und benutzen dabei Freds Räumer und Werkzeuge, wobei wir auch seinen früheren Drechsler Dieter Mücke einstellten.

Anregungen zur Veränderung der Konstruktion (vgl. den „6 mm-Kommentar“ von Ernst Meyer in *Tibia* 1/2005) haben wir nicht aufgegriffen, da wir die Absicht hatten, alle Charakteristika von Freds Entwürfen unangetastet zu lassen. Bei jedem hergestellten Instrument halten wir genau die letzte Entwicklungsstufe des Entwurfs ein – jede Abweichung wäre nur durch einen menschlichen Irrtum zu erklären. Es ist unser Bestreben, genau das fortzuführen, was hier immer gemacht wurde, d. h. keinerlei Veränderungen an Freds Arbeit vorzunehmen.

Ich bestreite entschieden Ernst Meyers Behauptung, wir hätten unsere Instrumente oder Bauprinzipien in irgendeiner Form verändert. Wir wären niemals so anmaßend, uns in Freds überragende Arbeit einzumischen.

(Übersetzung: F. Müller-Busch)

I am writing to you about the article in your January 2005 edition of the magazine which is an interview with the recorder maker Ernst Meyer. In this article Ernst Meyer says many things of interest but I must take exception to him making

an incorrect statement about the recorders presently produced by the Morgan Recorder Workshop in Australia.

He states that we have taken advice from outside sources that the instruments are too low in pitch and consequently are now making all the instruments 6mm shorter. As I am the person who actually makes the recorder bodies I can tell you that this is all nonsense. All the recorders are made to Fred Morgan's latest design as they stood at the time of his death in April 1999. When Ann Morgan tried to contact Ernst, many times, about this statement there was no reply forthcoming so we are still at a loss as to how he came to this conclusion. I would have hoped that Ernst himself may have come up with an explanation of how he arrived at this statement and then have written to you himself to make a retraction. As he has not I cannot let it stand any longer. It is indeed false.

Dieter Mücke, Daylesford/Australien

Ich schreibe Ihnen in Bezug auf einen Artikel in der Januar-Ausgabe Ihrer Zeitschrift: das Interview mit dem Blockflötenbauer Ernst Meyer. In diesem Artikel macht Ernst Meyer viele interessante Aussagen, aber ich muss mich dagegen verwahren, dass er eine Falschaussage über die gegenwärtig in der Morgan-Blockflötenwerkstatt in Australien produzierten Blockflöten macht.

Er behauptet, dass wir externen Hinweisen folgend, die Instrumente seien zu tief, diese nun um 6 mm gekürzt herstellen. Als derjenige, der die Blockflöten dreht, kann ich Ihnen sagen, dass diese Aussage Unsinn ist. Alle Blockflöten werden nach Fred Morgans letztem Design gefertigt, so wie es zum Zeitpunkt seines Todes im April 1999 war. Ann Morgan hat mehrmals versucht, Kontakt zu Ernst aufzunehmen, erhielt aber keine Antwort, so dass wir immer noch nicht wissen, wie er zu seiner Überzeugung gelangt ist. Ich hätte mir gewünscht, dass Ernst dazu eine Erklärung abgegeben und Ihnen dann selbst geschrieben hätte, um seine Aussage zu widerrufen. Da er das nicht getan hat, will ich sie so nicht länger stehen lassen. Sie ist gänzlich falsch.

(Übersetzung: S. Haase-Moeck)

Zum Beitrag von Georg Meerwein *Der Oboist Alfred Gleißberg. Die erstaunliche Geschichte eines Fundes in Tibia 2/2005, S. 433 ff.*

Berichtigung:

Alain Girard-Thomann aus Biel, ein ausgewie-



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

sener Kenner historischer Doppelrohrblattinstrumente und insbesondere ihrer Signaturen, hat den Autor auf folgenden Tatbestand aufmerksam gemacht:

Die Seriennummer, die sich auf dem Becher der Oboe d'amore (in A) von BERTHOLD & SOEHNE SPEIER findet, ist nicht als 5454, sondern richtig als 5757 zu lesen, wobei freilich vom Graveur die Ziffern 7 umgekehrt, also auf dem Kopf stehend eingebrannt wurden – ein Irrtum, der nicht selten bei Instrumenten jener Zeit in dieser oder ähnlicher Weise anzutreffen ist! Ein Beweis dafür ist auch, dass sich in Alain Girards Besitz ein Cor anglais (in F) befindet, ebenfalls von Berthold & Soehne und mit der Seriennummer 6844 versehen, bei der die Ziffern 4 korrekt graviert sind und sich somit klar von den Ziffern 7 in unserem Beispiel unterscheiden. Georg Meerwein dankt dem Kollegen für diesen wichtigen korrigierenden Hinweis.

Georg Meerwein

Bessaraboff-Preis an Ardal Powell

Dem amerikanischen Flötenbauer und -forscher Ardal Powell wurde der Bessaraboff-Preis der *American Musical Instrument Society* (AMIS) für das Jahr 2005 verliehen. Gewürdigt wurde damit sein Buch *The Flute*, das 2002 im Verlag Yale University Press erschien (Rezension von Hartmut Gerhold in *Tibia* 4/2003, S. 605 f).



Aus der Laudatio des Publikationskomitees der AMIS (Vorsitz: Sabine Klaus): *Unsere Entscheidung war nicht leicht zu treffen, denn wir hatten viele gute Bücher zu berücksichtigen. Wir fanden aber, dass Powell sein Werk äußerst umfassend angelegt hat und Musik, Aufführungspraxis, historische, soziale und kulturelle Hintergründe ebenso berücksichtigt wie den Instrumentenbau. Er verbindet grundlegende Forschung mit einer frischen und sorgfältigen Aufbereitung bereits bekannten Wissens. Das Buch ist in wissenschaftlichem Stil geschrieben, präsentiert aber*

seinen Inhalt in attraktiver Aufmachung und gut lesbarer Weise. Wir sind der Ansicht, dass Powells Werk auf einer enormen intellektuellen Leistung beruht und dass es bahnbrechend ist, verglichen mit anderen Büchern über die Flöte. Es ist darüber hinaus von Bedeutung für die Instrumentenkunde allgemein, da es den Leser durch ca. 600 Jahre Flötengeschichte führt, dabei aber die Verbindungen der Flöte zur Entwicklung der Musik und des Instrumentenbaus ganz allgemein nicht vergisst.

Der Preis wurde auf dem Jahrestreffen in Las Vegas verliehen, das dabei zu einem kleinen Flötenkongress wurde, bei dem auch Mary Oleskiewicz anwesend war: David Shorey hielt ein Referat über die Journale, in denen Louis Lot Buch führte über Instrumentenbau, Verkauf und Reparaturen (mit Kundenangaben) in seiner Werkstatt. Peter Spohr nahm den 200. Todestag von Johann George Tromlitz zum Anlass, in einem Vortrag Bauweise und Spieleigenschaften zweier mitgebrachter Instrumente von Tromlitz und A. Grenser zu vergleichen, was zu einer intensiven Diskussion über Unterschiede und Gemeinsamkeiten der beiden Flötenbauer zu ihrer Zeit führte.

Blockflötenbau Herbert Paetzold

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

Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen – Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122
herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.de · www.alte-musik.info



29.-30.10.2005, Rhythmusarbeit im Gruppenunterricht, Dozentin: Barbara **Metzger**, Info: Hamburger Konservatorium, Sülldorfer Landstraße 196, 22589 Hamburg, Tel.: +49 (0)40 870877-0, Telefax: +49 (0)40 870877-30, E-Mail: musik@hamburger-konservatorium.de, www.hamburger-konservatorium.de

3.-6.11.2005, Spirit of Saxophone, in der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main, Info: www.hfmdk-frankfurt.de (Link: „Höhepunkte“)

12.11.2005, Blockflöte und Gesang – Arien und Kammerkantaten für Gesang und obligate Blockflöte(n). Andreas **Strunkheit** (Blockflötist und erfahrener Gesangspädagoge) und Ulrich **Thieme** (Prof. 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. Ort: Kreismusikschule Celle, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Organisation: Franz Müller-Busch, Tel.: +49 (0)5141 885346, Telefax: +49 (0)5141 885342, E-Mail: info@moeck.com

17.-20.11.2005, Kantaten-Seminar (Kurs Nummer 5214), Leitung: Peter **Kooij** (Bariton), Amsterdam; Laurence **Dean** (Flöte), Bremen; Paul **Dombrecht** (Oboe), Amsterdam; Rhoda **Patrick** (Fagott), Winsen/Aller; Jesper **Christensen** (Cembalo), Kopenhagen. Das Seminar bietet Sängern und Instrumentalisten die Gelegenheit, Arien und Kantaten des Barocks gemeinsam zu erarbeiten. Unter der Anleitung des internationalen Dozententeams können Teilnehmer nicht nur die bekannten Vokalwerke J. S. Bachs, Händels und Telemanns, sondern auch Musik weniger bekannter Komponisten wie G. H. Stölzel, J. A. Hasse, Chr. Graupner, C. P. E. Bach, M. P. de Monteclair etc. proben und studieren. Alle Teilnehmer sind aufgerufen, Vokalwerke mit interessanten und lohnenswerten Instrumentalpartien mitzubringen oder vorzu-

schlagen, die sie dann in Kammermusikstunden erarbeiten und gegebenenfalls am Ende des kurzen aber intensiven Seminars aufführen können. Info: Stiftung Kloster Michaelstein, z. H. Cornelia Fiedler, Postfach 24, 38881 Blankenburg, Telefon: +49 (0)3944 9030-82, Telefax: +49 (0)3944 9030-30, E-Mail: seminar@kloster-michaelstein.de, www.kloster-michaelstein.de

26.-27.11.05, Existenzgründung für Musiker und Musikpädagogen (Kurs Nummer 5110), Leitung: Martin **Zemke** (Kulturmanager), Bremen. Das Seminar zeigt Möglichkeiten und Wege auf, die es für die Gründung einer Existenz gibt. Angefangen von der Geschäftsidee über mögliche Rechtsformen und Organisationsstrukturen werden alle Aspekte einer freiberuflichen Existenzgrundlage beleuchtet. Besonderes Augenmerk gilt dabei den Kapitalbeschaffungsmöglichkeiten mit Hinweisen auf die entsprechenden Fördermittel in den einzelnen Bundesländern. Alle Teilnehmer erhalten Unterlagen zu den Seminarinhalten einschließlich einer Dokumentation aller Fördermöglichkeiten. Die Teilnahme an diesem Seminar wird mit einem Zertifikat bescheinigt. Info: Stiftung Kloster Michaelstein, z. H. Cornelia Fiedler, Postfach 24, 38881 Blankenburg, Telefon: +49 (0)3944 9030-82, Telefax: +49 (0)3944 9030-30, E-Mail: seminar@kloster-michaelstein.de, www.kloster-michaelstein.de

27.12.2005–2.1.2006, Feuerwerksmusik. Musizieren zum Jahreswechsel in der Toscana in der Villa Palagione. Festliche, nachdenkliche, heitere und zukunftsweisende Werke von Bach, Händel, Mozart etc. werden das alte Jahr verabschieden und das neue Jahr begrüßen. Der Ensemblekurs für Blockflöten u.a. Melodieinstrumente wird sich auch den musikalischen Fragen des Ensemblespiels und der historischen Aufführungspraxis widmen. Der Veranstaltungsort ist eine Medici-Villa in der Nähe von Volterra – Siena, Florenz, San Gimignano sind schnell zu erreichen – neben dem Kurs wird eine italienische Silvesterfeier der Höhepunkt des siebtägigen Aufenthaltes sein. Kursleitung: Heida

Vissing/
Münster. Info: Tre Fontane Seminare, Ronald Brox, Postfach 1547, Eckenerstr. 12, 48147 Münster, Tel./Fax: +49 (0)251 2301483, E-Mail:

service@edition-tre-fontane.de

21.1.2006, Querflötenreparaturworkshop, Reparatur und Pflege der eigenen Flöte mit Querflötenmacherin Uta Schulz, Ort: Dresden, Info: Der Flötenkurs, Uta Schulz, Schrammsteinstr. 6, 01309 Dresden, Tel.: 0160 93536873, E-Mail: uta.schulz1@freenet.de, www.derfloetenkurs.de

30.1.–3.2.2006, Meisterkurs Flöte, Leitung: Paul Meisen, München, Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Telefax: +49 (0)5401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

13.–17.2.2006, Offene Woche an der Berufsfachschule für Musik des Bezirks Mittelfranken. Schnuppern Sie hinein in den praktischen und theoretischen Unterricht – informieren Sie sich über die Ausbildung an der Berufsfachschule für Musik – und kommen Sie mit Lehrern und Studierenden dieser Schule ins Gespräch! Im Anschluss daran:

18.–19.2.2006, Wochenendseminar, Vorbereitung auf eine Aufnahmeprüfung. Vermittelt werden Grundkenntnisse in Allgemeiner Musiklehre, Gehörbildung und Harmonielehre. Diese werden in nachbereitenden Kursstunden am Klavier vertieft. Außerdem werden Kursstunden zur praktischen Aufnahmeprüfung in den Hauptfächern Blockflöte und Querflöte angeboten. Info: Berufsfachschule für Musik, Klostersgasse 1, 91550 Dinkelsbühl, Tel.: +49 (0)9851 57250, Telefax: +49 (0)9851 572522, E-Mail: sekretariat@bfs-musik.de, www.berufsfachschule-fuer-musik.de

18.2.2006, Der singende Telemann, Werke von Georg Philipp Telemann für und mit Blockflöte werden in diesem Workshop in Einzel- und Kammermusikstunden erarbeitet. Telemanns Leitsatz *Singen ist das Fundament zur Music in allen Dingen ... Wer die Composition ergreift, muß in seinen Sätzen singen* soll die gemeinsame Arbeit an seinen Solo- und Kammermusikwerken prägen, Leitung: Carin van Heerden. Eingeladen sind alle Blockflötisten, die das Melodische bei Telemann lieben. Ort: Kreismusikschule Celle, Info: Moeck Musikinstrumente +

Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Organisation: Franz Müller-Busch, Tel.: +49 (0)5141 885346, Telefax: +49 (0)5141 885342, E-Mail: info@moeck.com

3.–5.3.2006, Ensemblekurs Blockflöte, Leitung: Barbara Husenbeth, Trossingen, Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Telefax: +49 (0)5401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

27.3.–1.4.1006, Meisterkurs Oboe, Leitung: Ingo Goritzki, Stuttgart, Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Telefax: +49 (0)5401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

28.4.–1.5.2006, Kloster Schlehndorf (am Kochelsee), Marion Treupel-Franck (Traversflöte, Kammermusik), Olga Watts (Cembalo, Generalbass, Kammermusik), Karin Feneberg (Feldenkrais, Historischer Tanz), Info: Tel.: +49 (0)89 6012755, E-Mail: schlehndorf@flautototra-verso.de

6.5.2006, Der „gute“ Klang und die Blockflöte – Widerspruch, Utopie und Realität? Was macht einen guten Blockflötenklang aus und wie entsteht er? Welche Rolle spielt mein Körper? Muss man jeden Tag einen Marathon laufen und 2 Liter Vitaminsaft trinken, um körperlich fit zu sein für den guten Klang? Leitung: Peter Holtslag, Ort: Kreismusikschule Celle, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Organisation: Franz Müller-Busch, Tel.: +49 (0)5141 885346, Telefax: +49 (0)5141 885342, E-Mail: info@moeck.com

12.-14.5.2006, Meisterkurs Blockflöte, Leitung: Han Tol, Amsterdam/Bremen, Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Telefax: +49 (0)5401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

23.-28.5.2006, Meisterkurs Flöte, Leitung: Michael Faust, Düsseldorf/Köln, Info: Forum artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Telefax: +49 (0)5401 34223, E-Mail: info@forum-artium.de,



ERTA-Veranstaltungen

Informationen:

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

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

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

5.-6.11.05 Fulda: Get together – 3. Fuldaer Ensemblekurs mit Konzert, Ltg.: Amsterdam Loeke Stardust Quartet, Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstraße 27, 36043 Fulda, Tel.: 0661/9467-0, Fax: 0661/9467-36, info@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

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

11.-13.11.2005 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

12.11.05 Fulda: Ausbildung zum Workshopleiter „Kinder bauen sich ihre Blockflöte“, Ltg: Jo Kunath, Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstraße 27, 36043 Fulda, Tel.: 0661-9467-0, Fax: 0661-9467-36, info@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

12.-13.11.05 Fulda: Harmonische Blockflöten – Grundbegriffe und Funktionsweisen, Ltg: Nik Tarasov, Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstraße 27, 36043 Fulda, Tel.: 0661-9467-0, Fax: 0661-9467-36, info@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

19.-20.11.05 Fulda: Ensemblespiel mit der Blockflötensprache, Ltg: Gisela Rothe, Info: Mollenhauer Blockflötenbau, Weichselstraße 27, 36043 Fulda, Tel.: 0661/9467-0, Fax: 0661/9467-36, info@mollenhauer.com, www.mollenhauer.com

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 MELDUNG:

Internetportal in neuem Gewand

DEUTSCHER MUSIKRAT

miz: Deutsches
Musikinformationszentrum

Umfangreiche Informationen
zu allen Bereichen
des deutschen Musiklebens

Besuchen Sie die Seite
www.miz.org

**Zwei MOECK-Krummhörner
zu verkaufen**

1 Sopran- und 1 Tenorkrummhorn,
im Koffer, jeweils mit Zertifikat,
wenig benutzt.

VB: € 330,00 (Sopran), € 450,00 (Tenor)
Prieß, Tel.: 05086-955986 / gwpriess@gmx.de

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
30. Jahrgang · Heft 4/2005

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 1/2006 erscheint im Januar 2006 und bringt neben Berichten, Rezensionen und Informationen voraussichtlich Sachbeiträge zu folgenden Themen:

Barthold Kuijken: Weiß – Quantz – Blochwitz – Braun – Blavet – Taillart ... und J. S. Bach?
Kreuz- und Querverbindungen im Repertoire für Flöte solo des 18. Jahrhunderts

Rainer Weber: Symmetrische Instrumentenpaare – ein optisches und akustisches Phänomen bei Holzblasinstrumenten vom 15. bis zum 19. Jahrhundert

Julia Doht: Die Göttinger Blockflöte

Benjamin Thorn: Komponieren im 21. Jahrhundert

Claudia Ott: Der Nay – eine Längsflöte aus Nordafrika

Karl Ventzke: Schwedler-Flöten – eine Übersicht

BETTINA WACKERNAGEL

Holzblasinstrumente

[Katalog]. 2005. 439 S. mit zahlreichen Abbildungen. Quartformat. Leinen. (*Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums. Bd. XXII*). 3-7952-1180-8 · € 70,-

Seit seiner Gründung im Jahre 1855 besitzt das Bayerische Nationalmuseum eine Musikinstrumentensammlung. Sie ist die älteste unter den drei derartigen Sammlungen Münchens in öffentlichem Besitz (Deutsches Museum seit 1906; Musikinstrumenten-Museum im Münchner Stadtmuseum seit 1940). Hinsichtlich der Größe des Bestandes kann sie mit den beiden anderen Sammlungen zwar nicht verglichen werden (320 gegenüber ca. 1400 bzw. über 5000 Nummern), doch gemessen an ihrem geringen Umfang zeichnet sie sich durch viele seltene und kostbare Stücke aus.

Einen besonderen Schwerpunkt bilden die Holzblasinstrumente, über die nun erstmals ein mit modernen wissenschaftlichen Methoden erarbeiteter Katalog vorgelegt werden kann. In ihm werden Exemplare aller gebräuchlichen Gattungen wie Block- und Querflöten, Oboen und Klarinetten verschiedener Stimmlagen sowie Fagotte behandelt. Darüber hinaus werden Rackette, Chalumeaux, Eunuchenflöten und ein Schweizer Musettenbass sowie eine größere Gruppe von seltenen Nürnberger Wildrufen des 17. und 18. Jahrhunderts und drei Sackpfeifen vorgestellt. Angestrebt wurde eine umfassende schriftliche und bildliche Dokumentation jedes einzelnen Objekts, einschließlich der Wiedergabe von Röntgenbildern und Diagrammen der Innenbohrungen von mehr als einem Drittel der insgesamt 103 katalogisierten Stücke. Dies ist eine für den Fachmann unerlässliche Voraussetzung für weitere Forschungen nicht nur auf dem Gebiet der Musikinstrumentenkunde, sondern auch der Musikwissenschaft, für die Musikinstrumente als Primärquelle von großer Bedeutung sind. Dem an Musik und Geschichte interessierten Laien aber soll der Katalog mit seinen Einleitungen zu jeder Instrumentengattung, die auf dem neuesten Stand der Forschung über Geschichte, bau- und spieltechnische Gegebenheiten sowie die musikalische Verwendung der Instrumente berichten, auch Leitfaden und Anregung sein. Dazu soll auch das Glossar mit den ausführlichen Erläuterungen der verwendeten Fachausdrücke sowie die Kurzbiographien im Verzeichnis der Instrumentenbauer beitragen.



VERLEGT BEI HANS SCHNEIDER · D-82323 TUTZING

