

**MOECK**

**MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER**

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

# TIBIA

Heft 1/2007



# Spielräume – MOECK Seminare 2007

Termin: jeweils Samstags von 10.00–17.00 Uhr  
Ort: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle  
oder Schulzentrum Burgstraße, Burgstr. 21, 29221 Celle

*Seminar 1*  
3. März 2007

mit  
Paul Leenhouts



## „Sfere Armoniche“

Englische und deutsche Consortmusik, italienische Canzonen oder diminuierte Chansons Paul Leenhouts hat sich in den letzten Jahren auf die Consortmusik des 16. und 17. Jahrhunderts spezialisiert und mit dem von ihm gegründeten Ensemble *The Royal Wind Music* große Erfahrung auf diesem Gebiet erworben. In diesem Seminar gibt er sein Wissen weiter und nimmt zu folgenden Themen Stellung:

- Englische und deutsche Consortmusik – eine Literaturübersicht
- Ensemble-Technik
- Reine Stimmung in der Praxis
- Instrumentierung und Besetzung
- Diminutionen
- Musica Ficta

Der Kurs richtet sich an Spieler, die bereits Erfahrung im Ensemblespiel haben oder Kenntnisse darüber gewinnen wollen. Es ist sowohl eine aktive wie eine passive Teilnahme möglich.

Teilnahmegebühr: 40,00 € (aktive Teilnahme),  
25,00 € (passive Teilnahme)

*Seminar 2*  
12. Mai 2007

mit  
Gerd Lünenbürger



## Neue Musik lesen – üben – interpretieren – unterrichten

Das Seminar richtet sich gleichermaßen an fortgeschrittene Musikschüler und Amateure wie auch an Studenten und Musikschullehrer. Verschiedene Fragen sollen behandelt werden, die sich bei der Beschäftigung mit neuer Blockflötenmusik stellen, z. B.:

- Wie gehe ich an eine unbekannte Partitur?
- Welche musikalischen oder technischen Bausteine stehen im Zentrum?
- Wie kann ich eine eigene Übestrategie entwickeln?
- Wie verläuft die Kommunikation mit evtl. Mitspielern?
- Wie entwickle ich eine Hörvorstellung und eine eigene Interpretation?
- In welchem ästhetischen Rahmen bewegt sich das Stück?
- Und nicht zuletzt: Welche Möglichkeiten erschließen sich für die Unterrichtsarbeit?

Spieler, die eine erste Annäherung an Neue Musik suchen, sind also ebenso eingeladen wie diejenigen, die sich schon mehrfach mit zeitgenössischen Werken beschäftigt haben.

Teilnahmegebühr: 40,00 € (aktive Teilnahme),  
25,00 € (passive Teilnahme)

---

Weitere Informationen und Anmeldung: Moeck Musikinstrumente + Verlag,  
Lückenweg 4, D-29227 Celle · Tel. 05141-8853-0 · info@moeck.com · www.moeck.com

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag und Kreismusikschule Celle

**Inhalt**

<b>Adrian Brown</b> und <b>David Lasocki</b> : Blockflötenbauer der Renaissance, Teil 1	322
<b>Das Porträt:</b> „...wenn wir damit dem ‘Wahren, Schönen, Guten’ etwas näher kommen, lohnt sich die Arbeit“. Michael Schneider sprach mit dem Blockflötisten Michael Form	329
<b>Tomma Wessel</b> : Integrating the Recorder – Vier Uraufführungen für Blockflöte und Ensemble	334
<b>Thiemo Wind</b> : Eine formale Rekonstruktion von Jacob van Eycks Variationsfolgen über <i>Doen Daphne</i>	344
<b>Summaries</b>	352
<b>Berichte</b>	
<b>Sabine Haase-Moeck</b> : Europäisches Blockflötenfestival 2006 in Feldkirch	353
<b>Sabine Haase-Moeck</b> : Die Blockflötenbiennale 2006 in Wien	356
<b>Monika Herzhoff</b> : ICRO 2006	360
<b>Ellen Svoboda</b> : Das Einmaleins des Ensemblespiels	362
<b>Irmhild Beutler</b> : 10. Koreanisches Blockflötenfestival 2006	364
<b>Eine Reise gemacht – an Tibia gedacht</b>	
<b>Gabriele Hilsheimer</b> : Flöten aus aller Welt in Marmoutier im Elsass	366
<b>Moments littéraires</b>	367
<b>Rezensionen</b>	
Bücher	370
Noten	372
Tonträger und AV-Medien	385
<b>Leserforum</b>	393
<b>Neues aus der Holzbläserwelt</b>	396
<b>Veranstaltungen</b>	398
<b>Impressum</b>	400

**Titelbild:** Ausschnitt aus *Tapisserie de la Justice*, einem Wandteppich aus dem Brüssel des 16. Jahrhunderts, *Musees Royaux d'Art et d'Histoire*, Brüssel

Diese Ausgabe enthält folgende Beilage: Flyer *Rottenburgh*, Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle

## Adrian Brown und David Lasocki

### Blockflötenbauer der Renaissance, Teil 1

Im Jahre 2004 veröffentlichte David Lasocki in der Zeitschrift *American Recorder* einen Artikel, in dem er das Leben von Blockflötenspielern aus der Renaissancezeit beschreibt und ergründete, unter welchen Bedingungen sie arbeiteten.<sup>1</sup>

In dem hier vorliegenden Artikel haben sich Adrian Brown und David Lasocki zusammengetan, um zu erforschen, was wir von Browns Kollegen aus der Renaissancezeit wissen und was wir von ihren erhalten gebliebenen Instrumenten lernen können. Sie stützen sich dabei auf eigene und auf fremde Forschungen, die im Rahmen des Utrechter Symposiums 2003 veröffentlicht wurden, besonders aber auf einen Artikel Peter Van Heyghens.<sup>2</sup>

#### Anfänge

Die frühesten direkten und indirekten Bezugnahmen auf Blockflötenhersteller tauchen im späten 14. Jahrhundert auf, ungefähr zeitgleich

mit den ersten Erwähnungen des Instrumentes selbst. *The New Langwill Index* führt einen schlicht „Nicolaus“ genannten Mann als „flute maker“ (Blockflötenbauer?) in Prag mit der Jahreszahl 1397 auf.<sup>3</sup> Elf Jahre später wurde ein gewisser Bartolomio, „pifaro“ (Bläser) im Dienste des Grafen von Urbino, für „iiij flautj novj“ (vier neue Blockflöten) entlohnt, die er an den Hof von Brescia geschickt hatte.<sup>4</sup> Diese hatte er vermutlich an seinem Heimatort gekauft oder sie sogar selbst hergestellt. (Im 16. Jahrhundert waren einige Hersteller auch kunstfertige Spieler.) *The New Langwill Index* erwähnt auch einen gewissen Guillelmus d’Ager als „tornerius sive flahuterius“ (Drechsler oder Blockflötenbauer), Barcelona, 1420.<sup>5</sup> Bezeichnenderweise hat Anthony Rowland-Jones festgestellt, dass einige der frühesten unumstrittenen Abbildungen der Blockflöte in Gemälden des katalanischen Hofes von Aragón in Barcelona um die Wende zum 15. Jahrhundert zu finden sind.<sup>6</sup> Die weiteren erhaltenen Belege über Blockflötenhersteller des 15. Jahrhunderts stammen aus



**Adrian Brown** studierte in den frühen 1980er Jahren Instrumentenherstellung am London College of Furniture und spezialisierte sich auf Blockflöten unter Anleitung von Ken Collins. Seitdem ist er freiberuflich tätig als Hersteller handgefertigter Blockflöten. In den letzten 12 Jahren hat er viel Zeit in die Erforschung originaler Renaissanceblockflöten gesteckt und hofft, sie irgendwann einmal alle vermessen zu haben. Er ist Autor einiger Artikel zu diesem Thema und hat zusammen mit Mitarbeitern des Kunsthistorischen Museums Wien einen neuen Katalog der dortigen Sammlung herausgebracht. Er lebt in Amsterdam (NL) mit seiner Frau, der Blockflötistin Susanna Borsch.



**David Lasocki** ist Leiter des Bibliotheksdienstes an der Indiana University. Er hat die Veröffentlichung der Sachbeiträge zum Utrechter Symposium 2003 abgeschlossen und schreibt nun für Yale University Press ein Buch über die Blockflöte sowie eine Monographie über das Jazz-Ensemble *Astral Project*.

Flandern, dem niederländisch sprechenden Teil des heutigen Belgien. Im Jahre 1426 bestellte Graf Philip der Gute von Burgund bei Loys Willay in Brügge „quatre grans instrumens de menestrelz, quatre douchaines et quatre fleutes, tous garniz d'estuiz de cuir et de coffres ... a M. le Marquis de Ferrare“ (vier große Stadtmusikanteninstrumente [vermutlich einen Satz Schalmeyen], vier Douçaines (ebenfalls Schalmeyen) und vier Blockflöten, alle mit Lederetuis und Truhen ... an die Marquise von Ferrara).<sup>7</sup> Diese Bestellung führte möglicherweise zur weiteren Verbreitung flämischer Instrumente. So fand sich in der Inventarliste des Hofes der Medici in Florenz aus dem Jahre 1463 ein Satz aus „Quattro zufoli fiaminghi“ (vier flämischen Blockflöten).<sup>8</sup> Im Jahre 1443 bezahlte der Hof von Burgund einen gewissen Jean Chapuis, beschrieben als Hersteller von Lauten („luthier“), aber möglicherweise auch von Holzblasinstrumenten, für „4 flûtes d'ivoire, l'une garnie d'or et de pierreries et les autres non garnies“ (vier Elfenbeinflöten, eine mit Gold und Edelsteinen verziert, die anderen schlicht).<sup>9</sup> Im Steuerjahr 1481/82 erwarb der Brügger Stadtmusikant Anthuenis Pavillon für die vier Stadtmusikanten „eene coker met fleuten“ (einen Kasten Blockflöten), vermutlich von einem örtlichen Hersteller.<sup>10</sup> Der einzige Blockflötenhersteller dieser Stadt außer Willay und möglicherweise Chapuis ist jedoch ein gewisser Jean van Pitchem, ein „fleitmaker“, der in einem Dokument aus dem Jahre 1541 erwähnt wird.<sup>11</sup> Leider sind, abgesehen von einigen archäologischen Einzelfunden wie jenen von Dordrecht und Göttingen, die ganz klar einer anderen Ära zuzuordnen sind, keinerlei Blockflöten erhalten geblieben, die aus der Zeit vor dem frühen 16. Jahrhundert datieren. Deshalb werden wir uns im weiteren Verlauf des Artikels Herstellern, Herstellung und Instrumenten jenes Jahrhunderts zuwenden.

## **Ausbildung**

Genau wie die Instrumentalisten wurden auch die Instrumentenhersteller nicht in Schulen

unterwiesen, sondern durch Anleitung im Verhältnis 1:1 – sie gingen in die Lehre. Der Vater des Auszubildenden suchte einen „Meister“ für seinen Sohn aus. Ausbilder und Auszubildender waren immer männlichen Geschlechts. Der Lehrling zog für einige Jahre in den Haushalt des Meisters ein, um das Handwerk zu erlernen. Ein Vertrag zwischen Vater und Meister regelte die Ausbildungszeit, die Lebensbedingungen, die Ausbildungsinhalte sowie das Finanzielle. Ein erhaltener Vertrag vom 16. Mai 1542 betrifft einen französischen Holzblasinstrumentenbauer:

„Victor Thomassin, Kurzwarenhändler, wohnhaft in Paris, Rue Garnetal, erklärt hiermit, dass er seinen Sohn Jehan Thomassin, wohl um die 16 Jahre alt, welchem er die Tugenden der Treue und der Rechtschaffenheit gründlich eingepflanzt hat, vom heutigen Tage an auf sechs Jahre anvertraut und zur Ausbildung übergibt an Mathurin de la Noue, Instrumentenbaumeister, wohnhaft in der Stadt Lyon, welcher durch diese Vereinbarung den vorgenannten Jehan Thomassin als seinen Lehrling annimmt und einstellt, diesem die Erfüllung dieser Vereinbarung zusichert und ihm verspricht, ihm Lehre und Anweisung in seinem genannten Handwerk zuteil werden zu lassen und in der Art und Weise, alle Instrumente, die er schafft und herstellt, richtig und genau zu machen sowie während des genannten Zeitraumes für seinen Lebensunterhalt, was heißt Trinken, Essen, Feuer, Bett, Unterkunft, Licht, wollene Kleidung und Schuhwerk als auch Unterwäsche, gut und ehrlich nach seiner Stellung und seinem Bedürfnis zu sorgen. Dafür hat der vorgenannte Victor Thomassin zugesichert, dem vorgenannten Mathurin de la Noue, seinen Erben oder seinem Beauftragten über die nächsten vier Jahre die Summe von zwei Goldecus zu geben und zu zahlen. Dieser Vertrag wurde im Beisein des genannten Lehrlings geschlossen, der den Vertragsbedingungen zugestimmt hat und seinem Meister, dem genannten Mathurin de la Noue, versprochen hat und verspricht, ihm gut und gehorsam zu dienen, all seinen rechtmäßigen und ehrensamen Anweisungen zu folgen, zu seinem Besten zu arbeiten,

jeden Verlust oder Nachteil für ihn zu vermeiden, ihn von jedem drohenden Schaden sofort zu unterrichten und während der genannten Zeit den Dienst bei ihm nicht aufzukündigen oder anderweitig tätig zu werden.“<sup>12</sup> La Noue starb zwei Jahre später, sein Lehrling muss also wohl an einen anderen Meister weitergegeben worden sein.

Neben Willay liegen uns viele weitere Beispiele für Hersteller vor, die verschiedene Arten von Holzblasinstrumenten herstellten – manchmal zudem Streich- oder Zupfinstrumente und sogar Schlagwerk. La Noues beglaubigte Inventarliste beinhaltet acht Blockflöten, drei Flöten, drei Taborpfeifen, vier „piffres à chant“, fünf andere „piffres“, drei Musettes (Sackpfeifen), vier Musette-Schalmeien (Spielpfeifen des Dudelsacks) und vier Schalmeien.<sup>13</sup> Die Familie Bassano, der wir im folgenden noch begegnen werden, stellte Bassanelli, Zinken, Krummhörner, Dulziane, Flöten, Blockflöten sowie wahrscheinlich stille Zinken her. Die Hersteller von Holzblasinstrumenten waren oft, möglicherweise grundsätzlich, nicht nur im Instrumentenbau, sondern auch in der Kunst des Drechsels bewandert. Sie konnten also bei schwacher Nachfrage auch andere Objekte herstellen. In einigen Fällen legen ihre Titel diese nahe. Blanchet Duchesne wurde in einem Verkaufsbeleg von 1542 als „*maître tourneur de boys à Paris*“ (Holzdrechslermeister in Paris) bezeichnet, als er und La Noue einen Satz Flöten an einen Händler verkauften.<sup>14</sup> In Nürnberg wurden vier Hersteller sowohl als „Holzdrechsler“ oder einfach „Drechsler“ und „Pfeifenmacher“ bezeichnet: Georg Hartmann I (gest. 1574), Jörg Hertwaich (aktiv 1590), Hans Metzick (gest. 1608) sowie Friedrich Purrer (gest. 1619).<sup>15</sup>

### **Der Umgang mit Kunden**

Wie kamen die Hersteller an Kunden, und wer waren diese? Haben die Hersteller beispielsweise direkt verkauft oder (auch) durch Händler oder Musiker? Lieferten sie nach außerhalb

ebenso wie in ihren eigenen Umkreis? Das diesbezüglich hilfreichste Dokument ist ein Dreijahresvertrag aus dem Jahre 1559 zwischen Jacomo Bassano und seinem Schwiegersohn Griti [Bassano] einerseits und drei Mitgliedern der „Pifferi“ des Dogen von Venedig (Paolo Vergeli, Paulo de Laudis und Francesco da Zeneda) andererseits.<sup>16</sup> Der Hauptzweck des Vertrages lag für die Hersteller offenbar darin, die im Instrumentenhandel üblicherweise unvorhersehbar schwankenden Zahlungseingänge auszugleichen. Die Musiker übergaben ihnen 40 Dukaten, was ungefähr dem Jahreslohn eines schlechter bezahlten Sängers an San Marco entsprach. Das Geld sollte „in Raten von vier Dukaten monatlich [in Form von] Instrumenten und Dienstleistungen zurückgezahlt“ werden. Die Instrumentenbauer sicherten zu, verschiedenartige Holzblasinstrumente herzustellen – Zinken, Dulziane, Flöten, Blockflöten und Schalmeien – „in der Art und Qualität, wie die drei Partner sie wünschen und bestellen“ und zu Preisen, die am Schluss des Vertrages aufgeführt waren. Den Herstellern war es erlaubt, „für jedermann sonst, aus dieser Stadt oder von außerhalb, der solche Instrumente zu haben wünscht“, tätig zu werden, unter der Bedingung, dass jede Einnahme, die höher war als die im Vertrag festgelegten Preise zu einem Drittel an die Hersteller und zu zwei Dritteln an die Musiker ging. Falls die drei Spieler Instrumente zu einem höheren Preis verkauften als im Vertrag festgelegt, sollte der Profit in gleicher Weise aufgeteilt werden. Man beachte, dass die Bassanos davon ausgingen, außerhalb Venedigs ebenso gut Instrumente verkaufen zu können wie in der Stadt selbst. Auch die Musiker glaubten, Instrumente weiterverkaufen zu können – was sie im Endeffekt zu Vertretern der Hersteller machte.

Der Hof von Maria von Ungarn in Brüssel bestellte im Jahre 1536 einige Blockflöten durch einen Händler namens Lazarus Tucker in Antwerpen.<sup>17</sup> Tucker handelte anscheinend mit Instrumenten wie auch mit Dekorationsartikeln, denn der Hof kaufte durch ihn u. a. „dreizehn Zinken und eine bestimmte Anzahl

Lauten- und Cembalosaiten“, Pelze, Teppiche, einen goldenen Kopfschmuck und vergoldete Silberflakons. Kurioserweise erwarb der Brüsseler Hof im selben Jahr „un étui servant à mettre 15 flûtes“ (einen Kasten für fünfzehn Blockflöten) – aber keinerlei Instrumente – von einem Antwerpener Blockflötenhersteller namens Christophle van Stockaert.<sup>18</sup> Ebenfalls in Antwerpen tätig war Petrus Alamire (am bekanntesten als Musikkalligraph, aber auch als Sänger, Komponist und Spion, vielleicht sogar als Bläser), der mit Musikalien, Saiten und Instrumenten handelte. 1533/34 belieferte er die Stadt Mechelen mit „eenen coker fluyten“ (einem Blockflötenkasten) und zwei Schalmeien.<sup>19</sup> Diego de Guzmán de Silva, spanischer Gesandter, wurde zweimal aufgefordert, Blockflötensätze für Menschen in seiner Heimat in Auftrag zu geben. Als er sich im Jahre 1567 in England aufhielt, bat ihn die Kathedrale von Ciudad Rodrigo, ihr beim Erwerb von „flautas“ (Blockflöten) und „orlos“ (Krummhörnern) behilflich zu sein.<sup>20</sup> Fünf Jahre später bat er selbst in Venedig Girolamo dalla Casa, den „maestro de' concerti“ an San Marco, um Hilfe beim Kauf von Schalmeien, Zinken, Dulziane, Trompeten und eines „Cassa di flauti grossi“ (Kastens großer Blockflöten) sowie von Musik von de Rore, Lasso, Ruffo und Guerrero für den „Dienst und das Königliche Schiff“ des Halbbruders des spanischen Königs, Johann von Österreich.<sup>21</sup>

### Instrumentenpreise

Die Blockflöten, die die Stadt Brügge 1481/82 erwarb, kosteten zwei Livres. Der gemeinsame Jahresverdienst ihrer vier Stadtmusikanten betrug im Jahr zuvor 19 Livres und stieg 1483/84 auf sechs Livres pro Kopf.<sup>22</sup> Mit anderen Worten kostete der Satz aus vermutlich vier Blockflöten zwischen 30 und 40 Prozent des Grundgehaltes eines Stadtmusikanten, Nebentätigkeiten nicht eingerechnet.

Im Jahre 1492 enthält die Inventarliste des Lorenzo „il Magnifico“ de' Medici in Florenz

mehrere Blockflötensätze mit Wertangaben: „Uno giuoco di zufoli grossi in una guaina ... f. 12 Uno giocho di zufoli a uso di pifferi cholle ghiere nere e bianche, sono zufoli cinque ... f. 10 Tre zufoli chon ghiere d'argento in una guaina guernita d'argento ... f. 8“ (Ein Satz großer Blockflöten in einem Kasten ... 12 Florins. Ein Satz Blockflöten zum Gebrauch durch die Pifferi, mit schwarzen und weißen Ringen, insgesamt fünf ... 10 Florins. Drei Blockflöten mit silbernen Zierringen in silberverziertem Etui ... 8 Florins).<sup>23</sup> Gegen Ende des 15. Jahrhunderts betrug das Grundgehalt eines jeden Florentiner Musikers, der diese Instrumente gespielt haben dürfte – nach McGee „die am besten bezahlten Mitglieder einer besonderen Gruppe öffentlicher Bediensteter, die auch als „familia“ der „Signoria“ bekannt war“ – 11 Florins monatlich.<sup>24</sup>

Zehn Nachlass-Inventarlisten aus der Zeit zwischen 1540 und 1640, die Lesure und Jurgens gesammelt haben, enthalten Schätzungen von Zeitgenossen bezüglich der aufgeführten Mitglieder der Flötenfamilie. Taborpfeifen wurden mit 2–3 Sols angegeben, Flageolette mit 3–4 Sols, ein Schwegel mit 5 Sols, Flöten generell mit 5–6 Sols und schließlich, am teuersten, Blockflöten mit 5–11 Sols.<sup>25</sup>

Zum Vergleich erhielten die acht Schalmeien- und Posaunenbläser des französischen Hofes in den 1530er Jahren ein Jahressalär von 180 Livres tournois bzw. 22 Livres 10 Sols pro Person (wobei 20 Sols einem Livre entsprachen).<sup>26</sup> Somit wurde der Wert einer einzelnen Blockflöte in den Bestandslisten auf einen Wochenlohn dieser Musiker geschätzt.

Der oben erwähnte Vertrag zwischen den venezianischen Bassanos und den drei Pifferi des Dogen von 1559 nennt konkrete Preise für alle Instrumente. Erinnern wir uns daran, dass die Bassanos 40 Dukaten Vorschuss erhielten, was dem Jahreseinkommen einiger Sänger an San Marco entsprach. „Cassa de flauti cum doi bassi cum le chiave de numero otto cum sua cassa discoperta“ (ein Consort aus acht Blockflöten

mit zwei mit Klappen versehenen Bässen in einem offenen Kasten) kostete sechs Dukaten, „cassa de flauti de numero 16 cum li soi sottobassi ... cum sua cassa discoverta, ma cum suj torti“ (ein Consort bestehend aus sechzehn Blockflöten, Großbässe mit Anblasrohren eingeschlossen, in einem offenen Kasten) kostete 24 Dukaten. Wenn wir willkürlich festsetzen, dass 40 Dukaten heutigen 24.000 € entsprachen, dann betrug der Preis für die acht Blockflöten 3.600 € (Durchschnittspreis 450 €), die 16 Blockflöten „se pagarano alla portion delli flauti sopraditi“ (im Verhältnis zu den vorgenannten Blockflöten taxiert) kosteten 14.400 € (viel teurer aufgrund der Herstellungskosten für die Anblasrohre der tiefsten Instrumente). Zum Vergleich: 16 Renaissanceblockflöten würden heutzutage zwischen 18.000 und 22.000 € kosten.

Die Preise für die von den englischen Bassanos gefertigten Blockflöten scheinen jenen in Venedig vergleichbar gewesen zu sein. Im Jahre 1568 gab die Stadt London £4 für „a whole set of recorders“ (einen ganzen Satz Blockflöten) für ihre Stadtmusikanten aus.<sup>27</sup> Die Instrumente stammten zweifellos von den Bassanos. Im gleichen Jahr zahlte die Stadt jedem Stadtmusikanten £8 Jahreslöhne.<sup>28</sup> Mit anderen Worten kostete ein solcher Instrumentensatz, der vielleicht aus nicht mehr als sechs Blockflöten bestand, den halben Jahreslohn eines jeden, der ihn spielte.

Das Preisniveau anderer italienischer Blockflöten lag höher. Im Jahre 1548 zahlte die Accademia Filarmonica in Verona 40 Soldi (etwa 33 Dukaten) an Pietro Naldi für einen Blockflötensatz aus seinem Besitz, allerdings für 22 Instrumente.<sup>29</sup> 1572 kostete der „Kasten mit großen Blockflöten“, den der spanische Gesandte in Venedig durch Girolamo dalla Casa erwarb, 56 Scudi (etwa 71 Dukaten).<sup>30</sup>

### Tonhöhenstandards

Im 16. Jahrhundert waren so viele Stimmungen gebräuchlich, dass in Beschreibungen und bei Bestellungen genaue Angaben zur Stimmtonhöhe gemacht wurden. Der Vertrag der Bassanos von 1559 stellt fest, dass die Hersteller krumme Zinken in zwei Stimmungen liefern konnten: „mezo ponto“ und „tuto ponto“ (die erste Nennung eines solchen Standards in erhaltenen Dokumenten überhaupt). In diesem Vertrag wird auch erwähnt, dass „phifari tenori de tutti i tonj ... phifari bassi de tutti i toni“ (Tenor- und Bassflöten „in allen [oder beiden] Stimmungen“) geliefert werden konnten. Leider werden die Tonhöhen der beiden Blockflötensätze nicht genannt. Nach den Belegen, die Bruce Haynes zusammengetragen hat, war mit „mezzo punto“ und „tutto punto“ offenbar „Halbton“ bzw. „Ganzton“ unterhalb eines Tonhöhenstandards von  $a^1=495$  Hz gemeint.<sup>31</sup> „Mezzo punto“ lag also bei etwa  $a^1=466$  Hz,



„tutto punto“ bei  $a^1=440$  Hz (heutige Stimmung). Diese beiden Stimmungen werden in anderen Blockflötenquellen namentlich genannt. Eine Inventarliste aus Florenz (1564) enthält einen Satz aus 18 Blockflöten „di tutto punto“, d. h. in „tutto punto“-Stimmung.<sup>32</sup> Eine Instrumentenbestellung aus Genua aus dem Jahr 1592 nennt „sei cornetti muti, tutti in una cassa, di tuono di tutto punto ... sei cornetti chiari, il tuono loro ha da essere di mezzo punto giusto ... sei fiffari, il tuono loro sia di mezzo punto giusto ... otto flauti tutti in una cassa, le qualità loro saranno due sopranini piccoli, quattro più grossetti e due tenolotti, seguenti alli quattro però senza chiave in fondo, il tuono loro sia di mezzo punto“ (sechs Stille Zinken, zusammen in einem Kasten, in tutto punto ... sechs [übliche] Zinken in möglichst genauem mezzo punto, zusammen in einem Kasten ... sechs Querflöten, deren Stimmung genau mezzo punto sein sollte ... in einem gemeinsamen Kasten; acht Blockflöten, alle in einem Kasten, davon zwei kleine Sopraninos, vier größere, und zwei Tenöre ohne Klappen, deren Stimmung mezzo punto sein sollte).<sup>33</sup>

Im März 1571 bot Johann (Hans) Jakob Fugger, künstlerischer Berater und Musikintendant am Bayerischen Hof in München, eine bemerkenswerte Truhe mit angeblich 45 Blasinstrumenten aus der Produktion der Gebrüder Bassano in London aus seinem Besitz zum Kauf an.<sup>34</sup> Die blumigen Beschreibungen dieser Instrumente gehen in einigen Fällen auf Kosten einer präzisen Benennung, außerdem beträgt die Gesamtzahl tatsächlich 42. Wir können jedoch davon ausgehen, dass der Inhalt aus 13 Schalmeyen (in 2 Sätzen), 7 Zinken, einer Taborpfeife oder -flöte, 12 Krummhörnern und 9 Blockflöten bestand. Offenbar war es ungewöhnlich, dass diese unterschiedlichen Instrumentensätze „alle miteinander auf dem gemeinem Tonum der Orgel accordirt“. Haynes nimmt an, dass diese Stimmung wohl dem „mezzo punto“ entsprach.

Zwei österreichische Inventarlisten beziehen sich möglicherweise indirekt auf Stimmungen

sowie auf die Spielsituation von Flöten und Blockflöten. Ein Eintrag (Graz 1577) nennt „Mehr zwo groß vun ain khlayne ledige Zwerch Pfeiffen [d. h. zwei weitere große und eine kleine einzelne Querflöte, die nicht in einen Kasten oder zu einem Instrumentensatz gehörten], so zu den Concerten gebraucht werden“.<sup>35</sup> Die Innsbrucker Inventarliste von 1596 führt sowohl „2 zwerchpfeifen per concert“ (zwei Querflöten für Konzerte) als auch „Ain grosse flaut per concert [eine große Blockflöte für Konzerte] von Venedig erkhauff“ auf.<sup>36</sup> Wenn diese Instrumente bei Konzerten mit gemischtem Instrumentalensemble gespielt wurden, dürften sie in Kammertonstimmung gestanden haben. Michael Praetorius (1619) bezeichnete diese Stimmung als „Cammer Thon“, und Haynes schlussfolgert, dass sie ebenfalls der „mezzo punto“-Stimmung entsprach.<sup>37</sup>

Im Jahre 1606 zahlte das Mönchskloster zu Kremsmünster in Österreich für die Reparatur von „2 Fleutl di Cornedthöch“ (zwei kleinen [?] Blockflöten in Cornettenstimmung).<sup>38</sup> Praetorius stellte den „Cornettenthon“ seiner Kammerton-Stimmung, „CammerThon“ (also „mezzo punto“), gleich.<sup>39</sup> Ein Eintrag in einer Inventarliste aus Neisse in Österreich von 1625 könnte einen immanenten Hinweis darauf enthalten, dass Blockflötenconsorts sogar zu dieser Zeit noch nicht durchweg auf eine Standardtonhöhe gestimmt waren: „Item ain stiembwerkh flötten sambt den fuetral, aber nicht in thon.“<sup>44</sup>

(Übersetzung: D. Presse-Requardt)

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> David Lasocki: *Renaissance Recorder Players*, in: *American Recorder* 45, Nr. 2 (März 2004), S. 8–23

<sup>2</sup> *Musique de joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Hrsg. David Lasocki, Utrecht 2005, darin besonders: Peter Van Heyghen: *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, S. 227–321

<sup>3</sup> William Waterhouse: *The New Langwill Index: A Dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*, London 1993, S. 281

<sup>4</sup> Allan W. Atlas: *Pandolfo III Malatesta mecenate musicale: musica e musicisti presso una signoria del primo*



**Musiklädle's**  
**Blockflöten - und Notenhandel**  
**Der kompetente Partner an Ihrer Seite**  
 Neureuter Hauptstrasse 316  
 D - 76149 Karlsruhe - Neureut  
 Tel. 0721. 707291, Fax. 0721. 782357  
 e-mail: [notenversand@schunder.de](mailto:notenversand@schunder.de)  
 Selbst recherchieren und bestellen auf unserer neuen homepage: [www.schunder.de](http://www.schunder.de)  
 Umfangreiches Blockflötennotenlager, weltweiter Notenversand, großes Blockflötenlager namhafter Hersteller, Versand von Auswahlen, Reparaturservice für alle Blockflötenmarken.

**Kennen Sie unser Handbuch ?**  
 Die neue 5. Auflage mit über 32.000 Infos. Aktuellstes Nachschlagewerk im Bereich Blockflöte. **20 €**

quattrocento, in: *Rivista italiana di musicologia* 23 (1988), S. 53

<sup>5</sup> Waterhouse, a. a. O., S. 3

<sup>6</sup> Anthony Rowland-Jones: *Iconography in the History of the Recorder up to c.1430*, in: *Early Music* 33 (2005), S. 557–574; 34 (2006), S. 3–27

<sup>7</sup> Jeanne Marix: *Histoire de la musique et des musiciens de la cour de Bourgogne sous le règne de Philippe le Bon (1420–1467)*, Strasbourg 1939, S. 105

<sup>8</sup> Marcello Castellani: *I flauti nell'inventario di Lorenzo il Magnifico (1492)*, in: *Sine musica nulla vita: Festschrift Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, Hrsg. Nikolaus Delius, Celle 1997, S. 189

<sup>9</sup> Marix, a. a. O., S. 106

<sup>10</sup> L. Gilliodts-Van Severen, *Les ménestrels de Bruges: Recueil de textes et analyses de documents inédits ou peu connus*, Bruges 1912, S. 50.

<sup>11</sup> ebd., S. 89.

<sup>12</sup> François Lesure: *La facture instrumentale à Paris au seizième siècle*, in: *Galpin Society Journal* 7 (1954), S. 19–20

<sup>13</sup> ebd., S. 21–22

<sup>14</sup> ebd., S. 20

<sup>15</sup> Ekkehart Nickel, *Der Holzblasinstrumentenbau in der Freien Reichsstadt Nürnberg*, Diss. München 1971, S. 41–43

<sup>16</sup> Giulio M. Ongaro: *16<sup>th</sup>-Century Venetian Wind Instrument Makers and their Clients*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 391–397

<sup>17</sup> *Inventaire sommaire des Archives Départementales antérieures à 1790, Nord. Archives civiles. Série B: Chambre des comptes de Lille*, VII, Hrsg. Jules Finot, Lille 1892, S. 322–328

<sup>18</sup> ebd., S. 323

<sup>19</sup> G. Van Doorslaer: *Calligraphes de musique, à Malines, au XVI<sup>e</sup> siècle*, in: *Bulletin du Cercle Archéologique Littéraire et Artistique de Malines* 33 (1928), S. 99

<sup>20</sup> Beryl Kenyon de Pascual: *Bassano Instruments in Spain?* in: *Galpin Society Journal* 40 (1987), S. 74

<sup>21</sup> Michael J. Levin und Steven Zohn: *Don Juan de Austria and the Venetian Music Trade*, in: *Early Music* 33 (2005), S. 442–443

<sup>22</sup> Gilliodts-Van Severen, a. a. O., S. 49, 52

<sup>23</sup> Castellani, a. a. O., S. 186

<sup>24</sup> Timothy J. McGee: *In the Service of the Commune: The Changing Role of Florentine Civic Musicians, 1450–1532*, in: *Sixteenth Century Journal* 30 (1999), S. 727, 731

<sup>25</sup> Lesure, a. a. O., S. 21–23, 25–26, 29–30, 32, 35–38; Madeleine Jurgens, *Documents du Minutier Central concernant l'histoire de la musique (1600–1650)*, Bd. II, Paris 1974, S. 202–203, 902–903

<sup>26</sup> Henry Prunières: *La musique de la Chambre et de l'Écurie sous le règne de François Ier, 1516–1547*, in: *L'année musicale* 1 (1911), S. 241

<sup>27</sup> Corporation of London Records Office, *Repertory of the Court of Aldermen*, Bd. XVI, f. 407

<sup>28</sup> Walter L. Woodfill: *Musicians in English Society from Elizabeth to Charles I*, Princeton 1953, S. 37

<sup>29</sup> Marco Di Pasquale: *Gli strumenti musicali dell'Accademia Filarmonica di Verona: un approccio documentario*, in: *Il flauto dolce*, Nr. 16–17 (Oktober 1987–April 1988), S. 12

<sup>30</sup> Levin und Zohn, a. a. O., S. 442–443

<sup>31</sup> Bruce Haynes: *A History of Performing Pitch: The Story of „A“*, Lanham, Maryland 2002, S. 58–62

<sup>32</sup> Piero Gargiulo: *Strumenti musicali alla corte Medicea: nuovi documenti e sconosciuti inventari (1553–1609)*, in: *Note d'archivio per la storia musicale* 3 (neue Serie) (1985), S. 60

<sup>33</sup> Maria Rosa Moretti: *Musica e costume a Genova: tra cinquecento e seicento*, Genua 1992, S. 20

<sup>34</sup> Bertha Antonia Wallner: *Ein Instrumentenverzeichnis aus dem 16. Jahrhundert*, in: *Festschrift zum 50. Geburtstag Adolf Sandberger*, München 1918, S. 275–285

<sup>35</sup> Hellmut Federhofer: *Musikpflege und Musiker am Grazer Habsburgerhof der Erzherzöge Karl und Ferdinand von Innerösterreich (1564–1619)*, Mainz 1967, S. 281–282

<sup>36</sup> Franz Waldner: *Zwei Inventarien aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert über hinterlassene Musikinstrumente und Musikalien am Innsbrucker Hofe*, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 4 (1916), S. 129–130

<sup>37</sup> Haynes, a. a. O., S. 78–82

<sup>38</sup> Altman Kellner: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster: nach den Quellen dargestellt*, Kassel 1956, S. 167–168

<sup>39</sup> Haynes, a. a. O.

<sup>40</sup> *Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses* 33 (1915), S. LXXXVI–LXXXVII □

Dieser Artikel erschien in englischer Sprache in der Zeitschrift *American Recorder* (März 2001); [www.americanrecorder.org](http://www.americanrecorder.org)

# „... wenn wir damit dem „Wahren, Schönen, Guten“ etwas näher kommen, lohnt sich die Arbeit“.

Ein Porträt des Blockflötisten Michael Form

*Zu den interessantesten Blockflötisten der jüngeren Generation zählt zweifellos Michael Form. Er gibt konsequent einen eigenen Weg und macht durch interessante Aktivitäten auch außerhalb der Blockflötenszene immer wieder von sich reden.*

*Pädagogisch ist er an der Hochschule der Künste Bern und an der Freiburger Musikhochschule tätig und als Musiker ist er ein Musterbeispiel für einen echten „Gesamteuropäer“!*

*Michael Schneider unterhielt sich mit ihm anlässlich eines Besuchs im Rhein-Main Gebiet.*



*Ich habe dich kennengelernt als hochvirtuosen „Steppke“ von ca 11 Jahren. Warst du ein Wunderkind?*

Sogenannte Wunderkinder machen sich selbst normalerweise keine Gedanken darüber, ob sie tatsächlich Wunderkinder sind. So etwas definiert zumeist das jeweilige mehr oder weniger verantwortungsbewusste soziale und musikalische Umfeld. Fest steht, dass ich damals ziemlich von mir selbst überzeugt war, und ich den kleinen Schnösel aus heutiger Sicht unter die kalte Dusche gehalten hätte. Sehr wichtig für mich – und da wird's ernst – war das große Erwachen mit 17, das meinen persönlichen und musikalischen Reifungsprozess eingeleitet hat. Ich erinnere mich genau an den Moment, wo mir klar geworden ist, dass ich kein Genie bin, und auch keines sein

muss, um ein hervorragender Musiker zu werden. Niemand muss das sein!

*Wir beide haben ja zeitversetzt bei Günther Höller und dann in Holland studiert. Wie hast du die ja doch nicht unerheblichen Unterschiede zwischen beiden Unterrichtsansätzen empfunden?*

Es war vor allem Günther Höller, der den kritischen Geist in mir geweckt hat. Als ich in den 80er Jahre beim ihm studiert habe, war er schon nicht mehr einer der „modischen“ Figuren der internationalen Blockflötenszene. Alle strebten damals nach Holland, ins gelobte Blockflötenland (ich dann auch, aber nur für ein Jahr). Günther war quasi die Antithese hierzu. Ihm war jede Art von Trend oder Mode prinzipiell suspekt, und er hat damit



**Michael Schneider** studierte Blockflöte zwischen 1973 und 1978 u. a. bei Günther Höller (Köln) und Walter van Hauwe (Amsterdam). Heute wirkt er als Flötist und Dirigent (CAMERATA KÖLN, La Stagione Frankfurt) und lehrt an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/M., deren Vizepräsident er z. Z. ist.

nicht hinterm Berg gehalten. Auch hat er nie so etwas wie eine Höller-Schule gegründet, und er wollte auch nicht, dass seine Studenten so spielten wie er. In Holland war das ganz anders. Man sah sich einer Szene gegenüber, die nach ganz bestimmten Spielregeln funktionierte. Ich habe das eher als einengend empfunden. Wer das Bedürfnis hatte, die Dinge auf den Kopf zu stellen oder auch nur bis zum Grund zu hinterfragen, hatte einen schweren Stand.

*Walter v. Hauwe sagte neulich auf meine Frage, ob man heute noch Blockflöte studieren und seine Zukunft diesem Instrument widmen sollte: „lass sie mal alle lekker Blockflöte spielen“ Wie siehst du das?*

Ich hätte gern Walters Gesichtsausdruck gesehen, als er das gesagt hat ... Ich erinnere mich an eine Stunde, die ich vor vielen Jahren (ich war mitten im Studium) bei dir hatte. Du hast mir damals die Frage gestellt: „Was willst du eigentlich mal mit der Blockflöte anfangen?“ Ich habe diese verborgene Infragestellung eines bestimmten Karriereweges, an den ich felsenfest glaubte, gar nicht gut vertragen. Aber im Nachhinein muss ich zugeben, dass du den Nagel auf den Kopf getroffen hast.

Mein Verhältnis zur Blockflöte kann ich heute am ehesten als eine sehr intensive Hassliebe bezeichnen: Ich liebe das Körpergefühl beim Spielen, und ich habe ein zutiefst sinnliches Verhältnis zum Instrument. Ja, manchmal habe

ich den Eindruck, dass Üben für mich Physio- und Psychotherapie in einem ist! Ich habe von oben (oder von meinen Eltern) ein enormes Talent für die Blockflöte mitbekommen, an dessen Grenzen ich mit fast 40 noch immer nicht gestoßen bin, und dafür bin ich einfach nur dankbar. Die Oboe hat mir übrigens gezeigt, wie es ist, wenn all das fehlt ...

Auf der anderen Seite gibt es aber auch die Rahmenbedingungen des Blockflötenspiels in unserer heutigen Musikwelt: Ich musste erfahren, wie schwer es ist, als Blockflötist seinen Weg zu machen. Es ist mir viel zu selten gelungen, Konzertveranstalter im Vorfeld davon zu überzeugen, was für ein schönes Instrument die Blockflöte ist. Die Ressentiments sind ganz und gar nicht überwunden; es ist auch meiner Generation nicht gelungen, die Blockflöte aus ihrem vielzitierten Ghetto zu befreien. Für mich ist es das schönste Gefühl, auf der Bühne zu stehen, aber das Instrument verweigert einem die Möglichkeit einer exklusiven „performing artist“-Karriere. Es war sehr bitter für mich, mir das einzugestehen. Ich habe daraus die Konsequenzen gezogen und mit dem Dirigieren angefangen. Ich denke nach wie vor, dass man von der Blockflöte unendlich viel lernen kann; sie hält einem den Spiegel vor wie kein anderes Instrument. Aber man sollte sich rechtzeitig darüber klar werden, welchen beruflichen Weg man damit gehen kann. Wer spielen will, sollte sich früh ein zweites Standbein erarbeiten.

### ***Blockflötenbau Herbert Paetzold***

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

Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen – Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122  
[herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.de](mailto:herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.de) · [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)



*Wie die meisten Blockflötisten blickst du (auch bezüglich des Repertoires) weit über den Tellerrand der Blockflötenszene hinaus. Was sind deine großen Interessensgebiete?*

Blicken die meisten Blockflötisten wirklich so weit über diesen Tellerrand? Ich habe da meine Zweifel. Wenn du das Thema Repertoire in diesem Zusammenhang ansprichst, halte ich es mitnichten für weitsichtig, in den entlegensten Fremdvieren zu wildern. Ich kann mittlerweile das ewige Rumgepiepe von Geigenmusik des Seicento auf Sopranflöten nicht mehr ertragen. Was hat die Welt davon? Können wir diese Musik wirklich besser, expressiver und virtuoser spielen als die besten Barockgeiger? Zu Zeiten von Brüggem war das etwas ganz anderes: man hatte zunächst fast nur durch ihn die Chance, Cima- oder Castello-Sonaten kennenzulernen. Aber die Zeiten haben sich geändert. Die Musiker, für deren Instrumente diese Werke ursprünglich komponiert wurden, haben sich ihr Repertoire zurückerobert und uns Blockflötisten diesbezüglich abgehängt. Dies zu erkennen, wäre für mich ein Akt des Über-den-Tellerrand-Schauens. Meine Studenten wissen ganz genau, dass sie mit Pandolfi-Sonaten erst gar nicht in den Unterricht zu kommen brauchen. Es ist doch paradox: Zu keiner Zeit war die Blockflöte unbedeutender als in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Italien, aber alle stürzen sich genau auf diesen Stil und sind vollkommen blind für das, worum sich wirklich eine Auseinandersetzung lohnen würde. Ich bin immer wieder schockiert darüber, dass viele Studenten noch nicht einmal in der Lage sind, ein Dutzend Originalwerke spontan aufzuzählen. Die wenigsten kennen beispielsweise das Maiella-Manuskript mit den sieben herrlichen Concerti von Alessandro Scarlatti (die du so wunderbar eingespielt hast). Klar, Händel-Sonaten kennt jeder, aber setzt man sich wirklich ernsthaft damit auseinander? Für mich persönlich liegt das interessanteste Repertoire zwischen dem Ende des 15. Jahrhunderts und Ganassi. Ich sehe nicht, dass man sich auf breiter Ebene praktisch mit Ganassi und seinem geradezu revolutionären Konzept

auseinandersetzt. Das ist unendlich interessant und viel komplizierter als alles, was danach kam. Vielleicht war das frühe 16. Jahrhundert auch der einzige Moment in der Musikgeschichte, wo es den professionellen Blockflötisten, so wie viele ihn gerne beliebig in die Vergangenheit projizieren, tatsächlich gab.

*Du unterrichtest seit vielen Jahren vor allem in der Schweiz. Hast du als gebürtiger Mainzer dort eine neue, auch musikalische Heimat gefunden?*

Stimmt, ich stamme aus Mainz, einer der wenigen deutschen Städte dieser Größe, an der die Alte-Musik-Bewegung sang- und klanglos vorbeigeschwappt ist, sieht man einmal von einer kleinen Alte-Musik-Reihe ab, der mittlerweile der Geldhahn zugedreht wurde (war da was?). Als ich während meiner letzten Studienetappe 1994 in die Schweiz kam, ist die Schola Cantorum in Basel mir sehr schnell zur musikalischen Heimat geworden. Mir wurde dort eine unglaublich seriöse Perspektive auf das Musikmachen unter dem Blickwinkel der Historischen Aufführungspraxis vermittelt. Ich habe dort gelernt, Quellen exakt zu lesen und sie mir zunutze zu machen, und die Chance erhalten, mich mit Musik weit vor 1600 zu beschäftigen. Wichtig war auch zu sehen, dass in Basel die Blockflöte keineswegs im Zentrum des schulischen Alte-Musik-Machens stand. Zu viele gute Musiker aus der ganzen Welt versammeln sich dort, als dass man es sich leisten könnte, im eigenen Sud zu schmoren. Ich habe außerdem nie an der Schola Cantorum Blockflöte studiert. Zunächst hat mich einfach alles dort interessiert, vor allem die Theoriefächer; ich war vollkommen geblendet von dem reichhaltigen Studienangebot. Nach und nach haben sich dann meine Präferenzen herausgeschält. Auf dem Gebiet der Barockmusik habe ich Jesper Christensen viel zu verdanken. Er ist ein Lehrer, von dem ich niemals den Satz gehört habe: „Ich würde das so oder so machen“. Der Unterricht war quasi entsubjektiviert; das hat mich (paradoxaerweise oder nicht) stark inspiriert. Später bekam ich dann die Chance, mittel-

**12. Internationaler  
Flöten-Wettbewerb  
„Friedrich Kuhlau“  
2007**

vom 28. Oktober - 3. November 2007  
in Uelzen/Niedersachsen

Sparte I: Flöte solo oder Flöte/Klavier  
Sparte II: 2 Flöten oder 2 Flöten/Klavier  
Sparte III: 3 oder 4 Flöten

Juryvorsitz: Peter-Lukas Graf, Schweiz  
Preissumme: 11.000 EURO  
Anmeldeschluss: 1. Juni 2007 (Poststempel)

Die Wettbewerbsunterlagen können  
angefordert werden bei:

**12. Internationaler  
Flöten-Wettbewerb „Friedrich Kuhlau“**  
Postfach 2061, D-29510 Uelzen  
Tel. ++49(0)581/800-215  
Fax ++49(0)581/800-280  
Internet: [www.uelzen.de](http://www.uelzen.de) oder  
[www.kulturkreis-uelzen.de](http://www.kulturkreis-uelzen.de)

E-Mail: [ute.lange-brachmann@stadt.uelzen.de](mailto:ute.lange-brachmann@stadt.uelzen.de)

alterliches Blockflötenspiel an der Schola zu unterrichten; das war ein spannendes, musikarchaeologisches Unterfangen. Peter Reide-meister, der ehemalige Direktor, war es auch, der mir die Möglichkeit bot, meine erste Dir-igier-Erfahrung mit dem Orchester der Schola Cantorum zu machen – das war für mich ein Paukenschlag!

1996 bekam ich eine Stelle für Blockflöte und Historische Aufführungspraxis an der damali-gen Berufsschulabteilung des Konservatoriums in Biel, Grund genug längerfristig in der Schweiz zu bleiben und dort auch meinen per-sönlichen Lebensmittelpunkt zu installieren. Im Zuge der Schweizerischen Hochschulre-form wurde die Bieler Abteilung der neuen Hochschule der Künste Bern einverleibt, einer großen Schule, in der viel Interessantes vor allem auf interdisziplinären Gebieten geschieht.

Für mich sind die Dinge aber immer im Fluss. Nach zwölf Jahren in der Schweiz schaue ich wieder stärker über meinen persönlichen Tellerrand und halte nach anderen Ufern Aus-schau, denn auch außerhalb von Basel wird großartig Alte Musik gemacht. Mittlerweile arbeite ich viel in Frankreich und Spanien. Ich habe auch mit einem weinenden und einem lachenden Auge verstanden, dass es „ein (musi-kalisches) Leben nach der Schola Cantorum Basiliensis“ gibt ...

*Worin siehst du die zentralen Aufgaben deiner pädagogischen Tätigkeit?*

Meinen Studenten ein solides Handwerkszeug mitzugeben (soweit es sich um Blockflötisten handelt) und eine ungetrübte Sicht auf die oft ganz simplen Phänomene von Musik zu ver-mitteln, die des Interpretierens im wortwörtli-chen Sinne nicht bedürfen (inter-premere: sich dazwischen zwängen, man könnte auch sagen: den Blick auf das Werk verstellen, eigentlich ein Akt der Hilflosigkeit).

*Wie würdest du dein musikalisches Credo for-mulieren?*

Man könnte es auf die einfache Formel bringen: „Ich weiß, was ich kann, und ich kann, was ich weiß“. Von allem anderen lasse ich (vorerst) die Finger. Es ist für mich schlichtweg unvorstell-bar, ausschließlich aus dem hohlen Bauch her-aus Musik zu machen. Das führt zu den Inter-pretationsexzessen, die das 20. Jahrhundert her-vorgebracht hat und von denen das Blockflö-tenspiel ganz und gar nicht verschont wurde.

*Künftige Projekte?*

Die kommenden Monate stehen ganz im Zeichen meines ersten großen Abenteuers als Operndirigent. Ich werde an den Theatern von Heidelberg, Luzern und in Mexiko die vor eini-gen Jahren wieder aufgefundene Oper *Mote-zuma* von Vivaldi dirigieren. Das zweite große Projekt, das ich mit meinem neuen Ensemble *Aux Pieds du Roy* in Angriff nehme, ist eine

Gesamteinspielung der Pièces en trio von Marais. Wir arbeiten hierfür mit Christine Bayle, einer der führenden französischen Barocktänzerinnen und Choreographinnen zusammen. Wir haben uns vorgenommen, endlich den Graben zwischen Barocktanz und Musik zu überwinden, der sich durch das Auffinden von originalen Tempoangaben aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts ergeben hat.

*Ich habe kürzlich mit Vergnügen deine neue Hotteterre-CD gehört, auf der du diese Tempoangaben auch in teilweise noch immer für uns ungewohnter Form darstellst. Denkst du, dass die überlieferten Tempi, zumeist aus dem Frankreich des 17. Jh. auch 1:1 für das deutsche Barock, also vor allem Telemann und Bach anwendbar sind?*

Liest man Berichte über Bachs Spiel, kann man sich nicht des Eindruckes erwehren, dass den meisten Zeitzeugen das Hören und Sehen verging. Bachs außergewöhnliche Virtuosität scheint sich auch in der Wahl seiner Tempi niedergeschlagen zu haben: Obwohl seine Musik viel komplizierter ist als die seiner Zeitgenossen, hat er anscheinend keine oder nur minimale Zugeständnisse an die „normalen“ Tempi zugelassen. Wie waren diese Tempi nun in Deutschland im Spätbarock? Quantz bemerkt 1752, man habe „in vorigen Zeiten“ (ein oder zwei Generationen zuvor?) fast halb so schnell gespielt als zum Zeitpunkt der Drucklegung der Flötenschule. Das mag ziemlich übertrieben sein, aber ich habe viele Quellen gelesen, die darin übereinstimmen, dass sich die Tempi nicht nur in Deutschland in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts deutlich verschnellert haben. Natürlich ist die deutsche Quellenlage nicht so eindeutig wie die französische, und man ist gezwungen, vieles zwischen den Zeilen zu lesen. Ich glaube, dass die französischen Tempi sehr differenziert waren und die deutschen eher schematisiert, d. h. dass es bestimmte – auch extreme – Tempobereiche gab, um die sich jeweils mehrere Tanz- und Satzcharaktere gruppiert haben. Das spannende an all diesen Überlegungen ist ja, dass man die eigenen Spiel-



**STEPHAN BLEZINGER**  
Meisterwerkstätte für Flötenbau

**Mancher Luxus  
ist notwendig.**



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

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

**Schillerstrasse 11  
D-99817 Eisenach  
Tel. 03691-212346**

gewohnheiten über die bewusste Tempowahl am wirkungsvollsten in Frage stellen kann und sich daraus Konsequenzen für nahezu alle anderen aufführungspraktischen Aspekte ergeben. Diese Art von Perspektivwechsel interessiert mich am Musizieren, und wenn wir damit dem „Wahren, Schönen, Guten“ etwas näher kommen, lohnt sich die Arbeit.

*Lieber Michael, danke dir für die sehr persönlichen und anregenden Aussagen. Viel Erfolg bei der Oper!* □

**Voiceflöte von Fred Morgan  
zu verkaufen**

a=415, Buchsbaum, sehr guter Zustand  
Preis auf Anfrage [rahel@utanet.at](mailto:rahel@utanet.at)

Tomma Wessel

## Integrating the Recorder – Vier Uraufführungen für Blockflöte und Ensemble

Was hat die Blockflöte am Anfang des 21. Jahrhunderts zu bieten? Diese Frage stellte das belgische Ensemble für neue Musik *Champ d'Action* vier Komponisten, die diese, ausgehend von ihren verschiedenen Hintergründen, auf individuelle Weise mit höchst unterschiedlichen Kompositionen beantworteten. Es entstand ein abwechslungsreiches Konzertprogramm, über das ich hier berichten werde.

Das den Komponisten zur Verfügung stehende Instrumentarium bestand aus Blockflöte, Klavier, elektrischer bzw. akustischer Gitarre, Schlagzeug, Kontrabass und Live Elektronik. Der Kompositionsprozess verlief in enger Zusammenarbeit mit mir, da das Projekt im Rahmen meiner Doktorarbeit<sup>1</sup> stattfand, bei der ich ein Instrumentenporträt der Blockflöte für Komponistinnen und Komponisten erstelle. Der Studiengang mit der Bezeichnung *do-cartes*<sup>2</sup> richtet sich im Gegensatz zur Musikwissenschaft ausdrücklich an Musiker, die theoretische Forschung in ihre musikalisch-künstlerische Praxis integrieren möchten. Kompositionsaufträge waren in diesem Fall ein spannendes Mittel, theoretische Reflexion in die Praxis umzusetzen, bzw. aus dieser wiederum weiterführende theoretische Erkenntnisse zu erzielen.

Im Mittelpunkt stand die Frage, wie die ver-

schiedenen Instrumententypen und Spieltechniken der Blockflöte in ein modernes Kammermusikensemble zu integrieren seien, wobei es mir wichtig war, Komponisten unterschiedlicher Stilrichtungen und ohne spezielle blockflötistische Vorkenntnisse für das Projekt zu interessieren. Die Komponisten Jeff Nichols (USA), David Nunezanez (Venezuela), Stefan Prins (Belgien) und Matthew Shlomowitz (Australien) sagten zu. Ihre vier Werke, die ich im folgenden näher besprechen werde, wurden in einer Konzertreihe im Februar 2006 in Belgien (Gent, Antwerpen und Löwen) uraufgeführt. Das Projekt wurde im Oktober 2006 während des Transitfestivals in Löwen fortgesetzt (Uraufführung Stefan Van Eycken, Belgien/Japan), 2007 folgt eine Komposition Michael Finnissys (Großbritannien). Als Bestandteil meiner Doktoratspräsentation werden die Werke im Sep-

tember 2007 auch in den Niederlanden zur Aufführung kommen. Ein Live-Mitschnitt der ersten Projektreihe wird im Laufe des Jahres bei der *Champ d'Action Archive Series* ([www.champdaction.be](http://www.champdaction.be)) auf CD erscheinen.

**Jeff Nichols (USA, 1957):** *by the night-wind sent* (2006, ca. 6'), für Renaissance-Altblockflöte in g<sup>1</sup>, elektrische Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug (Vibraphon und Xylophon) und Klavier

In dem nur sechsminütigen, aphoristischen *by*



Foto: H. Verguldt

Die Blockflötistin **Tomma Wessel** konzentriert sich vor allem auf Aufführungen zeitgenössischer Musik. Sie brachte viele Werke zur Uraufführung, z. B. von Luc Brewaeys, Alvin Curran, Moritz Eggert, Helmut Oehring, Frederic Rzewski, Volker Staub, Serge Verstockt und Christian Wolff. Tomma Wessel ist Mitbegründerin des Blockflötenensembles APSARA, das sich mit allen Aspekten des zeitgenössischen Repertoires beschäftigt. Außerdem musizierte Tomma Wessel auch zusammen mit Orchestern und Ensembles wie *Champ d'Action*, *Ex Tempore*, *Ictus*, *Musica Antiqua Köln*, *Prometheus Ensemble*, *Spectra Ensemble*, *Vlaams Symfonieorkest* und spielte Radio- und CD-Aufnahmen ein. Sie ist Dozentin für zeitgenössische Blockflötenmusik an den Musikkonservatorien von Brüssel und Gent und unterrichtet Blockflöte und Kammermusik am Konservatorium in Brügge. Zur Zeit arbeitet Tomma Wessel an ihrer Doktorarbeit über Blockflöte an der Kunstfakultät der Universität Leiden und am Orpheusinstitut in Gent.

*the night-wind sent* des nordamerikanischen Komponisten Jeff Nichols übernimmt die Blockflöte meist die führende Rolle, das Ensemble melodisch und atmosphärisch in neue Klangwelten zu führen. Das Stück besteht aus sorgfältig auskomponierten Miniaturmomenten innerhalb eines polyphonen Gewebes. So treten beispielsweise Blockflöte und Vibraphon in einen kurzen Dialog, in dem sie ihre Klänge gegenseitig färben. Oder es gibt ein Duo aus Gitarre und Kontrabass, das in ein kurzes Intermezzo für Blockflöte und Klavier übergeht. Aus diesem tritt letztlich die Blockflöte alleine hervor, um ihrerseits von Gitarre und Vibraphon aufgefangen zu werden. Ansätze zu Melodien werden von einer Stimme an die andere weitergegeben, während wiederum ein anderes Instrument mit sparsamen Akkorden untermalt oder kommentiert. Volle Quintettmomente sind selten. In seiner umsichtigen Instrumentierung hat Jeff Nichols das Klavier zum Beispiel oft nur einstimmig als Melodieinstrument eingesetzt, oder einzelne Bassnoten dienen, genau spezifiziert ohne Pedal, als einsames Fundament für zerbrechliche Melodiefragmente. Färbungen und Verschmelzung der Instrumente erreicht Nichols durch sparsamen und gezielten Einsatz einiger weniger Spieltechniken, die die Linienführung unterstützen: Pizzicato- und Flageolettspiel des Kontrabasses, Flageoletts der Gitarre oder Tremoli bei Kontrabass und Vibraphon, die ihrerseits mit der Flatterzunge der Blockflöte korrespondieren. Die Unstetigkeit der Musik wird durch rhythmisch auskomponierte Agogik und leichtes Accelerando zum sich verdichtenden Mittelteil hin unterstrichen. Hier kommt es zu kurzen energischen Ausbrüchen verschiedener Instrumentenkombinationen, bevor sich die Musik zum Ende

Jeff Nichols (1957) wuchs in Indiana/USA auf. Er studierte bei Milton Babbitt und Donald Martino an der *Juilliard School*, Princeton und der *Harvard University*. Nichols' Musik wurde von führenden Ensembles in den USA, Korea, Italien und Deutschland aufgeführt und wird bei Theodore Presser und C. F. Peters herausgegeben. Zur Zeit arbeitet Nichols an einem Klavierkonzert und an einem Sextett für zwei Klarinetten und Streichquartett. Nichols unterrichtete an den Fakultäten der *Columbia* und der *Harvard University* und lehrt zur Zeit am *Queens College* sowie am *Graduate Center* der *City University of New York*.

hin wieder beruhigt. *By the night-wind sent* endet sich verflüchtend mit einer leise anschwellenden Dissonanz zwischen Blockflöte und angestrichenem Vibraphon.

Der Blockflötenpart an sich fordert vor allem die spieltechnische Phantasie des Spielers heraus, den ständig wechselnden dynamischen Anforderungen gerecht zu werden, das An- und Abschwellen der Musik mitzugestalten und mit suggestiven Tonfärbungen, ggf. unterstützt durch leichte Verstärkung, den Nocturne-Elementen gerecht zu werden. Ursprünglich wurde

Jeff Nichols durch seine Freundschaft mit Prof. Gerd Lünenbürger (Berlin) dazu inspiriert, für Blockflöte zu komponieren. *by the night-wind sent* ist als erster Teil eines größeren Zyklusses von ca. vier bis fünf Stücken unterschiedlicher Besetzung konzipiert. So sollen u. a. Kompositionen für Blockflöte solo, ein Stück für Blockflöte und Schlagzeug und ein weiteres für Blockflöte und Gitarre folgen.

Der Titel des Werkes entstammt der zweiten Strophe der *Hymn to Intellectual Beauty* von Percy Bysshe Shelley (1792–1822):

No voice from some sublimer world hath ever  
To sage or poet these responses given –  
Therefore the names of Demon, Ghost, and Heaven,  
Remain the records of their vain endeavour,  
Frail spells – whose uttered charm might not avail to sever,

From all we hear and all we see,  
Doubt, chance, and mutability.  
Thy light alone – like mist o'er mountains driven,  
Or music by the night-wind sent  
Through strings of some still instrument,  
Or moonlight on a midnight stream,  
Gives grace and truth to life's unquiet dream.

Jeff Nichols schreibt über sein Werk: *Although*

this piece might well convey some of the nocturnal sense of the poem – the recorder a lonely protagonist with the voices of ghosts from other worlds expressed in the other instruments – the main reason I chose this title is Shelley's uncanny anticipation of more general sentiments that remain true for most artists until our own day and that are with me every moment I am writing. We all seek to fix moments of beauty in time, and we all are aware that no system, no philosophy and no transcendent power offers us guarantees that that beauty will be found. And yet we keep expressing ourselves because unpredictably and occasionally we are able to wrest from 'doubt, chance and mutability' sounds that have something in them of 'grace and truth'. (Dies Stück vermittelt vielleicht etwas von der nächtlichen Atmosphäre des Gedichts: die einsame Blockflöte und die Geisterstimmen aus anderen Welten, hervorgebracht von den anderen Instrumenten. Aber der wirkliche Grund für meine Wahl des Titels ist Shelleys geradezu gespenstische Beschwörung eines umfassenden Sensoriums, das die meisten Künstler haben und das beim Komponieren auch immer in mir ist. Wir alle wollen Momente der Schönheit festhalten, obwohl wir wissen, dass kein System, keine Philosophie und keine überirdische Macht uns diese Schönheit mit Sicherheit finden lässt. Und trotzdem versuchen wir es immer wieder, denn manchmal gelingt es uns ganz unversehens *doubt, chance and mutability* [Zweifel, Zufall/Glück und Veränderlichkeit] Klänge abzurufen, die etwas von *grace and truth* [Anmut/Gnade und Wahrheit] in sich haben.)

David Nunezanez (Venezuela, 1970): *Bringing*

47  
Arec. *p* *mf* *fpp* *mp* *mf*  
Vibr. *fpp*  
Guit.  
Cb.  
Pno. *mp* *p* *fpp* *mf*

50  
Arec. *mf* *fpp*  
Vibr. *medium yarn mallets*  
Guit. *mf*  
Cb. *mf* *fpp*  
Pno.

52  
Arec. *mf* *f* *sp*  
Vibr. *p* *mp* *f*  
Guit. *p* *mf* *fp*  
Cb. *p* *mf* *fp*  
Pno.

**JOHN HANCHET**  
Der Spezialist für Schalmeyen,  
und Frühe Blockflöten

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

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

*Back from the Edge* (2005, ca. 16') für Blockflöte (Sopranino, Sopran, Tenor, Paetzold-Subbass in F, Paetzold-Kontrabass in C), Gitarre (elektrische und Folkgitarre), Kontrabass, Klavier und Live Elektronik

Im Gegensatz zur filigranen Textur des Werkes von Jeff Nichols werden in *Bringing Back from the Edge* die verschiedenen Farben der Instrumente zu massiven Klangkonglomeraten zusammengeschweißt. Der Titel stammt aus einem Kapitel aus Jonathan D. Hills *Keepers of the sacred Chants, Poetics of ritual power in an Amazonian society*, in dem Rituale der venezuelanischen Wakenai Indianer analysiert werden. Obwohl deren Musik nicht unmittelbar die Komposition beeinflusste, faszinierten Nunezanez doch manche Aspekte ihrer Kultur, wie beispielsweise die Idee des Randes oder der Grenzen, die man als Resultat extremer Bewegung oder Aktivität erreicht. Nunezanez begab sich auf die Suche nach dem, was am Rande des Möglichen, nach dem Erreichen des Extremen, bei der Rückkehr vom Rand, stattfindet.

Im dunklen, machtvollen, durch seine extreme Kompromisslosigkeit erstaunenden *Bringing Back from the Edge* schreitet der Komponist dann auch klangliche Grenzen ab. Die einzelnen Abschnitte, in denen Nunezanez konsequent alle Seiten eines einmal aufgesuchten Klangraums durchleuchtet, sind wie große, monolithisch-bewegungslose Farbböcke nebeneinandergesetzt. Paradoxiere vermittelt nicht nur die äußerst sparsam instrumentierten Repetitionsphasen eines einzelnen Tons, sondern auch die bis an die Grenzen der Unspielbarkeit gehende Virtuosität der Gitarre und des Klaviers ein Gefühl zeitlichen Stillstands. Nunezanez' Behandlung der verwendeten Instrumente ist weit von allen Er-

David Nunezanez (1970) wurde in Caracas/Venezuela geboren. Er komponierte Werke für Geige, Klavier, Cello, Gitarre, Kontrabass, außerdem Kammermusik, eine Oper und ein Klavierkonzert. Als Geiger konzertierte er in Venezuela, Mexiko, Chile, der Schweiz, Belgien und Frankreich. Er ist einer der Mitbegründer der *Black Jackets Company*, einer Gruppe von vier in Brüssel wohnenden und arbeitenden Komponisten, die regelmäßig mit einem festen Kern an Musikern, Tänzern und Videokünstlern zusammenarbeiten.

wartungshaltungen entfernt. Überraschende Effekte gibt es nicht um ihrer selbst willen, sondern um Verschmelzungen einander an sich fremder Instrumente oder Klanggeneratoren zu erzielen. So sind der zum Einsatz kommende Rasierapparat oder das Radio keinesfalls exotisch-schmückendes Beiwerk, sondern Facetten der White-Noise-Palette, die ebenfalls beim Feedback der Subbassblockflöte, Labiummanipulationen am Kopfstück

der Kontrabassblockflöte oder durch Reibegetöse eines Gummiballs an der Unterseite des Klaviers weiter erforscht wird. Andere klanglich bestechend starke Momente sind der Anfangsblock mit Folkgitarre und Klavierpizzicato oder, im weiteren Verlauf des Stückes, gezielt eingesetzte Subbassmultiphonics zusammen mit Wawa-Effekten der Gitarre. Einen Höhepunkt des Stückes bildet das Kontrabasssolo, in dem sich das bis dahin mit seiner entstimmten G-Saite kraftlos wirkende Instrument nun plötzlich, „molto frenetico“ bespielt und mit mitklingendem Snaredrum, in einen wildgewordenen Wespenschwarm zu verwandeln scheint.

Aufgrund des unpolierten, widerborstigen Gebrauchs der Instrumente sowie der gelungenen Präparationen und Demontierungen ist die Blockflöte hervorragend in den Gesamtklang des Ensembles integriert. Lediglich die Sopranino- und Sopranblockflöte werden als „Tonhöhenlieferanten“ auf konventionelle Weise benutzt – und das auch nur kurz. Gleich zu Anfang wird eine Tenorblockflöte ohne Fußstück und mit abgeklebten Fingerlöchern 0,1,2,3 in das Fußstück eines Paetzoldkontrabasses geschoben. Während die Tenorblockflöte normal angeblasen wird, entstehen mikrotonale Tonhöhenunterschiede durch den Gebrauch der Klappen der Kontrabassblockflöte. Später wechseln

8

39

Pno

El. gtr

Guit.

Cb.



43

Pno

El. gtr

Guit.

Cb.

almost out

Inside

tenor inside sub basse in C (see anexo)

(articulations must be play using Sub basse Keys)

Mehrklänge auf dem Subbass mit Feedback-Effekten auf demselben Instrument ab. Beispielhaft für die reiche Klangphantasie des Komponisten ist das sich auflösende Ende des Stückes, mit leise angeschlagener Oktave im Bassbereich und Gummiball-White-Noise des Klaviers, E-Bow auf Folkgitarre, sustain und distortion auf E-Gitarre und äußerst leisen, langsam wiederholten Kontrabasspizzicati im Zusammen-

klang mit fragilen Luftgeräuschen auf dem mit einer Sopraninoblockflöte gestopften Kontrabassblockflötenkopfstück. Die auch während der Proben noch weitergeführte gemeinsame Suche des Komponisten und der Ausführenden nach den passenden Klangmitteln erwies sich als überaus fruchtbar und war für alle Beteiligten eine bereichernde Erfahrung.

**Stefan Prins (Belgien, 1979): *Memory Space #2***

Stefan Prins (1979) stellt in seiner musikalischen Laufbahn immer wieder bereits Bekanntes in Frage, um sich auf die Suche nach Neuem zu begeben. Nach einem Ingenieurstudium führte ihn die Beschäftigung mit zeitgenössischer klassischer Musik zur freien Improvisation, u. a. mit Ruth Barberan, Fred Van Hove, Andre Goudbeek, Mike Goyvaerts, Paul Rutherford, dem Shakuhachispieler Horacio Curti und dem von ihm mitbegründeten *Collectief Reflexible*.

Er studierte Sonologie am Konservatorium in Den Haag und zur Zeit Klavier und Komposition am Konservatorium in Antwerpen. Er komponierte unter anderem für *Champ d'Action* und das *Ensor Streichquartett*.

(2006, ca. 10'), für Blockflöte (Alt, Tenor, Paetzold Bass in f, Paetzold Subbass in F), elektrische Gitarre, Kontrabass, Schlagzeug und Live Elektronik, Auftragswerk der Flämischen Gemeinschaft

In dem als Konzert für Blockflöte und Quartett angelegten *Memory Space #2* gebraucht Stefan Prins bewusst vier verschiedene Gedächtnisschichten und -formen. Zum einen fungiert für ihn die Partitur als das Gedächtnis des Komponisten. Zweitens wird das von der Blockflöte generierte musikalische Material vom Ensemble wie in einem Gedächtnisreservoir aufgefangen, abgelagert und verändert. Als drittes, digitales, „unfehlbares“ Gedächtnis fungiert der Computer, der während der Aufführung mit Klängen gespeist wird, die er nach einem vom Komponisten in MAX/MSP geschriebenen Programm im Laufe des Stückes live verarbeitet, um sie dann verformt wieder ins Klanggeschehen einzubringen. Zu diesen drei Erinnerungsebenen kommen schließlich Kurz- und Langzeitgedächtnis der ausführenden Musiker: an genau definierten Stellen werden sie zunächst aufgefordert, einer anderen Stimme zuzuhören, um dann ihrerseits

# 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



NEUES ERFAHREN SIE IMMER UNTER:

[WWW.MUSIKHAUS-DA-CAPO.DE](http://WWW.MUSIKHAUS-DA-CAPO.DE)



unter Verwendung der gehörten Klänge und nach bestimmten Regeln zu improvisieren. Ziel des Komponisten ist es, dank der Konfrontation des Materials aus verschiedenen Gedächtnisebenen immer neue Hörspektiven sich herauskristallisieren zu lassen.

Der bis ins Detail festgelegte Blockflötenpart ist das Resultat von Stefan Prins intensiver Beschäftigung mit dem Instrument und der engen Zusammenarbeit mit mir, bei der wir uns im Studio Champ d'Actions gemeinsam auf die Suche nach Klangmaterial wie beispielsweise instrumentenspezifischen Mehrklängen und Perkussivgeräuschen begaben. Das aus sechs ineinander übergehenden Teilen bestehende Werk beginnt mit einem Altblockflötensolo mit verstärkten, von Griffänderungen und Vokalen gefärbten Ge-

räuschklingen. Durch das auskomponierte Ein- und Ausatmen sowie die sehr schnellen Hal- tungswechsel des Instruments werden auch außermusikalische Gesten integriert. Ab dem zweiten Teil kommen, zusammen mit dem Ensemble und Live Elektronik, Tenorblockflöte, Paetzold-Bass und Paetzold-Subbass in einem groß angelegten Crescendo zum Einsatz, das auf den ausschließlich aus elektronischen Klängen bestehenden Schlussteil gerichtet ist. Unter Verwendung verschiedenster Artikulationsformen, Klappengeräuschen und Tonfärbungen mit Trillern, Tremoli, Luftgeräuschen und Stimme schält sich nach und nach der „normale“ Blockflötenklang heraus, der im virtuoson fünften Teil auf dem mit drei Mikrofonen verstärkten Subbass auch starke perkussive Elemente aufweist.

**Matthew Shlomowitz (Australien, 1975): Free**

Memory Space II

17

**Square Jazz** (2005, ca. 15'), für verstärkte Blockflöte (Sopran- und Tenorblockflöte, mit Fußschalter), elektrische Gitarre, verstärkten Kontrabass und Drumkit

Laut Matthew Shlomowitz ist die Grundidee von *Free Square Jazz*, Dinge zu wiederholen, die ihres flüchtigen, instabilen, impulsiven und improvisatorischen Charakters wegen an sich unwiederholbar scheinen. So ist der Titel gleichzeitig Programm: Elemente des Free Jazz werden festgelegt und einem neuen Kontext zugeordnet, Teile der Komposition werden, teilweise variiert, in wechselnden Kombinationen einander gegenübergestellt, die Textur ist sowohl „free“ als auch „square“. Das Resultat ist virtuose, rauhe, wirbelnde, an die Spielfreude appellierende Musik in dynamischen Extremen, die trotz individueller und rhythmisch komplexer Stimmführung erstaunlich organisiert klingt. Die einzelnen Stimmen der Partitur sind individuell mit assoziativen, satirisch-sarkastischen Anweisungen versehen, wie z. B. „inhuman“ für die Gitarre. Mit „high energy, impulsive, self-important“ ist der energiegeladene Anfang der Sopranblockflöte überschrieben, der durch den Gebrauch einer klar artikulierenden Sopranblockflöte nach „frühba-

Matthew Shlomowitz (1975) wuchs in Adelaide in Australien auf. Er studierte am Konservatorium von Sydney bei Bozidar Kos und privat bei Michael Finnissy. Er wohnt in London, wo er komponiert, schreibt und unterrichtet. Matthew Shlomowitz ist Mitarbeiter der *Foundation of Independent Education* und des *Birbeck College* und Mitbegründer des Ensembles *Plus Minus*. [www.shlom.com](http://www.shlom.com)

rockem“ Modell besonders gut zur Geltung kam.

In den letzten beiden Abschnitten des Stückes beherrschen Glissandi das Klangbild und wechselt die bis dahin dominante Sopranblockflöte zum Tenor. Klangverfremdungen („subdued“, im ppp, aber auch im ff!) können mit

Fußschalter wie auch mit Manipulationen der Voice-Unit des Helder-Tenors erzielt werden. An die Stelle des bis dahin streng organisierten Zusammenspiels tritt im letzten Teil die Unabhängigkeit der vier Stimmen, die im ppp-Bereich in unterschiedlich langsamen Tempi, jede Stimme gleichsam in sich selbst versunken, Versatzstücke wie Erinnerungsfetzen wiederholen.

Interessant ist die Behandlung der Dynamik der Blockflöte: zum einen wird sie so verstärkt, dass sie dynamisch auf ein ihren Mitspielern vergleichbares Niveau kommt und diese nicht in ihrer dynamischen Ausdrucksfreiheit gehemmt werden. Zum anderen hat sie wie die Gitarre ein Fußschalter zur Verfügung, mit dem sie dynamische Abstufungen regelt. Vereinfacht gesagt gibt es derer in *Free Square Jazz* nur zwei: sehr laut und sehr leise, von einer kurzen mf-Ausnahme einmal abgesehen. Dank des Fußschalter werden

**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

I 1

**Soprano recorder**  $\text{♩} = 48$  High energy, impulsive, self-important  
 FFF  $\text{p}$   $\text{FFF}$   $\text{p}$   $\text{FFF}$

**E♭ Sax**  $\text{♩} = 48$  (Sel.) Light, agile  
 FFF  $\text{FFF}$   $\text{FF}$   $\text{MF}$   $\text{FFF}$   $\text{p}$

**Pizz**  $\text{♩} = 48$  Fluid  
 FFF

**Vib**  $\text{♩} = 49$  Joltins, angular  
 FFF

nun auch sehr schnelle extreme p-fff -Crescendi bzw. -Diminuendi möglich, wobei der Komponist hier oft bewusst auf eine unnatürliche Wirkung abzielt. Ein herrliches, auf einem disziplinierenden Instrument wie der Blockflöte ganz neues Spielgefühl.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> An dieser Stelle möchte ich meinem Mentor, Prof. Gerd Lünenburger (Universität der Künste Berlin), und meinem Doktorvater Prof. Frans de Ruiter (Universität Leiden), herzlich für die fruchtbare Zusammenarbeit danken.

<sup>2</sup> *Docartes* ist ein Zusammenschluss zur Postgraduiertenausbildung in Musik, dem folgende Hochschulen angehören: Faculté der Kunsten der Universität Leiden, Koninklijk Conservatorium Den Haag, Conservatorium van Amsterdam und Orpheus Instituut Gent. Nähere Informationen unter [www.docartes.be](http://www.docartes.be) und [www.kunstenwetenschappen.nl](http://www.kunstenwetenschappen.nl). Tomma Wessels Doktoratsprojekt wird von der Universität Leiden und der Stiftung De Zaaier unterstützt.

#### Konzertdaten:

*Champ d'Action* wurde 1988 vom Komponisten Serge Verstockt gegründet. An dem hier beschriebenen Projekt waren folgende Musiker beteiligt: Jaan Bossier (Leitung), Tomma Wessel (Blockflöte), Tom Pauwels (Gitarre), Lode Leire (Kontrabass), Fedor Theunisse (Schlagzeug), Saori Oya (Klavier), Maarten Buyl, Stefan Prins, Peter Swinnen (Live Elektronik). [www.champdaction.be](http://www.champdaction.be)

Gent, Orpheus Instituut, 20.2.2006  
 Löwen, Lemmensinstituut, 23.2.2006  
 Antwerpen, De Singel, 24.2.2006  
 Löwen, Transitfestival, 27.10.2006  
 Antwerpen, Muhka, 29.10.2006  
 Brügge, Concertgebouw, 20.4.2007 (Uraufführung Michael Finnissy) □

## TIM CRANMORE RECORDERS

JUNE 16TH  
2007



### RECORDER MAKING AT FINCHCOCKS



New for 2006  
A392 voice flute/  
tenor A440  
after Hotteterre



Join with **Adrian Brown** and **Tim Cranmore** for a day-long introduction to the craft of recorder-making, to be held at **Finchcocks Living Museum of Music** in Kent.

The subject of this introductory day is:  
**'Tuning and Temperament'**

We will also be treated to a lunchtime concert by **Fontanella** on their **Adrian Brown** renaissance consort.

**We anticipate a high demand for this event, and places are limited, so apply early!**

Cost is £65 per person.

visit: [www.fippleflute.co.uk](http://www.fippleflute.co.uk)  
or contact **Tim Cranmore** at the address below for a booking form.

**New email address: [tim@fippleflute.co.uk](mailto:tim@fippleflute.co.uk)  
23, Lower Chase Rd, Malvern, UK, WR14 2BX  
tel 01684 563313 -**



## 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](mailto:info@loebnerblockfloeten.de)  
[www.loebnerblockfloeten.de](http://www.loebnerblockfloeten.de)

## MEISTERKURS **MUSIC** **ART** **DESIGN** **THEORY**

Hochschule für Künste  
University of the Arts  
Bremen

**Xenia Löffler – historische Oboen**

**Christian Beuse – Fagottinstrumente**

**13.–16. März 2007**

Hochschule für Künste Bremen  
Dechanatstr. 13–15, 28195 Bremen  
Tel.: 0421-9595-1506

E-Mail: [a.heibuel@hfk-bremen.de](mailto:a.heibuel@hfk-bremen.de)

Weitere Informationen:  
[www.hfk-bremen.de](http://www.hfk-bremen.de) – Veranstaltungen/Meisterkurse

## Edvard Grieg **NEU** »Peer Gynt Suite«



**Nr. 1 op. 46  
für Holzbläserquintett**  
Bearbeitet von  
Joachim Linckelmann  
BA 8603 Part. m. St.  
€ 23,95 / CHF 47.90

Diese Bearbeitung von vier Sätzen für Holzbläserquintett wird Griegs Klangwelt gerecht, indem die feinen Schattierungen der fünf sehr unterschiedlichen

Instrumente zum Tragen kommen. Enthalten sind natürlich Morning, Aase's Death, Anitra's Dance und das Herzstück der Suite In the Hall of the Mountain King. – Diese Ausgabe enthält eine Referenzpartitur zur Erleichterung der Probenarbeit.



**Bärenreiter**  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com)

Thiemo Wind

## Eine formale Rekonstruktion von Jacob van Eycks Variationsfolgen über *Doen Daphne*

*Einleitung: Jacob van Eyck (ca. 1590–1657), der blinde städtische Glockenspieler von Utrecht, hat der Nachwelt in seiner zweiteiligen Sammlung „Der Fluyten Lust-hof“ beinahe 150 Solostücke für Blockflöte hinterlassen.<sup>1</sup> Sein Werk besteht vorwiegend aus Variationsfolgen, die er über damals populäre Melodien schrieb. Das Variieren wurde anschaulich als „breken“ (brechen) bezeichnet: Die Noten des Themas wurden nach und nach in immer kleinere Notenwerte zerlegt, die Melodietöne wurden umspielt, oder, mit anderen Worten, diminuiert. Thema und Variationen wurden als „modo“ (italienisch für Art und Weise) bezeichnet. An lauen Sommerabenden brach- te van Eyck diese Werke auf dem Utrechter Janskerkhof zu Gehör. Im Frühling des Jahres 1649, kurz nach der Vollendung des Lust-hofs, gewährte ihm das Kapitel von Sint-Jan (Sankt Johann) dafür eine Gehaltserhöhung.*

Van Eycks Variationen über *Doen Daphne* gehören heute zu den beliebtesten Stücken aus dem *Lust-hof*, was zweifelsohne nicht nur mit van Eycks Variationen zu tun hat, sondern auch mit dem Charme dieser lieblichen Melodie. *Doen Daphne* wurde in den Niederlanden durch die 1621 gedruckte Sammlung *Friesche Lust-hof* des in England geborenen Jan Starter bekannt, kurz nachdem das Original *When Daphne from faire Phoebus did fly* in England erschienen war.<sup>2</sup> (Abb. 1)

Dieses Lied gehörte zum Genre der „broad-side ballads“, die ihren Namen dem Umstand

verdankten, dass sie auf losen Blättern (auf englisch = broadsides) vertrieben wurden. Der Text greift auf die griechische Mythologie zurück und erzählt die Geschichte der Nymphe Daphne, die sich dem Werben des verliebten Gottes Apoll durch Flucht zu entziehen versucht. Um ihrem Verfolger zu entkommen, verwandelt sie sich in einen Lorbeerbaum, worauf Apoll den Baum küsst. Zu van Eycks Zeit war diese Melodie wahrscheinlich ebenso populär wie heutzutage: Keinem anderen Thema hat der Utrechter Komponist so viel Aufmerksamkeit geschenkt, wobei man nicht außer Acht lassen darf, dass Material für Wiederverwendung in Betracht gekommen ist, doch davon später mehr.

Sämtliche Variationen über *Doen Daphne* finden sich im ersten Teil von *Der Fluyten Lust-hof*. Im Jahre 1644, als dieser erste Teil noch den Titel *Euterpe oft Speel-goddinne* (Euterpe oder Spiel-Göttin) trug, befanden sich darin vier Variationsfolgen über *Doen Daphne*. In dem durch van Eyck korrigierten zweiten Druck von 1649, der im allgemeinen als Hauptquelle angesehen wird, sind jedoch nur drei enthalten (NVE Nr. 3, 35, 61)<sup>3</sup>. Das liegt daran, dass die ersten beiden Variationsfolgen zu einer Komposition zusammengefasst wurden. Die beiden Variationen, die 1644 die zweite *Daphne* („Nogh een veranderingh van ...“) bildeten, wurden als modo 2 und 3 in die erste *Daphne* eingefügt. Der durchkomponierte modo 2 der ursprünglichen ersten *Daphne* wurde auf diese Weise zu modo 4.



Foto: Danyá Wind

**Thiemo Wind**, geboren 1961 in Enschede, studierte Musikwissenschaft an der Universität Utrecht, Oboe am Utrechter und Blockflöte am Hilversumer Konservatorium. Seit 1995 Musikredakteur der niederländischen Zeitung *De Telegraaf*. Ist Verfasser von mehreren musikwissenschaftlichen Artikeln und Herausgeber der einzigen vollständigen Ausgabe von Jacob van Eycks *Der Fluyten Lust-hof* (New Vellekoop Edition, XYZ Verlag). Im Mai 2006 promovierte er mit einer Dissertation über Jacob van Eyck.

In *Der Fluyten Lust-hof I* (1649) gibt es im Vergleich zum ersten Druck noch einen weiteren Unterschied: an die vierte *Daphne* aus *Euterpe* (die 1649 als drittes Variationswerk bezeichnet wurde) wurden zwei weitere Variationen (modo 4 und 5) angehängt. Die Quellenangaben der *Daphne*-Variationen sind aus Tabelle 1 ersichtlich, in der jeder modo mit einem eigenen kursiven Buchstaben bezeichnet ist. Die Unterschiede zwischen den Versionen von 1644 und 1649 lassen die Frage aufkommen, inwieweit diese Änderungen eine bewusste Absicht van Eycks widerspiegeln. Die Auf-

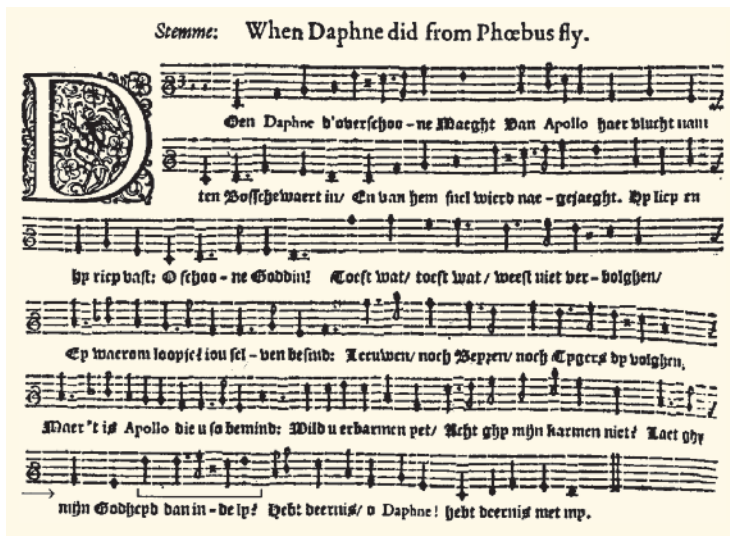


Abb. 1: *Doen Daphne d'overschoone Maeght* aus Jan Starters *Friesche Lust-hof* (1621)

Tabelle 1: Die Variationen über *Doen Daphne*: Quellenlage

<i>Euterpe</i> (1644)	<i>Der Fluyten Lust-hof I</i> (1649)
[Erste] <i>Doen Daphne</i>	[Erste] <i>Doen Daphne</i> [NVE 3]
Modo 1 [Thema] (a)	Modo 1 [Thema] (a)
Modo 2 [durchkomponiert] (b)	Modo 2 (c)
	Modo 3 (d)
	Modo 4 (b)
<b>Weitere Veränderung von <i>Doen Daphne</i></b>	
Modo 1 [Variation] (c)	
Modo 2 [Variation] (d)	
<b>Dritte <i>Daphne</i></b>	<b>Zweite <i>Daphne</i></b> [NVE 35]
Modo 1 [kongruente Var.] (e)	Modo 1 (e)
<b>Vierte <i>Doen Daphne</i></b>	<b>Dritte <i>Daphne</i></b> [NVE 61]
Modo 1 [Kettenvariation] (f)	Modo 1 (f)
Modo 2 [Kettenvariation] (g)	Modo 2 (g)
Modo 3 [Kettenvariation] (h)	Modo 3 (h)
	Modo 4 [kongruente Var.] (i)
	Modo 5 [kongruente Var.] (k)

*Blockflöten*

der Renaissance &  
des Hochbarock

R ·  · E

Meisterwerkstatt  
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6  
D-29229 Celle

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

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

gabenstellung ist zweigliedrig: erstens bezieht sie sich auf das Zusammenfügen der ersten beiden *Daphnes* aus *Euterpe* und zweitens auf das Hinzufügen der beiden Variationen an die letzte *Daphne*.

### Das Zusammenfügen der beiden ersten *Daphnes*

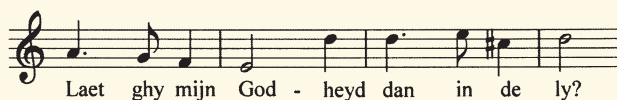
Bei der Herstellung der New Vellekoop Edition sind wir noch davon ausgegangen, dass das Zusammenfügen der ersten beiden *Daphnes* eine von van Eyck beabsichtigte Änderung war. Doch dies erscheint nun unwahrscheinlich. Der durchkomponierte modo 2 war eine besondere Kompositionsform, die van Eyck viermal verwendete und sich für Melodien in dreiteiligen Taktarten vorbehält. (Die anderen Beispiele sind *Sarabande* [NVE 10], *l'Amie Cille* [NVE 20] und *Lossy* [NVE 107].) In der Art und Weise, wie die Variationen über diese vier Themen geschrieben wurden, lassen sich durchaus Gemeinsamkeiten entdecken.<sup>4</sup> Da der Utrechter Komponist sich nicht an eine ganze Variationsreihe zu halten brauchte, konnte er sich „im stile misto“ grundverschiedener Notenwerte bedienen. Dies macht es im höchsten Maße unwahrscheinlich, dass van Eyck eine durchkomponierte Variation als modo 4 an eine „normale“ Variationsreihe anhängen würde. Auch die Notation suggeriert, dass die ersten beiden *Daphnes* aus *Euterpe* als eigenständige Komposition interpretiert werden müssen: die zweite Variationsreihe (c, d) hat ein b-Vorzeichen, das beim ersten Variationswerk (a, b) fehlt. Dies lässt vermuten, dass die Stücke zu verschiedenen Zeitpunkten diktiert und aufgeschrieben worden sind.

Ein noch schwerwiegenderes Argument ist aber, dass die ersten beiden *Daphnes* auf unterschiedlichen Versionen der Melodie beruhen. Van Eyck hatte die Angewohnheit, sich in seinen Variationen streng an das gewählte Thema zu halten, auch wenn es Varianten des Themas gab. In diesem Zusammenhang könnten die beiden Variationsfolgen von *Wat zalmen op den*

*Avond doen* (NVE 51 & 52) herangezogen werden. Diese Variationen sind über verschiedene Versionen des Themas komponiert, welches jeweils den Variationsfolgen vorangestellt ist.<sup>5</sup>

Dass es van Eyck selbst war, der die ersten *Daphne*-Variationen zusammengefügt hat, scheint im Licht der voneinander abweichenden Themen wenig glaubhaft. Die Unterschiede der *Daphne*-Versionen manifestieren sich in den Takten 22-23 des Themas. Wie bereits angesprochen, wurde *Doen Daphne* in den Niederlanden durch die 1621 erschienene Ausgabe des *Friesche Lusthof* von Jan Starter bekannt. In der Starter-Ausgabe folgen die genannten Takte 22-23 der Version, die im *Abb. 2* als Variante I bezeichnet wird. Van Eycks durchkomponierter modo 2 (b) der ersten *Daphne* folgt zwei Mal dieser Version (Takt 38-39, 50-51) (*Abb. 3*). Es ist die einzige *Daphne*-Variation, bei der dies so ist. Die ursprünglich zweite *Daphne* (c, d) folgt deutlich einem anderen Kurs (*Abb. 4*). Trotz des Fehlens einer unverzierten Themenversion kann das Thema anhand von modo 1 (Takt 38-39) aus der letzten *Daphne* (NVE 61) (f) einfach rekonstruiert werden, da sie viel identisches

I Jan Starter, *Friesche Lusthof* (1621)



II [NVE 61, modo 1]



III [NVE 3, modo 1]



*Abb. 2: Doen Daphne, Melodievarianten*



*Abb. 3: Erste Doen Daphne aus Euterpe, modo 2 [= NVE 3, modo 4; b]*

Zweite (1644) / Erste (1649) *Doen Daphne*, modo 1 / 2 [NVE 3, modo 2; c]



Zweite (1644) / Erste (1649) *Doen Daphne*, modo 2 / 3 [NVE 3, modo 3; d]



*Abb. 4*

Notenmaterial enthält. Im *Abb. 2* ist das Variante II. Einer der charakteristischen Unterschiede ist, dass die Tonfolge  $d^2-d^2-e^2-cis^2$  durch  $d^1-a^1-h^1-cis^2$

Notenmaterial enthält. Im *Abb. 2* ist das Variante II.

Einer der charakteristischen Unterschiede ist, dass die Tonfolge  $d^2-d^2-e^2-cis^2$  durch  $d^1-a^1-h^1-cis^2$

ersetzt wird. Diese Variante taucht bereits 1626 in der *Nederlandsche gedenck-clanck* von Adriaen Valerius auf (Abb. 5)<sup>6</sup>. Nennen wir sie der Einfachheit halber Valerius-Variante.

die aktuellere war. Das könnte auch darauf hindeuten, dass die ursprünglich erste *Daphne* (der durchkomponierte modo 2) ein relativ frühes Werk ist.

30 NEDERLANDTSCH E

Stem: Engelse Daphne.

En brand, men bleect, men schend, men moort: 'tArme volc laes! rechte voort Lyd nu groot geweld,  
En wort feur go-queit. Noyt dack van re-gen so druypen men sag, Ge-lyckmen 'tvolck weenen liet  
al den dag. Rechtvaerdig Heere! siet ons aen; En wil de tranen toch ontzien, In een var,  
En thooft dat Ghy dierbaer hebt de on-noofelziel, Die u steeds suchen- de te voer viel.

Abb. 5: Adriaen Valerius: *Nederlandsche gedenck-clanck* (1626)

Wegen dieser Diskrepanz sind die erste und zweite *Daphne* aus *Euterpe* streng genommen nicht dazu geeignet, zusammengefügt zu werden. Deswegen müssen sie als zwei unterschiedliche Werke interpretiert werden. Es wäre korrekter gewesen, wenn Paulus Matthijsz auch der zweiten Variationsfolge (c, d) aus *Euterpe* das Thema vorangestellt hätte, wie das im Fall von *Wat zalmen op den Avond doen* geschehen ist. Nun müssen wir uns mit zwei Variationen und dem Randverweis „Nogh een veranderingh van Doen Daphne“ begnügen. Vielleicht hat Paulus Matthijsz die Unterschiede nicht bemerkt und das Thema beim zweiten Mal weggelassen und ist Jahre später in gutem Glauben davon ausgegangen, dass die beiden Kompositionen problemlos aneinandergefügt werden können.

Aus den zwei Variationen, die 1649 an die letzte *Daphne* (i, k), hinzugefügt wurden, kann man ersehen, dass die Variante II für van Eyck

Die Gründe und Ursachen für diese Ausnahme können vielfältig sein. Da die Melodie so bekannt war, könnte van Eycks Assistent nur mit halbem Ohr zugehört haben und die Melodie nach eigenem Gutdünken aufgeschrieben haben. So etwas scheint öfter passiert zu sein, so geschehen in *O slaep, zoete slaep* (NVE 70).<sup>7</sup> Möglicherweise ist im Fall von *Daphne* das Thema im Manuskript nicht enthalten gewesen und wurde vom Redakteur eigenständig hinzugefügt.<sup>8</sup> Vielleicht hat van Eyck das Thema auch wirklich so diktiert, war sich aber währenddessen nicht mehr bewusst, welche Themenvariante seinem modo 2 (ein älteres Werk, basierend auf einer für ihn nicht mehr aktuellen Version?) zugrunde lag. Deutlich ist jedenfalls, woher die Variante III stammt: sie wurde aus Takt 2 und 3 des Themas abgeleitet (vergleiche auch Takt 25 bis 28 mit 5 bis 8) (Abb. 6). Auch diese Variante ist gängig gewesen, wie ein anonymes Variationswerk für Klavier im *Camphuysen Manuskript* beweist, in dem beide Varianten innerhalb einer Komposition zu finden sind.<sup>9</sup>

Abb. 6: *Doen Daphne*, Anfang des Themas

Es gibt also genug Gründe dafür, die beiden ersten *Daphnes* aus *Euterpe* zu rehabilitieren. Für das Zusammenfügen

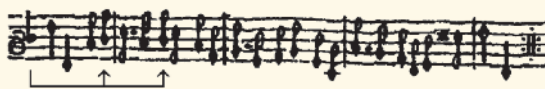
kann der Herausgeber Paulus Matthijsz zur Verantwortung gezogen werden, der mehr als einmal eigenmächtige Änderungen vorgenommen hat. Man könnte unterstellen, dass das Zusammenfügen eine von van Eyck nicht autorisierte Änderung gewesen ist.

Auch die ursprünglichen Vorzeichen müssen in diesem Zusammenhang respektiert werden. Als die beiden Stücke für die Ausgabe von 1649 zusammengefügt wurden, wurde auch gleichzeitig die Vorzeichensetzung vereinheitlicht: weder vor dem Thema noch vor den Variationen stand ein Vorzeichen. Die zweite Variationsfolge (c, d) musste folglich umgeschrieben werden: durch das Verschwinden des festen Vorzeichens mussten in den Notentext lose b-Akzidentien eingefügt werden, um aus dem Ton h ein b zu machen. Dieses Umschreiben ist an verschiedenen Stellen nicht ausgeführt worden, was vermutlich weniger auf Flüchtigkeitsfehler als vielmehr auf eine persönliche Interpretation hindeutet. Es ist nämlich auffallend, dass an den Stellen, an denen musikalisch gesprochen wirklich ein b stehen muss, dies auch der Fall ist. Alle Stellen, an denen kein b-Vorzeichen steht, sind musikalisch zweideutig; hier könnte man b spielen, muss aber nicht. (Abb. 7)

### Die zwei hinzugefügten Variationen des Jahres 1649

Richten wir unseren Blick nun auf die folgenden *Daphnes*. Was 1644 als die dritte *Daphne* und 1649 als die zweite (NVE 35, Korrektur S. 41) erschien, ist nur eine einzige Variation. Der Notentext folgt Variante II, der Valerius-Variante. Mit diesem Stück ist alles in Ordnung. Bemerkenswert ist jedoch die schwarze Notation (*sesquialtera*), die in der Quelle erscheint, was darauf hindeutet, dass die Melodie als  $\frac{3}{4}$ -Takt gelesen werden muss und nicht als  $\frac{1}{4}$ -Takt. Diese Schreibweise ist auch bei Starter zu finden (Abb. 1).

1644, b-Vorzeichen nach dem Schlüssel



1649, ohne Vorzeichnung

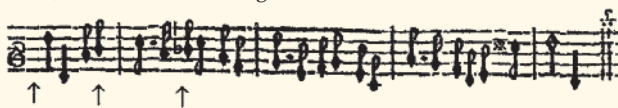
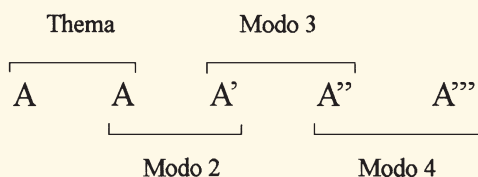


Abb. 7: Variation c

Auch in der letzten *Daphne*, die 1644 die vierte, 1649 jedoch die dritte ist (NVE 61, Korrektur S. 65), folgt der Notentext der Valerius-Variante. Bei dieser ist anzunehmen, dass van Eyck das Thema diktiert hat: in modo 1 (f) werden das Thema, wenige kleine Ornamente, umspielte Wiederholungen und ein durchkomponierter Mittelteil kombiniert (Formschema: A-A'-B'-B''-C-C').

Mit Hinblick auf diese letzte *Daphne* drängt sich die Frage auf, ob die modi 4 und 5 (i und k), die 1649 hinzugefügt wurden, den Platz bekommen haben, den ihnen van Eyck zuge-dacht hatte. Auch hier wird die uneinheitliche Verquickung der Formen deutlich. Die Variationen, die aus dem Jahre 1644 stammen, modo 1 bis 3, sind nach dem Prinzip der „Verkettung“ konzipiert. In den miteinander verketteten Variationen ist die erste Erscheinungsform eines wiederholten Abschnittes identisch mit der zweiten Erscheinungsform des vorangegangenen Abschnittes. Was also im Thema A-A ist, wird in der ersten Variation A-A', in der zweiten A'-A'', in der dritten A''-A''' etc.<sup>10</sup> Visuell kann dies als eine Gliederkette wiedergegeben werden:



Die modi 4 und 5, die an die letzte *Daphne* angehängt wurden, gehören hingegen dem kongruenten Typ an: in den Fällen, in denen das Thema Wiederholungszeichen hat, treten sie auch in der Variation auf. Der Übergang von Verkettung zu Kongruenz ist in van Eycks Werken selten.

Es gibt noch mehr, das Erstaunen hervorruft. In ihrer ursprünglichen Gestalt ist die letzte *Daphne* eine abgeschlossene Variationsreihe. Der Schluss von modo 3 (h) ist durch einen Takt verlängert. An derartigen kleinen Codas erkennt man bei van Eyck eine Schlussvariation. In dieser Schlussvariation werden die Umspielungen von 16tel Notenwerten dominiert. Dass van Eyck daran noch eine Variation hinzufügen wollte, in der 32tel Noten (k) vorkommen, ist sehr wohl vorstellbar. Warum aber sollte er erst noch eine Variation mit 16tel Noten nachfolgen lassen? Dieser modo 4 (i) basiert außerdem – abgesehen von wenigen Takten – auf dem Material von modo 3 (h) und bringt demzufolge kaum etwas Neues.<sup>11</sup>

Man könnte nun einwenden, dass aus diesen Übereinstimmungen herauszulesen ist, dass modo 3 und modo 4 gerade deswegen zusammengehören. Van Eycks Figurationen von *Doen Daphne* kann man sich aber als Teile eines großen Baukastensystems vorstellen. Viel Material kam für Wiederverwendung in Frage. Modo 1 (f) der letzten *Daphne* zum Beispiel ist in der Figuration nahezu identisch mit modo 1 aus *Euterpes* zweiter *Daphne* (c). *Euterpes* dritte *Daphne* ist zum Großteil zusammengestellt aus Figurationen, die auch in anderen *Daphne*-Variationen vorkommen. Gleichklingendes Material, außerhalb der „Kettenstränge“, scheint demnach eher auf *unterschiedliche* Stücke hinzuweisen.

Nachdem nun die ersten beiden *Daphnes* aus *Euterpe* rehabilitiert sind, meldet sich ein zweiter Kandidat, um die zwei hinzugefügten Variationen aus der Ausgabe von 1649 zu adoptieren: die ursprüngliche zweite *Daphne* (c, d). Formal gesehen ist diese Möglichkeit logischer,

ebenso was die Entwicklung des Diminuierens anbelangt. In der zweiten *Daphne* aus *Euterpe* ist van Eyck mit den Figurationen nicht weitergekommen als bis zu Achtelnoten und sporadischen Grüppchen von 16teln (NVE 3, modo 3; d). Zu diesem Stück passen die hinzugefügten Stücke von 1649 außerordentlich gut: Eine Variation, voll mit 16teln, gefolgt von einem letzten modo, in dem 32tel Notenwerte vorherrschen. Außerdem ist in dieser *Daphne* die kongruente Behandlung dominant: in der ersten Variation (NVE 3, modo 2; c) ist der erste und dritte Themenabschnitt nach dem Prinzip der Kongruenz variiert (||:A':||: B' B''||:C' :||), in der zweiten Variation (NVE 3, modo 3; d) sind es alle drei Abschnitte (||:A'':||: B'''||:C'' :||). Es hat den Anschein, dass van Eyck seine beiden Extra-Variationen an dieser Stelle hinzufügen wollte und dass Paulus Matthijsz ihm die Suppe versalzen hat, indem er die beiden *Daphnes* aus *Euterpe* miteinander kombinierte, wodurch der Platz vergeben war. Zurück blieb nur die Möglichkeit, auszuweichen, und sie nach der letzten *Daphne* zu platzieren.

Es wäre gut möglich, dass Jacob van Eyck sein Bestes getan hat, um den Herausgeber in Kenntnis zu setzen, aber seine Botschaft nicht deutlich genug angekommen ist. Nehmen wir an, dass der blinde Komponist aus Utrecht von der logischen Annahme ausging, dass in *Euterpe* vor den Variationen der zweiten *Daphne* das unbearbeitete Thema abgedruckt war. In diesem Fall hätten die Variationen nicht modo 1 und modo 2 geheißen, sondern modo 2 und modo 3. Ein zugefügter modo 4 und modo 5 wären dann einfacher an gutem Platz gelandet.<sup>12</sup>

### **Zusammenfassung**

Wenn wir die Lage zusammenfassend darstellen wollen, lässt sich festhalten, dass die ursprüngliche Einteilung nach *Euterpe* mit vier *Daphnes* eine Rehabilitation verdient. Im Thema der ersten *Daphne* müssten die Takte 22 und 23 eigentlich in Analogie zu dem durchkompo-

**Tabelle 2:** Die vier *Daphnes*: eine Rekonstruktion der Form

Erste <i>Daphne</i> :	Thema (a, rekonstruiert), modo 2 (b)
Zweite <i>Daphne</i> :	Thema (rekonstruiert nach f), modo 2 (c), modo 3 (d), modo 4 (i), modo 5 (k)
Dritte <i>Daphne</i> :	Modo 1 (e)
Vierte <i>Daphne</i> :	Modo 1 (f), modo 2 (g), modo 3 (h)

nierten modo 2 angepasst werden, welcher der ältesten niederländischen Quelle folgt (Starter). Der ursprünglich zweiten *Daphne* müsste ein unverziertes Thema beigefügt bzw. vorangestellt werden, welches sich zum größten Teil anhand von modo 1(f) der letzten *Daphne* rekonstruieren lässt, zudem ist die zweite *Daphne* der plausibelste Kandidat für die Adoption der beiden zugefügten Variationen von 1649 (i, k). *Euterpes* dritte und vierte *Daphne* bleiben somit in der Form bestehen, die sie 1644 hatten. Tabelle 2 fasst die skizzierte Rekonstruktion zusammen. Eine vollständige Rekonstruktion findet sich unter [www.jacobvaneyck.info/daphne.pdf](http://www.jacobvaneyck.info/daphne.pdf).

(Übersetzung: Inés Zimmermann)

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die einzige moderne Gesamtausgabe ist die von Thiemo Wind herausgegebene New Vellekoop Edition, Naarden-Huizen, XYZ-Verlag, 1986-88

<sup>2</sup> Siehe auch Ruth van Baak Griffioen: *Jacob van Eyck's „Der Fluyten Lust-hof“ (1644–c1655)*, Utrecht 1991, S. 162-167

<sup>3</sup> NVE = New Vellekoop Edition, ed. Thiemo Wind

<sup>4</sup> Siehe Thiemo Wind: *Jacob van Eyck en de anderen. Nederlands solorepertoire voor blokfluit in de Gouden Eeuw*, Diss. Universität Utrecht, S. 276-281 (§§ 6.2.1). Eine englische Übersetzung wird im Laufe dieses Jahres bei der Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis (KVN) erscheinen.

<sup>5</sup> Dem modo 5 aus der ersten Variationsreihe über *Wat zalmen* (NVE 51) folgt das Thema der zweiten Variationsreihe (NVE 52) und müsste dort als modo 4 eingefügt werden.

<sup>6</sup> Adriaen Valerius: *Nederlandsche Gedenck-clanck*, Haarlem 1626, S. 30; Contrafact: *Men brand, men blaect, men schend, men moort*; Faksimile, Amsterdam 1968

<sup>7</sup> Aus den Variationen lässt sich ersehen, dass im Thema von *O slaep, o zoete slaep* die ganze Note a' in Takt 3

punktiert sein muss, und dass das d<sup>2</sup> erst auf der zweiten Hälfte von Takt 4 kommen muss.

<sup>8</sup> So geschehen in der *Pavane Lacryme*, siehe Thiemo Wind: „*Pavaen Lachrymae*“, *Pavane Lacryme*, or: *How an Editor tried to help van Eyck (and finally did)*, in: Jacob van Eyck Quarterly, 2002, Nr. 3, via [www.jacobvaneyck.info](http://www.jacobvaneyck.info)

<sup>9</sup> Siehe *Dutch keyboard music of the 16th and 17th centuries*, ed. Alan Curtis, Amsterdam 1961, Nr. LVI. Es ist einfach zu rekonstruieren, wie diese Variante zustandegewonnen ist. Der steigende Septimsprung (*God-heyd*) stellte einen ungeübten Sänger vor allzu große Probleme. Als praktische Lösung/Vereinfachung wurde dieser Sprung in eine fallende Sekunde (e'-d'), die von einem Oktavsprung gefolgt wird, aufgeteilt. Der melodische Verlauf von Takt 23 (cis<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>) ist von Takt 3 abgeleitet (der erste und der letzte Teil dieses Melodieabschnittes sind zum größten Teil identisch).

<sup>10</sup> siehe Thiemo Wind: *Chain Variations in van Eyck's „Der Fluyten Lust-hof“*, in: American Recorder XXVIII Nr. 4 (1987), S. 141-144

<sup>11</sup> Vollkommen identisch sind die Takte 1, 2, 3, 5, 6, 10, 13, 14, 16, 18, 19, 20, 21, 23, nahezu identisch sind die Takte 7, 8, 9, 11, 12, 15, 17, 22 (Taktzahlen auf der Basis des kongruenten modo 4). Eigentlich sind nur die Takte 25-28 neu figuriert.

<sup>12</sup> Die (uneinheitliche) Vorzeichensetzung hätte jedoch eine Diskrepanz verursacht. *Euterpes* zweite *Daphne* hat ein b-Vorzeichen, die in 1649 zugefügten Variationen weisen Akzidentien auf, um den Ton b anzudeuten. Man kann aber nicht ganz ausschließen, dass die 1649 zugefügten Variationen im Manuskript ein festes b-Vorzeichen gehabt haben, aber durch Matthijsz in eine Version ohne festes Vorzeichen umgeschrieben wurden. □

#### Verkaufe:

moderne Tenorblockflöte von Maarten Helder, Block mit Schraube verstellbar, 1500 €; Traversflöte von Kowalevsky, a' = 415 Hz, Grenadill, 600 €; kl. Cembalo AA-e''', 2x 8', Lz, 2000 €; Tel: 08261-737170

## Summaries for our English Readers

---

### Adrian Brown und David Lasocki **Renaissance recorders and their makers**

---

The earliest references to recorder makers, direct and indirect, turn up in the late 14th century, about the same time as the first references to the instrument itself. According to William Waterhouse's *The New Langwell Index*, a man called only Nicolaus is documented as a "flute maker" (recorder maker?) in Prague in 1397. Eleven years later, a pifaro (wind player) named Bartolomio who worked for the count of Urbino was paid for "four new recorders" he had sent to the court in Brescia, presumably having bought them locally, or even made them himself. (In the 16th century, a number of makers were also accomplished players.)

Waterhouse also reports that one Guillelmus d'Ager was noted as "tornerius sive flahuterius" (turner or recorder maker) in Barcelona in 1420. Significantly, Anthony Rowland-Jones has established that some of the earliest incontrovertible depictions of the recorder are in paintings from the Catalan court of Aragón in Barcelona around the turn of the 15th century. The rest of the surviving evidence about recorder makers in the 15th century stems from Flanders, the Dutch-speaking part of what is now Belgium.

Unfortunately, with the exception of a few archeological specimens such as those from Dordrecht and Göttingen, clearly belonging to another era, no recorders have survived from before the early 16th century, so the authors devote most of the article to makers, making, and instruments during that century

### Tomma Wessel: **„Integrating the Recorder“ – four premiere performances for the recorder with Ensemble**

---

What has the recorder got to offer at the beginning of the 21st century?

The Belgian ensemble for contemporary music, "Champ d'Action" posed this question to four

composers, who each responded with a very individual and completely different composition. The process of composing was conducted under close cooperation with the author, the project being within the framework of her doctorate thesis, in which she produced a portrait of the recorder as an instrument for composers. The central question was, how different recorders and playing techniques can be integrated into a modern chamber music ensemble. In this article, the author illustrates this in reference to works by the following composers; Jeff Nichols (USA), David Nunezanez (Venezuela), Stefan Prins (Belgium) and Matthew Shlomowitz (Australia).

*Translation: Angela Meyke*

### Thiemo Wind

#### **A formal reconstruction of Jacob van Eyck's sequence of variations on *Doen Daphne***

---

Jacob van Eyck (ca. 1590–1657), the blind town bell ringer of Utrecht left for posterity, nearly 150 solo pieces for the recorder in his two part collection *Der Fluyten Lust-hof*. This work of his is made up principally of sequences of variations, which were based on tunes popular at the time. His variations on *Doen Daphne* are amongst the most well-loved pieces from the *Lust-hof*, which is undoubtedly due to the melody which is so appealing. *Doen Daphne* became well-known in the Netherlands from the *Friesche Lust-hof* the collection printed in 1621 by Jan Starter, who was English by birth, shortly after the original *When Daphne from faire Phoebus did flie* had been published in England. This melody was probably as popular in van Eyck's time as it is today: the composer from Utrecht used this theme more than any other, although some material was used on several occasions. In this article, Thiemo Wind examines the sequences of variations from different editions.

*Translation: Angela Meyke*

Sabine Haase-Moedk

## Europäisches Blockflötenfestival 2006 in Feldkirch

Eine Blockflötenveranstaltung, wie man sie heute kaum noch findet: 7 Tage lang Blockflötenwettbewerb für die junge Generation professioneller Spieler, 5 Tage lang Konzerte und Vorträge, Europäischer ERTA-Kongress, Noten- und Instrumentenausstellung. Dies alles organisiert zu haben ist eine tolle Leistung der österreichischen ERTA, namentlich der Hauptakteure Hans-Maria Kneihls, Clara Kirschner und Judith Waldschütz.

Das Festival begann mit der ersten Runde des Wettbewerbs, die drei volle Tage lang ausgetragen wurde. 44 (!) Teilnehmer aus vielen europäischen Ländern hatten sich angemeldet und gaben ihre halbstündigen Recitals. Schnell wurde deutlich, dass hier ein sehr hohes Spielniveau vorherrschte und es schwer werden würde, 12 Spieler für die zweite Runde auszuwählen.

Die Bewertung bei diesem Wettbewerb verlief nach einem ganz neuen System, das zweierlei gewährleisten sollte: 1. die Einbindung des gesamten Plenums in die Entscheidungsfindung, 2. größtmögliche Transparenz der Entscheidungen. Es gab neben der „Haupt“jury, bestehend aus Carin van Heerden (A), Hans-Maria Kneihls (A), Daniel Koschitzki (D), Gerd Lünenbürger (D), Claire Michon (F) und Matthias Weilenmann (CH), noch eine sogenannte „Jugendjury“, der je ein Mitglied der von allen ERTA-Ländern entsendeten jugendlichen Ensembles angehörte, die während des Festivals musizierten. Es waren dies Sander Tamm aus Estland, Merlin Harrison aus England, Chiara Bellante aus Italien und Nina Strasser aus Österreich. Da die Schweiz kein Ensemble schickte, das Ensemble aus Deutschland erst im letzten Moment nominiert wurde und ebenso wie das holländische Ensemble nur zwei Tage da war, blieben zwei Plätze frei, für die Lisa Kortleitner, eine Studentin aus Vorarlberg und Emmanuelle Weeger, eine Studentin aus Frankreich einsprangen. Der dritte „Ent-



Die Jury: Daniel Koschitzki, Matthias Weilenmann, Carin van Heerden, Hans-Maria Kneihls, Claire Michon und Gerd Lünenbürger

scheidungsträger“ war das Publikum, das nach jeder Runde sein Votum abgeben durfte.

Die erste Runde verlief so, dass nacheinander jeweils 7-8 Teilnehmer auftraten und dann eine Würdigung, manche würden sagen: Kritik, der Spieler stattfinden: Die betreffenden Teilnehmer wurden gemeinsam auf die Bühne gebeten, und die Jurymitglieder äußerten öffentlich, und ohne vorher untereinander Absprachen getroffen zu haben, ihre Eindrücke, Anerkennung, Einwände, Ratschläge u. ä. zu den gehörten Leistungen. Am Schluss der ersten Runde wurden die 12 Spieler für die zweite Runde bestimmt. Die Jurymitglieder gaben ihre Voten in Form von 12 „ja“- und 8 „vielleicht“-Stimmen ab, wodurch sich schnell ein eindeutiges Ergebnis einstellte und nur über sehr wenige Kandidaten noch einmal genauer „verhandelt“ werden musste, natürlich auch öffentlich. Die Jugendjury gab ein nicht öffentlich gefasstes Votum ab, das Publikum konnte per Stimmzettel einen Kandidaten wählen.

Hat sich das Verfahren bewährt, d. h. ist es nun gelungen, die Entscheidung „demokratischer“ und durchsichtiger zu machen? In formaler Hinsicht auf jeden Fall, denn schließlich gab es mit dem Publikumsvotum und der Jugendjury zwei zusätzliche Stimmen, die sogar eigene Kandidaten ins Spiel hätten bringen können. Vielleicht ist es aber kein Zufall, dass beide Zusatz-Gremien in ihren Entscheidungen mit der Jury maximal übereinstimmten. Die öffentlich geführten Wertungsgespräche der Jury-Mitglieder mit den bzw. über die Kandidaten machten natürlich deutlich, wohin die Tendenz ging, und es wäre schon bemerkenswert gewesen, wenn diese Diskussionen ohne Einfluss auf das Votum der Anwesenden geblieben wären.

Die Entscheidungsfindung der Jury in aller Öffentlichkeit stattfinden zu lassen war ungewöhnlich und bewies Mut zum Risiko. Für das Publikum war dieses Vorgehen ein großer Gewinn, denn es garantierte maximale Transparenz. Es war äußerst interessant, die unterschiedlichen Wahrnehmungen, Blickwinkel und Ansichten der Jurymitglieder zu hören und so die Entscheidungen mitvollziehen zu können, auch und gerade, wenn man selbst nicht damit übereinstimmte. Für die Jury muss dieses Vorgehen enorm strapaziös gewesen sein. Was sich bei anderen Wettbewerben hinter verschlossener Tür oft sehr schnell zu einem Gespräch über einige wenige Spieler verdichtet, musste hier in voller Länge für jeden einzelnen der 44 Spieler in drei Runden gut begründet, nicht verletzend, möglichst motivierend ausgeführt werden.

Aus gegebenem Anlass weist Tibia auf einen Aufsatz aus Heft 1/1999 hin. Er wurde von Sara Blake geschrieben und heißt *Die Kunst, sich auf der Bühne zu bewegen*. Dieser Artikel ist kostenlos von unserer Internetseite [www.moeck.com](http://www.moeck.com) auszudrucken.

Für die Teilnehmer des Wettbewerbs kann es nicht angenehm gewesen sein, in der ersten Runde zu acht, in der zweiten Runde dann

allein vor aller Augen und Ohren auf der Bühne zu sitzen und über sich „Gericht halten“ zu lassen. Die Schreiberin dieser Zeilen war sehr beeindruckt von der Art, wie die Spieler ausnahmslos diesem Druck standgehalten haben. Vielleicht hat dabei geholfen, dass bei der öffentlichen Anhörung sehr klar wurde, dass in der Musik (wie überhaupt im Leben) meistens nicht nur sachliche Beurteilungskriterien zur Entscheidung führen, so dass die Kritik nicht ganz so „objektiv“ daherkam wie in manch anderem Wettbewerb. Man musste sich als Spieler nicht so insgesamt in Frage gestellt sehen, auch wenn man bei den Jurymitgliedern nicht punkten konnte (was in einem Wettbewerb schon bitter genug ist).

Dieser Wettbewerb hat auf jeden Fall Maßstäbe gesetzt, und es ist das Verdienst der ERTA Österreichs bzw. ihres bisherigen Vorsitzenden Hans-Maria Kneihls, durch mutiges, aber umsichtiges Verlassen festgetretener Pfade zu neuen Wegen gefunden zu haben. Zu den Preisträgern des Wettbewerbs lesen Sie bitte die Rubrik „Neues aus der Holzbläserwelt“ in diesem Heft.

Der Wettbewerb war sicher das Herzstück des Festivals, doch auch die anderen Veranstaltungen konnten sich sehen lassen. Jeder Tag wurde eingeleitet durch ein Konzert in der Reihe „Junge Blockflötenspieler aus Europa“, die durch Ensembles aus den unterschiedlichen „ERTA-Ländern“ bestritten wurden (aus diesen Ensembles kamen die Mitglieder der Jugendjury). Weitere Konzerte, Diskussionen, Arbeitsgruppen und Vorträge bestimmten den Tagesablauf. Nicht alles war neu, aber insgesamt war ein Programm gelungen, das vielseitiger kaum sein konnte. Doch Hans-Maria Kneihls wäre nicht Hans-Maria Kneihls, wenn er nicht auch in diesem Teil der Veranstaltung für eine ganz besondere Attraktion gesorgt hätte. Er hatte Michael Vetter, einen der ganz Großen der Blockflötengeschichte in den 60er- und 70er Jahren des 20. Jahrhunderts zu einem Interview und Konzert geladen. In bester Fabulierlaune und mit leiser Selbstironie entfaltete Vetter ein



Michael Vetter

Panorama der Pionierzeit der zeitgenössischen Blockflötenmusik, in der alles möglich war und selbst die „falschen“ Töne (und die ganz besonders) zu musikalischen Ausdrucksmitteln wurden. Die Aufbruchstimmung und der Elan, der Hunger nach Neuem, Unerhörtem waren geradezu spürbar für das Auditorium, dem die revolutionären Ideen und Klänge von damals längst zur Alltäglichkeit geworden sind. Zusammen mit der jungen Sängerin Natascha Nikeprelevic gab Michael Vetter in einem anschließenden Mittagskonzert eine halbimprovisierte Probe seiner Musik, die so frisch und lebendig daherkam, wie man es sich bei zeitgenössischer Musik nur wünschen kann. Der zweite Teil des Konzertes, die Interpretation der Bachschen *Chaconne* aus der Partita d-Moll, ursprünglich für Violine solo, wurde sehr zwiespältig aufgenommen und brachte einige, meist junge Leute dazu, sich mächtig zu entrüsten oder sogar den Saal zu verlassen, was man getrost als einen Witz der Geschichte betrachten darf: in den 60er/70er Jahren verhielten sich eher konservative, meist ältere Menschen des sogenannten „Establishments“ so, wenn sie Musik präsentiert bekamen, die sie nicht gewohnt waren oder die nicht so gespielt wurde, wie es sich ihrer Ansicht nach gehörte. So ändern sich die Zeiten und bleiben sich doch gleich.

Ein ehrgeiziges Projekt war die Verabschiedung des „Blockflötenmanifestes“, das auf der Internetseite der ERTA Österreichs schon lange zur Diskussion gestanden hatte und dem man auch während des Festivals auf einer Art Wandzeitung eigene Vorschläge, Gedanken,

Kritik u. ä. hinzufügen konnte. Die Diskussion kam aber nicht wirklich in Gang, so dass das Manifest noch auf seine Verabschiedung wartet. Auf der Festival-Website [www.blockfloete2006.com](http://www.blockfloete2006.com) ist es weiterhin zugänglich und diskutierbar. Gerd Lünenbürger (Berlin), Peter Bowman (Canterbury) und Peter M. Lackner, der neue ERTA-Vorsitzende in Österreich, haben die „Redaktion“ übernommen, d. h. sie wollen nach ein paar Monaten zu einem Text kommen. Ob das gelingen kann, bleibt abzuwarten, denn ein Manifest ist ja eine Art Grundsatzerklärung oder Programm einer Interessengemeinschaft. Die heutige Blockflötenszene ist aber alles andere als einheitlich, sondern eher wie ein Kosmos, in dem sehr di-

Clara  
KirschnerHans-Maria  
KneihJudith  
Waldschütz

vergierende Kräfte mit sehr unterschiedlichen, z. T. auch gegensätzlichen Interessen am Werke sind. Diese Widersprüche in einem Manifest zu vereinen, könnte zu trügerischen Resultaten führen.

Das Europäische Blockflötenfestival war rundum gelungen. Man kann den Veranstaltern nicht genug danken für den Mut zu einem Festival dieser Klasse und für die großartige Organisation. Wer nicht teilgenommen hat, hat definitiv etwas verpasst. □

Sabine Haase-Moeck

## Die Blockflötenbiennale 2006 in Wien



Peter Van Heyghen mit seinem Ensemble *Mezzaluna*

Renaissancemusik auf und verdeutlichte dessen Auswirkungen auf die Aufführungspraxis. Ein weiteres Anliegen Peter van Heyghens ist, dass die Spieler sich des vokalen Charakters der Renaissancemusik immer bewusst sind. Er erarbeitet mit zwei Ensembles von der Hochschule für Musik Wien, wie man in Solmisationssilben eher „horizontal“ als „vertikal“ denken kann und wie es dabei hilft, nicht aus der Partitur, sondern aus Einzelstimmen zu spielen. Mit seiner eigenen bemerkenswert schönen Singstimme konnte er das sehr überzeugend vermitteln.

Ganz im Zeichen der Renaissancemusik stand die Blockflötenbiennale, die nach Amsterdam im letzten Jahr nun in Wien stattfand. Peter Van Heyghen eröffnete mit seinem Ensemble *Mezzaluna* (Peter Van Heyghen, Susanna Borsch, Sebastien Marq, Raphaela Danksagmüller, Thomas List) den Kongress mit flämischen polyphonen Werken von Obrecht bis Lassus. Zusammen mit Adrian Brown gab er auch einen Kurs über Historische Aufführungspraxis auf Consort-Blockflöten. Hier konnte man das in vielen Jahren gemeinsam erarbeitete Forschungsmaterial (vorgestellt auf dem Utrechter Symposium, veröffentlicht 2005 im Utrechter Symposiumsbericht) einmal in die Praxis umgesetzt erleben. Der Kurs zeigte den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Größen der überlieferten Blockflöten und dem System der gebräuchlichen Schlüssel in der

Adrian Brown hielt einen Vortrag über die Renaissanceblockflöten des Kunsthistorischen Museums Wien. Er berichtete von seinen Vermessungen der Wiener Instrumente für den Museumskatalog und davon, dass diese Instrumente beispielhaft für die überlieferten Renaissanceblockflöten in der ganzen Welt sind. Die Mehrheit dieser Instrumente sind in Quinten zueinander gestimmt und Brown zeigte, wie einige der einzelnen Museumsblockflöten bestehenden Ensembles logisch zugeordnet werden könnten.

Anhand von Bohrungsdiagrammen verschiedener Blockflöten aus verschiedenen Museen zeigte Brown dann, dass in vielen Fällen dieselben Räumchen benutzt worden sein müssen. Und da Räumchen teure Werkzeuge sind, liegt es auf der Hand, dass sie über viele Jahre hinweg in

der jeweiligen Werkstatt benutzt worden sind. So kann die Tatsache, dass derselbe Räumler in Blockflöten benutzt wurde, die unterschiedliche Hasenohr-Stempel tragen, darauf hindeuten, dass diese Instrumente alle aus derselben Werkstatt kamen.

Der Vortrag endete damit, dass das Ensemble Mezzaluna ein von Adrian Brown gebautes Consort in c<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, g<sup>1</sup>, d<sup>2</sup> vorstellte, das seine These vom Vorhandensein „kräftiger, kleiner Instrumente mit breiten Windkanälen, die entweder Teile eines größeren Ensembles sind oder ein eigenständiges Consort bilden“ und die es in der Renaissancezeit gegeben habe, praktisch unterstützte. (Mehr darüber lässt sich in Browns Aufsatz *Die Ganassiflöte – Tatsachen und Legenden*, *Tibia* 4/2005 nachlesen).

Der Höhepunkt der diesjährigen Biennale war zweifellos die Präsentation des brandneuen Katalogs der Renaissanceblockflöten in der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien. In den glanzvollen Räumen vergangener Majestät, in denen die Sammlung Alter Musikinstrumente überaus wirkungsvoll ausgestellt wird, wurde dem zahlreichen Publikum dieses Buch vorgestellt, das in Aufmachung und Inhalt seinesgleichen sucht. Es ist mit seinen Aufsätzen, Vermessungsdaten und Abbildungen eine Fundgrube an Erkenntnissen für jeden interessierten „Blockflötenmenschen“. Ermöglicht wurde die Herausgabe durch eine großzügige finanzielle Unterstützung durch die Mäzenatin Dr. Gertrude Kastner, die der Sammlung alter Musikinstrumente schon seit langer Zeit herzlich verbunden ist und die in der Vergangenheit schon den Ankauf einiger Instrumente für die Sammlung gesponsort hat. (Näheres zu diesem Buch s. Extra-Kasten *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente*)

Neben diesem geballten „Renaissanceflötenpaket“ gab es noch verschiedene Konzerte mit englischer Consortmusik und zeitgenössischen Kompositionen (s. Programm der Biennale 2006 in *Tibia* 2/2006, S. 130) sowie einen Kurs



Rahel Stoellger, die Organisatorin der Biennale 2006

von Angélica Castello über Mario Lavistas bekanntes Stück *Ofrenda* und einen Workshop zum Bau einer Einhandflöte von Monika Musch. Die Organisation dieses anregenden Wochenendes lag in den Händen von Rahel Stoellger (Professorin für Blockflöte an der Universität für Musik und Darstellende Kunst Wien) und Mitarbeitern, die dafür sorgten, dass alles „rund“ lief. Zu neuen Vorsitzenden der European Recorder Players Society wurden auf der Mitgliederversammlung Manfredo Zimmermann und Inés Zimmermann (nicht ver-



Neue Vorsitzende der ERPS: Manfredo Zimmermann, Inés Zimmermann

wand) gewählt, Sekretär ist Justus Willberg, Kassenwartin Annette Padberg. Die nächste Biennale wird 2008 in Porto, Lyon, Madrid oder Kopenhagen stattfinden. *Tibia* wird ihre Leser rechtzeitig informieren. Weiteres kann man auch auf der Internetseite der European Recorder Teachers Society erfahren: [www.erps.info](http://www.erps.info). □



## Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente



Die internationale Blockflöten-Biennale 2006 diente als Plattform für eine Buchpräsentation in der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien. Am Nachmittag des 30. September lud man die Teilnehmer in die repräsentativen Räumlichkeiten der Neuen Burg, in denen die Dauerausstellung der Sammlung alter Musikinstrumente zu bewundern ist, zu zwei Vorträgen von Adrian Brown und Beatrix Darmstädter, die sich der Geschichte, Dokumentation und organologischen Spezifika der weltweit größten erhaltenen Sammlung von Renaissanceblockflöten widmeten.

Vor Beginn dieser Vorträge konnten die zahlreich erschienenen Besucher mit der Präsentation des druckfrischen und unter Blockflötisten wie auch Flötenmachern bereits längere Zeit erwarteten Katalogs überrascht werden. Peter Van Heyghen gestaltete den musikalischen Rahmen der Veranstaltung mit Mitgliedern seines Ensembles „Mezzaluna“ und Michael Hell auf klangkräftigen Nachbauten einiger in der Sammlung alter Musikinstrumente verwahrter Instrumente aus der Werkstatt Adrian

Browns. Zur Eröffnung sprach der Sammlungsdirektor, HR Dr. Rudolf Hopfner, über die Anfänge des Fachs „Alte Musik“ in Wien, die er einerseits als Musiker und Musikpädagoge mitgestaltete andererseits als im Flötenbau geübter Instrumentenkundler in Erinnerung hat, und unterstrich die Notwendigkeit und Brauchbarkeit des nun vorliegenden ausführlichen Katalogs. Beatrix Darmstädter, die das Blockflötenprojekt ab 2001 im wissenschaftlichen Dienst der Sammlung betreute, berichtete über den Verlauf der Vermessungen, die Adrian Brown vornahm und über das Projekt

aus organologischer und museologischer Perspektive.

Zu den grundlegenden Aufgaben jeder Museumsarbeit zählt die Dokumentation des Sammlungsbestands. In Wien setzte Julius von Schlosser 1920 mit seinem Katalog der Sammlung alter Musikinstrumente das Fundament für alle zukünftigen organologischen Studien zu den Objekten dieser Sammlung. So galt diese

Publikation lange Zeit gemeinsam mit dem 1922 erschienenen von Curt Sachs bearbeiteten Katalog über die Berliner Musiksammlung zu den meistbeachteten Werken



Die Mäzenatin Dr. Gertrude Kastner. Im Hintergrund das Schloß Catajo, dessen Estensische Sammlung den Grundstock der heutigen Blockflötensammlung des Kunsthistorischen Museums bildet.

der Organologie. Ab den Sechzigerjahren des 20. Jh. zeichnete sich aufgrund der fortschreitenden Spezialisierung der Musiker und auch aufgrund von Resultaten verschiedener systematisch-musikwissenschaftlicher Diskussionen eine Tendenz in Richtung Teilbestandskataloge ab. Diese Tendenz ist bis heute gültig. Waren es in der Wiener Sammlung in den Sechzigerjahren die Saitenklaviere, die Victor Luitlhens Interesse fanden und in einer katalogähnlichen Publikation präsentiert wurden, untersuchte Rudolf Hopfner in den Neunzigerjahren die Streichbögen in einem Katalog, der vor allem Instrumentenmachern ein Maximum an praktischen Informationen bietet.

Um die Nachfrage bezüglich der Daten von in der Sammlung verwahrten Blockflöten zu decken und um der Forderung vieler Musiker nach hervorragenden Nachbauten historischer Instrumente nachzukommen, ventilierte Sammlungsdirektor Rudolf Hopfner im Jahr 2000 die Idee der ausführlichen Dokumentation der Blockflöten. Um die Datenbasis zu erhalten, die auf moderne und vor allem objektschonende Weise erarbeitet werden sollte, schloss er sich mit dem englischen, in den Niederlanden arbeitenden, Instrumentenmacher Adrian Brown kurz, der – als erster Flötenmacher überhaupt – die Möglichkeit erhielt, die Maße aller Blockflöten unter Einsatz seines modernen Mess-Equipments zu nehmen. Das aus den Vermessungssitzungen erarbeitete Basisdatenmaterial wurde durch unzählige Ergebnisse unterschiedlicher Analysen, die in der Sammlung alter Musikinstrumente zwischen 2001 und 2003 durchgeführt wurden, erweitert und für den Katalog aufbereitet. Hier erzielte man besonders durch mikroskopische Untersuchungen der wenigen weltweit erhaltenen originalen Blöcke, sowie aufgrund endoskopischer Inspektionen der Innentuben, aber auch durch Analysen im UV-Licht und Röntgenaufnahmen einen entscheidenden Wissenszuwachs.

Dass der Katalog, der bereits Ende 2003 fertig vorlag und zweisprachig (deutsch/englisch) erscheinen sollte, erst im Spätsommer 2006, um die englische Version verkürzt, in Druck ging, steht in direktem Zusammenhang mit der angespannten finanziellen Situation des Kunsthistorischen Museums und der leider nur marginalen Rolle, die der Sammlung alter Musikinstrumente im Kontext der Gesamtmuseumsstruktur zugeschrieben wird. Die Drucklegung der Publikation wäre letztendlich ohne die gewaltige finanzielle Unterstützung einer an der Entwicklung der Sammlung sowie der Erhaltung und Dokumentation des hier verwahrten musikkulturellen Erbes interessierten Privatperson nicht erfolgt.

Die umfangreichen Beiträge, die den Katalogteil umrahmen, bieten Einblick in die historische Entwicklung des Bestands, diskutieren aktuelle Forschungsergebnisse, die im Zuge der Untersuchungen für den Katalog evident wurden, widmen sich den wichtigen theoretischen Quellen der Renaissance, in denen Wissen über die Blockflöten vermittelt wurde, sowie adäquaten ikonographischen Belegen und geben Raum zur Reflexion auf führungspraktischer Fragen. Der Katalogteil bietet den Lesern selbstverständlich umfassende Vermessungsdaten, die im Falle der Innenbohrungen mittels Grafiken veranschaulicht werden, viele Abbildungen von Details der Instrumente und ausführliche Beschreibungen, die den Zustand der Blockflöten und ihre individuellen Erscheinungsbilder dokumentieren.

Das Buch ist unter dem Titel „Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente“ als Band 3 der Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums (erschienen bei SKIRA, Mailand/ISBN 3-85497-081-1) für 59,90 Euro in den Shops des Kunsthistorischen Museums (<http://ecom.khm.at/>) zu beziehen.

**Beatrix Darmstädter**

## Monika Herzhoff (für den *Coro Monte Zavelli*)

### ICRO 2006

*International Congress on the Recorder Orchestra* vom 13. – 15.10.2006 in Leiden

Nach dem ersten internationalen Blockflötenworkshop ICRO 2004 folgte – passend zum Rembrandt-Jahr 2006 – der zweite Workshop nun in der Stadt Leiden, wo der große Künstler 1606 geboren wurde.

Der *Coro Monte Zavelli* hatte entsprechend ein Programm aus Musik von Zeitgenossen Rembrandts im Gepäck, und die Teilnehmer erwartete ein reichhaltiges Angebot. Hochqualifizierte Dozenten wie Matthias Maute, Paul Leenhouts, Heiko ter Schegget, Colin Touchin (diesmal leider ohne sein *National Youth Recorder Orchestra*) und viele andere leiteten die Workshops mit ganz unterschiedlichen Themen. Es fand auch eine reichhaltige Blockflötenausstellung statt, drei teilnehmende Ensembles präsentierten ihr Programm und an den drei Abenden waren Konzerte an-  
gesagt.

Das erste Konzert wurde vom *Trio Passagio* mit Matthias Maute (Blockflöten), Norbert Kunst (Fagott) und Stefan Intrieri (Cembalo) gestaltet. In den Werken aus der Frühbarock- und Barockzeit perlten die Flötentöne im rasanten Tempo über den „swingenden“ Continuoinstrumenten und sorgten so für einen gelungenen Auftakt.

Am folgenden Tag begannen die Workshops: die Teilnehmer konnten sich z. B. in spanischem und brasilianischem „Swing“ üben, Solomusik aus dem 17. und 18. Jahrhundert erarbeiten, Improvisationstechniken erlernen oder auch an einer Feldenkrais-Entspannungstechnik teilnehmen.

Obwohl die Unterkünfte und die verschiedenen Veranstaltungen in unterschiedlichen Gebäuden in der Stadt verteilt waren, wurde der Transport der Teilnehmer völlig unkompliziert durch die Mitglieder des Ensembles *Praetorius*



erledigt und ähnlich gut war auch für das leibliche Wohl gesorgt.

Allerdings hätte man sich zu den Präsentationen der teilnehmenden Ensembles etwas mehr Information und ein Programm gewünscht. Zunächst stellte sich ein niederländisches Ensemble unter Rosalyn de Groot mit *Peter und der Wolf* in Bearbeitung für Blockflöten vor. Hier präsentierten die Blockflöten als Orchester mit fester Sitzordnung und klar definierten Solopartien die bekannten mitreißenden Melodien, unterstützt durch eine temperamentvolle Sprecherin.

Später folgte der *Coro Monte Zavelli* unter Hildegard Zavelberg aus Brühl, der sich eher als

Chor versteht: mit wechselnder Besetzung, sorgfältiger Registrierung, oft doppelchörig und dabei mit besonders vielen tiefen Flöten.

Nach einer historischen Stadtführung durch das schöne Leiden und gestärkt durch ein ebenfalls historisches Dinner erwartete die Teilnehmer am Abend das zweite Konzert, ausgeführt von dem Ensemble *Praetorius*, den Gastgebern also, sowie dem *Sweelinck Vocaal Ensemble* und den Tänzern von *Leine & Roebana*. Das Thema des Konzertes war *Doop* (Taufe): Gregorianischer Gesang, unterlegt durch Blockflöten, Ausdruckstanz und eine multimediale Diashow in der alten Marekerk sorgten für lebhaftes Diskussions, da das Echo im Publikum zwischen Begeisterung und völliger Ablehnung weit auseinanderging. Niemand konnte sich allerdings den teils sehr ungewohnten Eindrücken entziehen.

Am dritten und letzten Tag konnte man nicht nur etwas über die Blockflöten, sondern auch

über Rembrandts Gemälde lernen. Ein Ensemble der Musikschule Leiden unter Susanne Gersch präsentierte sein Programm, und zum krönenden Abschluss folgte das Konzert *Dulce Memoria* gespielt von *The Royal Wind Music* unter Paul Leenhouts.

Von alten und neuen Bekannten und mit vielen neuen Eindrücken, aber auch ganz praktischen „Tips“ für die tägliche Arbeit trennten sich die Blockflötenfreunde in der Hoffnung auf einen neuen ICRO 2008. Ein ganz besonderer Dank gilt dem Ensemble *Praetorius* unter Norbert Kunst, welches nicht nur 2004, sondern auch in diesem Jahr für die Organisation verantwortlich war. □

Hinweis der Tibia-Redaktion: Alles deutet darauf hin, dass 2008 die ICRO in England stattfinden wird. Colin Touchin, der in der britischen Blockflötenorchesterszene fest verankerte Leiter des *National Youth Recorder Orchestras*, hat schon Gespräche mit verschiedenen Organisationen, Orchestern u. ä. aufgenommen.

[www.rondopublishing.co.uk](http://www.rondopublishing.co.uk)

**Rondo Publishing**  
*Moving the Viol to Uncharted Land.*

**Rondo Publishing** was founded in 2005 by viol teacher Jacqui Robertson-Wade. Since the publication of *Viol Player*, the world's first viol tutor with 2 play-along cds for the young and young at heart, Rondo Publishing has taken off with a bang (or chuff, in viol terms)! *Viol Player*, with positive reviews worldwide, has set the stage for Rondo Publishing's newly established diverse catalogue. Publications for historical, modern and contemporary string instruments feature: music for schools for the violin family (and recorders), new and scintillating viol music, contemporary music for both period instruments and the Ruby Gamba (electric viol). Future plans for viols include *Viol Player* Books 2-5, collections of consort music, folk music, song books for voices and viol(s), including jazz pieces and new compositions, taking the viol into uncharted lands.

Ellen Svoboda

## Das Einmaleins des Ensemblespiels

Inspiration in Celle – Workshop mit Bart Spanhove

Wir packen morgens um sechs Uhr die Kontrabassblockflöte in den Golf und fahren los. Uns bewegt die Frage nach der idealen Ensembleleitung. Frau Haase-Moeck begrüßt uns herzlich und stellt uns Bart Spanhove, den renommierten Spieler des *Flanders Recorder Quartett* vor.

kontaktes sowie der Artikulation. Diese gilt es nicht nur zu verabreden, sie will auch später konsequent eingehalten werden.

Das *Flanders Recorder Quartett* verwendet 50% seiner Probenzeit für die Intonation. Alle verwendeten Flöten wurden mit einem Stimmgerät geprüft, so dass bei Bedarf Sondergriffe zum Einsatz kommen. Schade, dass ich nicht gleichzeitig flöten und mitschreiben kann bei der Fülle von Tips.

Zur Besetzung der Sopranflöte erfahren wir einen Dreisatz: Jede Sopranstimme solistisch besetzen, das ist gut. Soprane außen plazieren und alle anderen Spieler dazwischenstellen, das ist besser. Soprane weglassen und die Werke tiefer besetzen, das ist das Beste. Historisch betrachtet stellt die SATB-Besetzung ein Phantom dar. Früher wurde tiefer besetzt. Heute spielen die Ensembles die angebotenen Notenausgaben und Literatur für gemischte

Chöre. Hohe Flöten sind häufig vorhanden, tiefe schon seltener. Klanglich wäre die Besetzung TBGbSb vorzuziehen.

Jetzt werden die Gesichter länger, denn die meisten Ensembles spielen mit Bass und haben keine tieferen Instrumente zur Verfügung. Da kommt die Flötenausstellung in den Pausen gerade recht. Moderne und historische Modelle stehen bereit zum Anspielen. Frau Tune von



Ein guter Ensemblespieler hat in seinem Leben schon viel Technik geübt und zwar allein mit Metronom und Spiegel. Wenn dann die sogenannte Buchhaltung stimmt, Rhythmus und Timing klappen und alles gut aussieht, dann kann es losgehen.

Die zahlreich angereisten Ensembles sorgen spielend für neue Erkenntnisse. In kurzen Proben erfahren wir die Notwendigkeit des Blick-

der Werkstatt weist den Weg zur voluminösen Tiefe. Auf Wunsch stimme der Meister eine Flöte genau darauf hin.

In den Pausen ist Zeitplanung angesagt, Erfahrungsaustausch, Verpflegung und Stöbern in den Notenkisten, das ist alles interessant.

Das Highlight kommt zum Schluss. 32 aktive Musiker schwelgen im kollektiven Geschwindigkeitsrausch des Eröffnungssatzes eines der Brandenburgischen Konzerte. Satter Sound über fünf Oktaven Ambitus erklingt im Saal. Ein Sopranino krönt zum Niederknien brillant das ganze Ereignis.

Unterm Strich steht für die Teilnehmer die gelungene Versorgung



von Körper, Seele und Geist. Plätzchenrezepte hatten wir schon von der Oma. Wie wir uns ein tolles Blockflötensensemble „zusammenbacken“ können, steht jetzt auch fest. □

„Ein Sopranino, zum Niederknien brillant“



**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](http://www.blockfloetenladen.de)  
[www.blockfloetenkonzerte.de](http://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](mailto:early-music@t-online.de)

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

Irmhild Beutler

## 10. Koreanisches Blockflötenfestival 2006

Vom 3.–12. August 2006 fand in Seoul, Südkorea das von der *Korean Recorder Academy* veranstaltete 10. *Koreanische Blockflötenfestival* mit Konzerten, einem mehrtägigen Meisterkurs mit dem *Ensemble Dreiklang Berlin*, Vorträgen, einem Blockflötenwettbewerb und einer dreitägigen Ausstellung statt.

Die Blockflöte ist in Südkorea in erster Linie als pädagogisches Instrument bekannt. Der Lehrplan an Grund- und weiterführenden Schulen sieht einen möglichst praxisorientierten Musikunterricht vor. Darum hat das Koreanische

einen Zeitraum von bis zu sechs Jahren sowohl im Klassenverband als auch für herausragend begabte Schüler am Wochenende in Form von Einzelstunden statt. Dieser zusätzliche Unterricht und auch Ensemble- und Orchesterstunden werden von besonders engagierten Lehrerinnen oft auch ohne Bezahlung gegeben. Dazu besteht für die Schüler auch die Möglichkeit, Instrumentalunterricht gegen ein Entgelt bei privaten Institutionen zu nehmen.

Eines dieser Institute ist die *Korean Recorder Academy*. Sie wurde 1960 von mehreren Professoren der *Seoul National University of Education* mit dem Ziel gegründet, Blockflötenlehrer fortzubilden, einen Lehrplan und Notenmaterial für Blockflöte zu erstellen und das Solo-, Ensemble- und Orchesterspiel zu fördern. Die in Korea verbreitete Literatur umfasst sowohl das traditionelle Renaissance- und Barockrepertoire als auch zahlreiche Einrichtungen von klassischen und romantischen Stücken für Blockflötenorchester. Seit 1990 veranstaltet die *Korean Recorder Academy* regelmäßig Konzerte und Festivals. Dabei findet die organ-

isatorische Arbeit der Mitglieder weitgehend ehrenamtlich statt. Bei größeren Veranstaltungen ist die *KRA* auf Sponsoren angewiesen. Werden Einkünfte erzielt, werden diese allgemeinnützigen Zwecken zur Verfügung gestellt, wie z. B. in diesem Jahr einer für an Leukämie erkrankten Kindern arbeitenden Organisation.



Das Preisträger-Orchester beim Blockflötenwettbewerb 2006

Kultusministerium neben Perkussionsinstrumenten auch Klassensätze anderer Instrumente für den Schulgebrauch anschaffen lassen. Die Blockflöte hat dabei von allen Instrumenten die größte Verbreitung gefunden, obwohl es nur sehr wenig professionell ausgebildete Blockflötenlehrer in Korea gibt. Der Blockflötenunterricht findet von der dritten Klasse an über

Insgesamt nahmen am diesjährigen Blockflötenwettbewerb mehr als 200 Spieler aus ganz Südkorea teil. Die Altersgruppen spannten sich von 9 Jahren bis hin zu Erwachsenen, sowohl Laienspielern als auch Studenten. Sämtliche Solospieler und Orchester spielten ihre Programme auswendig. Besonders beeindruckten die Blockflötenorchester mit 40–50 Spielern, so dass auch eines der Orchester mit einer Einrichtung des ersten Satzes des 4. Brandenburgischen Konzertes den *Grand Slam*, den absoluten ersten Preis

des gesamten Wettbewerbs gewann. Die Jury des Wettbewerbs bildeten der koreanische Blockflötist Lim Jong Hwan, Irmhild Beutler und Sylvia C. Rosin.

Die Meisterklasse des *EDB* besuchten herausragend begabte Kinder, Blockflötenstudenten sowie Grundschul- und Blockflötenlehrerinnen. In den Ensemblestunden galt das größte Interesse der TeilnehmerInnen den neuen Spieltechniken und der musikalischen Gestaltung der Stücke. In den Einzelstunden stand neben blockflötenspezifischen Themen wie Klang, Tonbildung, Artikulation das grundsätzliche musikalische Verständnis der Stücke im Vordergrund.

Im Anschluss an die Unterrichtsstunden gab es für die Mitglieder der *Korean Recorder Academy* verschiedene Vorträge. Irmhild Beutler stellte methodische Aspekte beim Erlernen des Bassblockflötenspiels vor. Im zweiten Vortrag ging sie auf die physikalischen Grundlagen der Intonation ein und erklärte Übungen dazu für Einzelspieler und Ensembles. Joachim Rohmer



Ensemble Dreiklang Berlin mit dem Ballettensemble des Kinderprogramms *Die Suche nach der verlorenen Musik*

sprach über philosophische und praktische Aspekte von Blockflötenbau und -pflege.

Es war das erste Mal, dass das *Koreanische Blockflötenfestival* von einer Ausstellung mit Blockflöten, CDs und Noten begleitet wurde. Vertreten waren hierbei der Moeck-Verlag, Joachim Rohmer, das Ibach-Haus, Yamaha, Ensemble Dreiklang Berlin und Recordia, das Blockflötenfachgeschäft von Ki-Joon Ryoo, dem Initiator und Organisator des diesjährigen Festivals.

Das erste Konzert des Festivals gestalteten ein Spieler der traditionellen koreanischen Bambus-Querflöte *danso* und der deutsch-koreanische Blockflötist Nico Jeong im Wechsel mit koreanischen Blockflötenensembles. *Ensemble Dreiklang Berlin* spielte an den nächsten Tagen neben einem reinen Konzertprogramm mit Blockflötentrios aus sieben Jahrhunderten auch das Kinderprogramm *Die Suche nach der verlorenen Musik*. Das musikalische Märchen wurde zusammen mit einer bekannten koreanischen Sprecherin und einem Ballettensemble in Szene gesetzt. □

Gabriele Hilseimer

## Flöten aus aller Welt in Marmoutier im Elsass



Ein Wochenende Wandern im Elsass, eine Wiederbegegnung mit der romanischen Kirche in Marmoutier und ihrer Silbermann-Orgel und eine Überraschung: Als ich die Kirche wieder verließ, fiel mir auf dem schönen, jetzt im Oktober sogar sonntags ausgestorbenen Vorplatz eine Tafel auf, die mich zum wenige Meter entfernten Orgel- und Flötenmuseum Marmoutier führte. In der früheren Zehntscheuer (ursprünglich ein Gebäude der weitläufigen Benediktiner-Abtei Marmoutier) beherbergt das Erdgeschoss das (kleine) Orgelmuseum. Der ehemalige Weinkeller ist von Flöten aus aller Welt bevölkert. Gezeigt werden 350 Instrumente aus der circa 1000 Instrumente umfassenden Sammlung Charles Tripp (1921–2006). Tripp hatte an der Universität Paris Literatur- und Musikwissenschaft

studiert und unterrichtete in Belfort. Auf vielen Reisen durch die ganze Welt hat er die Flöteninstrumente 40 Jahre lang zusammengetragen und 1986 in Belfort die Association Flûtes du Monde (AFM) gegründet. Seit 2001 wird nun ein Teil in Marmoutier gezeigt. Wer einen Einblick in die Vielfalt der Flöteninstrumente der Welt bekommen möchte, wird hier fündig. Der Erfindungsreichtum der Flötenmacher verschiedener Kulturen ist unermesslich. Viele Instrumente waren für mich neu: zum Beispiel Tarka aus

Südamerika, Suling aus Indonesien, Fangufangu aus Polynesien, Kaval-Flöte aus Bulgarien und zwei slowakische Fujaru von mehr als 1,70 m Länge. Auch in Europa bekanntere Flötentypen wie Ney, z. B. aus dem Iran, Shakuhachi und No-Kan aus Japan sind zu bewundern. Die Panflöten nehmen einen großen Raum ein, darunter auch eine zierliche französische Syrinx, aus Pfauenfedern verfertigt. Zu erwähnen ist noch eine sehr alte, laut Tafel aus dem 15. Jh. stammende beinerne Blockflöte in sehr gutem Zustand. Die Beschriftungen der zahlreichen Exponate sind ausschließlich in französischer Sprache verfasst, die elsässischen Museumsführer sprechen jedoch auch Deutsch.



Centre Européen de l'Orgue – Flûtes du Monde, 50, rue du Couvent, F-67441 Marmoutier, Tel/Fax: 0033-(0)3-88032134, Öffnungszeiten: April–September, täglich 14.00–18.00 Uhr, Oktober–März, Freitag–Sonntag, 14.00–17.00 Uhr, geschlossen: 1.11., 25.12., 1.1., Ostersonntag.

Marmoutier liegt am Fuß der Vogesen an der Route National 4, die von Straßburg nach Paris führt. Es gibt eine Zugverbindung nach dem circa 5 km entfernten Saverne. □



#### Der zerbrochene Zauberstab

D. H. Lawrence führt einen englischen Flötisten nach Italien

Der Erste Weltkrieg und die ihm folgenden Veränderungen und Revolutionen hatten nicht nur in Deutschland schwerwiegende soziale und seelische Erschütterungen zur Folge, sondern lösten auch in den Siegerstaaten England und Frankreich tiefgreifende Veränderungen aus.

Das bis 1914 unerschütterlich erscheinende Gefüge der europäischen Adelswelt bzw. Standesgesellschaft erwies sich mit einem Schlag als brüchig und kaum noch tragfähig; die Adelsvorrechte waren im Massensterben der Kriegsjahre ebenso fragwürdig geworden wie die ästhetischen Konventionen bereits seit der Jahrhundertwende immer mehr zertrümmert worden waren. Für *den Verfall der britischen Gesellschaft* sei der Krieg eher ein Symptom gewesen als der eigentliche Grund, konstatiert der englische Schriftsteller Anthony Burgess in seiner Biographie „Ein Leben in Leidenschaft“.<sup>1</sup>

Deren Gegenstand, der 1885 in Nottingham geborene Autor D. H. Lawrence, war von diesen Erschütterungen durch den Krieg besonders betroffen. Er hatte im April 1912, zu einem Zeitpunkt, als er einen längeren Deutschland-Aufenthalt bei Verwandten in Erwägung zog, bei einem Mittagessen die sechs Jahre ältere deutsche Adelstochter Frieda von Richthofen kennengelernt, *eine offenbar lebenslustige und ganz und gar nicht provinzielle deutsche Dame, blond, von großer Schönheit und emanzipierten Umgangsformen*.<sup>2</sup>

Sie war zwar mit dem Literaturprofessor Ernest Weekley verheiratet und hatte mit ihm drei Kinder, floh aber wenig später mit Lawrence nach Deutschland. 1914, nach Friedas Schei-

dung von ihrem Ehemann, heiratete das Paar in London und konnte dann, da der Erste Weltkrieg ausgebrochen war, die Insel nicht mehr verlassen. Jahre der Armut folgten, in denen Lawrence zwar mehrfach gemustert, aber wegen seines Lungenleidens nicht zum Militär eingezogen wurde. *Dieser Militarismus ist das Ende all dessen, wofür wir leben möchten, er zerstört den Kern unseres Wesens*, schrieb er nach einer dieser Musterungen,<sup>3</sup> und Anthony Burgess weist darauf hin, Lawrence habe *mehrere Male während des Ersten Weltkrieges [...] das Gefühl gehabt, den Verstand zu verlieren*.<sup>4</sup>

Bereits um 1918 begann er, an dem Roman *Aaron's Rod* zu arbeiten, in dem er die Geschichte des Bergmanns Aaron Sisson erzählt, der am Weihnachtsabend 1918 unvermittelt Frau und Kinder verlässt, um als Flötist<sup>5</sup> zunächst nach London, dann nach Italien zu gehen (vgl. Tibia 3/2006). Die Bohemiens der Großstadt begleiten ihn teilweise nach Florenz – die meisten Figuren des Romans sind Freunden des Autors aus den Jahren um den Ersten Weltkrieg nachgebildet.<sup>6</sup>

In Florenz begegnet er der Marchesa Del Torre, einer *Amerikanerin aus den Südstaaten, die den größten Teil ihres Lebens in Europa zugebracht* und schließlich einen italienischen Marchese geheiratet hatte.<sup>7</sup> Beide veranstalten in ihrem alten Palazzo *Hauskonzerte am Samstagvormittag*, zu denen auch Aaron geladen wird.

Nach einem Diner mit dem Paar fordert die Marchesa (die ihm anfangs *wie ein Dämon* erschienen war) Aaron auf, die Flöte zu spielen und damit ihren Gesang zu begleiten. Doch das erotische Versprechen, das sich aus diesem gemeinsamen Musizieren erhebt, mündet für Aaron in eine tiefe Enttäuschung, und schließlich fällt Aarons Flöte, *Aarons Stab*, einem Bombenattentat zum Opfer, und der ehemalige Bergmann wirft das übrig gebliebene Stück sei-

ner Flöte, des *gebrochenen Stabs*, in den Arno: „*Da geht Aarons Stab dahin*“, sagte er zu Lily. Die symbolischen Bedeutungen verschränken sich: der (Herrscher-)Stab des biblischen Aaron, des Bruders des Moses, wird mit der

Flöte verglichen, die ihrerseits mit dem männlichen Geschlecht gleichgesetzt wird: *Der Verlust hatte etwas Symbolisches für ihn. Er stimmte mit etwas in seiner Seele überein: die Bombe, die zerbrochene Flöte, das Ende.*<sup>8</sup>

### Passagen aus Aarons Stab „Die Marchesa“

Sie lehnte sich ganz leicht an ihn. Und mit derselben Gewißheit, mit der er wußte, daß er eines Tages sterben würde, wußte er jetzt, daß er der Geliebte dieser Frau sein würde. Mehr noch, daß er bereits ihr Geliebter *war*.

„Erkälte dich nicht“, sagte Manfredi.

Sie wandte sich sofort ab und ging ins Haus. Aaron fing einen schwachen Hauch von Orangerduft auf - kleine Orangenbäume standen in Töpfen an den Wänden.

„Holen Sie Ihre Flöte?“ fragte sie, als sie eintraten.

„Und werden Sie singen?“ fragte er zurück.

„Spielen Sie zuerst.“

Er tat es. Wie beim ersten Mal ging er in das große Musikzimmer, um zu spielen. Und der Klangstrom ergoß sich mit der lebhaft wilden Dringlichkeit der Flöte. Er hatte eine sofortige Wirkung auf sie. Sie schien die eigenartige, wie betäubte Spannung abzustreifen, die sonst immer in ihr war. Sie schien ruhig und offen zu werden. Ihr roter Mund sah aus, als seufze er vor Erleichterung. Ihr Kinn ruhte auf ihrer Brust, und sie lauschte. Sie saß völlig reglos da, aber entspannt, und sie atmete ziemlich schnell, wie jemand, der verletzt worden ist und getröstet wird. Eine gewisse weibliche Natürlichkeit schien sie weicher zu machen.

Die Musik der Flöte floß lebhaft, gleißend wie ein Balzruf oder wie eine lange, lebensvolle Botschaft, halb ein Befehl sogar. Für sie war es eine rein männliche Stimme - wie von einer Amsel: eine rein männliche Stimme, die sie nicht nur rief, sondern ihr etwas sagte, ihr etwas sagte und ihre Seele in Schlaf wiegte. Es war wie der Feuerzauber, der Brünhilde einschlafen läßt.

Doch die Flöte flackerte nicht und wurde nicht schwächer. Sie schien eine natürliche Entspannung in ihrer Seele zu bewirken, einen Frieden. Vielleicht war es eher wie ein sanftes Erwachen in einen linden Morgen nach einer zerquälten Nacht schmerzhaft verkrampften Schlafs. Vielleicht war es eher so.

Als Aaron hereinkam, sah sie ihn mit einem freundlichen, frischen Lächeln an, das den Puder auf ihrem Gesicht wie eine Maske der Erschöpfung wirken ließ. [...]

Sie sagte nichts zu ihm, lächelte nur. Und der wissende Blick ihrer Augen schien, für den Moment jedenfalls, in einem anderen Blick aufgehoben: einem Blick des Vertrauens und endlich gar des Glücks. Aaron stand das Herz still. In ihrer augenblicklichen Stimmung von Vertrauen und Frieden und Lebensglück hatte er vielleicht noch mehr Angst vor ihr als vor der düsteren Eleganz zuvor. Er zuckte innerlich zusammen. Was würde sie von ihm verlangen? [...]

Nach einer Pause fragte Aaron die Marchesa, ob sie singen würde.

„Soll ich?“ fragte sie zurück.

„Ja, bitte.“ [...]

Sie hatte eine sehr schöne Stimme, stark und lieblich zugleich. Doch sie stockte, stolperte manchmal und schien fast in den Sprechton zu verfallen. Nach drei Strophen stockte ihre Stimme ganz, sie wirkte bitterlich enttäuscht.

„Nein“, sagte sie. „Es geht nicht. Ich kann nicht singen.“ Und sie ließ sich in ihren Stuhl fallen.

„Eine nette kleine Melodie“, sagte Aaron. „Haben Sie die Noten dazu?“

Sie erhob sich wortlos und brachte ihm ein Büchlein.

„Was bedeutet der Text?“ fragte er.

Sie erklärte es ihm. Dann nahm er seine Flöte.

„Es macht Ihnen nichts aus, wenn ich es spiele?“ Er spielte die Melodie. Sie war so einfach. Und er schien den Klang und das Timbre ihrer Stimme zu treffen.

„Singen Sie, während ich spiele“, bat er.

„Ich kann nicht singen“, wiederholte sie und schüttelte traurig den Kopf. [...]

Doch Aaron überhörte das. Er hatte die Flöte an den Lippen und beobachtete sie. Er spielte den Ton an, doch sie setzte nicht ein. Nervös zerknüllte sie ihr Taschentuch. Also spielte er die Melodie allein. Am Ende der Strophe sah er wieder zu ihr hoch, und ein halb spöttisches Lächeln blitzte in seinen Augen. Wieder spielte er die Note an, als Aufforderung. Und wie auf sein Bitten hin sang sie diesmal. Sofort schwang sich die Flöte mit sanfter Festigkeit in das Lied, und nur ein paar Augenblicke lang schwankte die Stimme der Sängerin noch. Dann befreiten sich ihre Seele und Stimme, und sie sang - sie sang so, wie sie singen wollte, wie sie immer hatte singen

wollen, ohne diesen Hemmschuh, diese Barriere in ihrer Seele, die sie hinderte.

Frei sang sie nun, und die Flöte schwebte neben ihr. Und wie herrlich das für sie war! Wie herrlich war es, dieses kleine Lied mit dem ganzen Liebreiz ihres Daseins zu singen. Wie wundervoll, sich endlich rein und ungehindert in der Musik zu bewegen! Die schöne Leichtigkeit und Beschwingtheit ihrer Seele, wie sie durch die Musik glitt! Sie war sich der Flöte nicht bewußt. Sie wußte nicht, daß da noch etwas war außer ihrer reinen schönen Gesangslinie. Ihre Seele schien zu atmen wie ein Schmetterling, wenn er auf einem Blatt ausruht und seine Flügel atmen läßt. Zum ersten Mal! Zum ersten Mal holte ihre Seele tief Atem. Ihr ganzes Leben lang hatte ihr der Atem gestockt. Und jetzt atmete sie voll, tief, bis in die tiefsten Tiefen ihres Wesens.

Und das war so wunderbar, daß ihr die Sinne schwanden. Das Lied endete, und sie stand mit einem glücklichen, abwesenden Gesicht da wie jemand, der aus einem tiefen Schlaf erwacht. Und das Rouge auf ihren Wangen wirkte wie eine alte Kruste aus schlechtem Schlaf. Jetzt glühte sie von innen neu. Und mit einem stolzen Lächeln sah sie Aaron an.

Entnommen aus: D. H. Lawrence: Aarons Stab. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Stefan Weidle. Bonn: Weidle 2004, S. 326–331. – Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Verlags Stefan Weidle, dem wir für die Abdruckerlaubnis herzlich danken. Alle Rechte beim Weidle Verlag, Bonn.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Anthony Burgess: D. H. Lawrence. Ein Leben in Leidenschaft. Hamburg: Kellner 1990, S. 41

<sup>2</sup> Ebd., S. 56

<sup>3</sup> Richard Aldington: D. H. Lawrence in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek: Rowohlt 1961, S. 97

<sup>4</sup> Burgess, wie Anm. 1, S. 96

<sup>5</sup> Aaron ist eine von drei Musikergestalten in D. H. Lawrences Werk; die anderen beiden sind der Opernhausgeiger Siegmund (!) in „The Trespasser“ (1912, dt.: „Todgeheiltes Herz“ bzw. „Auf verbotenen Wegen“) sowie die Titelfigur („Mathematiker und Komponist“) im Roman „Mr. Noon“ (posthum 1984), in dem Lawrence die Geschichte seiner Flucht mit Frieda – leicht verändert – wiedergibt.

<sup>6</sup> Vgl. D. H. Lawrence: Aaron's Rod. Edited by Mara Kalnins with an introduction and notes by Steven Vine. London: Penguin Books 1995, S. 311f. Diese maßgebliche und kritische englische Ausgabe des Texts enthält zahlreiche Anmerkungen (auch zu den realen Vorlagen für die Figuren des Romans) sowie zwei Passagen, die bei der Publikation 1922 von Lawrence gestrichen wurden, weil er Probleme mit der Zensur befürchtete. Hinweise zu den Figuren auch in Stefan Weidles Nachwort, wie Anm. 7, S. 392–395.

<sup>7</sup> D. H. Lawrence: Aarons Stab. Aus dem Englischen und mit einem Nachwort von Stefan Weidle. Bonn: Weidle 2004, S. 283

<sup>8</sup> Ebd., S. 367f. □

#### Verkaufe

**Gebrauchte Altquerflöte von Yamaha A 421** (Goldmessing), Zustand hervorragend, wenig gespielt, Polsterung und Mechanik einwandfrei, VB 3.000,- Tel.: 09081-25 77 19.



### Wege der Bläsermusik im südöstlichen Europa. Tagungsbericht

Hrsg. von Friedhelm Brusniak und Klaus-Peter Koch. Sinzig 2004, Studioverlag (Arolser Beiträge zur Musikforschung, Bd. 10), 181 S., € 18,00

Die Grenzen Osteuropas sind zwar schon seit über 15 Jahren (mehr oder weniger) offen, aber erst allmählich rücken auch die historischen Quellen und Traditionen der osteuropäischen Länder ins Bewußtsein der Öffentlichkeit (wobei Ungarn und Tschechen beispielsweise sich, nicht zu Unrecht, heftig gegen das Etikett „Osteuropa“ verwahren!).

Wie eng verflochten die bis vor kurzem noch hinter dem *Eisernen Vorhang* abgekapselten Gebiete mit dem deutschen Sprachraum waren, zeigt dieser äußerst aufschluss- und aspektreiche Band aus der mittlerweile leider eingestellten Serie der *Arolser Beiträge zur Musikforschung*. Dass in dieser interessanten Reihe auch Bände zu musikalischen Einflüssen aus Italien und Frankreich, zur englisch-deutschen Musikgeschichte im 17./18. Jahrhundert oder zu den polnischen Bezügen Georg Philipp Telemanns vorliegen, sei nur am Rande vermerkt ([www.studiopunktverlag.de](http://www.studiopunktverlag.de)).

Kenntnisreich und differenziert informiert Ralf Martin Jäger im vorliegenden Band über die türkischen Musikkapellen, die in Wien bei den prunkvollen Gesandtschaften aus dem Osmanischen Reich in Erscheinung traten (dass hier die sorgfältig erläuterten Abbildungen 2–4 falsch zugeordnet sind, ist leicht zu erkennen und zu korrigieren). Interessant, dass reale türkische Ensembles vor allem in der 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts nachzuweisen sind, während die Hochblüte der europäisch-„türkischen“ Musik erst nach 1750 liegt.

Klaus-Peter Koch informiert über die Migration böhmischer Musiker in die nach 1683 von Österreich aus neu besiedelten Gebiete sowie nach

Rußland und über deren Voraussetzungen, während Primož Kuret ausführlich die „Militärmusikkapellen in Ljubljana“ vorstellt, mit Ergebnissen, die zum größeren Teil auf die ganze k.k.-Monarchie übertragbar sind. Besonders aufschlussreich sind die faksimilierten Konzertprogramme im Anhang, in denen die Vorbilder für Mahlers Ferntrompeten und Posthornsoli („Flügelhornsolo in der Entfernung“) ebenso auftauchen wie zahlreiche Stücke von Richard Wagner oder Flötenfantasien (Briccialdi) und Violinkonzerte – die meisten der k.k. Militärkapellen verfügten über komplette Streicherabteilungen!

Die Entwicklung der „Bläserkammermusik im frühen 18. Jahrhundert“ zeichnet Ursula Kramer anhand von vier Komponisten nach (Zelenka, Fasch, Califano, Lotti), in deren Quadro- und Triosonaten sie u. a. eine wachsende Emanzipation der Fagottstimme entdeckt. Helmut Loos ergänzt ihre Einsichten für die Jahre nach 1750 mit Untersuchungen zu den Werken böhmischer Komponisten für Harmoniemusik, deren wesentliche Voraussetzungen er im „höfischen, aristokratischen Milieu insbesondere in der Habsburger Monarchie“ sieht.

Konkrete Fallbeispiele für die Bläsermusik und den Instrumentenbau in Slowenien und in der Slowakei liefern Darja Koter (mit detaillierten Hinweisen auf in Slowenien entstandene Querflöten), Darina Múdra und Eva Szórádová („Bläsermusik in Bratislava“). Dabei ist besonders aufschlussreich Darina Múdras konkretes Beispiel der Harmoniemusik „des Zipser Gespans Stefan Csáky“, in der von 1771 bis 1780 fast ausschließlich Jugendliche (die jüngsten neun Jahre alt) beschäftigt waren und über deren Zusammensetzung, Instrumentenbestand und Repertoire erhaltene Archivalien genaue Auskünfte liefern. Auffallend auch hier die große Bedeutung der „Türkischen Musik“, die sich im reichen Schlaginstrumentenbestand, aber auch im Notenmaterial der Kapelle widerspiegelt.

Die Begriffe „Feldmusik – Harmoniemusik – Türkische Musik“ grenzt schließlich Erich Tremmel in einer knappen und präzisen Definitionsstudie voneinander ab, und Hermann Ullrich rundet den Band mit einer ungewöhnlichen Untersuchung ab, die die Rolle des Hirtenhorns („Büffel“ oder „Pifel“ vom italienischen „piffero“) in liturgischen Kompositionen des 18. Jahrhunderts untersucht. 40 Kompositionen von 27 Komponisten kann er nachweisen, alle dem Weihnachtsfestkreis verpflichtet, deren geographische Schwerpunkte in (Süd-)Deutschland und Böhmen liegen (auffallenderweise gibt es nur zwei Werke in der Schweiz, dem Alphorn-Eldorado!).

So bietet der aufschlussreiche Band ein weites Panorama sowohl zum Repertoire wie zum Instrumentarium und zu den Rahmenbedingungen der Bläsermusik im 18. Jahrhundert – mit Ergebnissen, die weit über das „südöstliche Europa“ hinaus Gültigkeit haben!

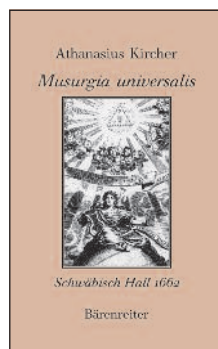
Ulrich Scheinhammer-Schmid

## NEUEINGÄNGE

**Scheidt, Samuel (1587–1654): Werk und Wirkung**, Bericht über die Internationale wissenschaftliche Konferenz am 5. und 6. November 2004 im Rahmen der Scheidt-Ehrung 2004 in der Stadt Halle und über das Symposium in Creuzburg zum 350. Todesjahr, 25.–27. März 2004, hrsg. von Konstanze Musketa und Wolfgang Ruf unter Mitarbeit von Götz Traxdorf und Jens Wehmann, Reihe: Schriften des Händel-Hauses in Halle, Halle 2006, ISBN 3-910019-21-8, 464 S., 17 x 24 cm, brosch.

**Bowman, Peter: Dr. Downing's Recorder Advanced Technique Doctor**, hrsg. von Dr. Sandra Downing und Peter Moore, Reihe: „Doctor“ series, UK-Cheshire 2006, Dr. Downing Music, ohne Best.-Nr., 10 x 14,5 cm, geheftet

**Waterhouse, William: Fagott**, deutsche Übersetzung von Klaus Gillessen, die englische Originalausgabe „Bassoon“ erschien 2003 in der Reihe „Yehudi Menuhin Music Guides“ im Verlag Kahn & Averill, London; Kassel 2006, Bärenreiter-Verlag, ISBN 3-7618-1871-8, 248 S., 14 x 21 cm, brosch., € 24,95



**Athanasius Kircher: Musurgia universalis. Schwäbisch Hall 1662. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch. Schwäbisch Hall 1662. Hrsg. von Melanie Wald. ISBN 3-7618-1869-6. Bärenreiter-Verlag 2006. 414 Seiten. € 52,-/Sfr 93,60.**

Athanasius Kircher wollte seine „Musurgia universalis“ als Grundlegung katholischer Musikanschauung und

Musikpraxis verstanden wissen. Doch obwohl der Wahlrömer und Exildeutsche damit wohl den wichtigsten Musiktraktat des 17. Jahrhunderts geschrieben hatte, wurde das Werk vor allem in seinem Heimatland gelesen. 1662 veröffentlichte Andreas Hirsch eine ins Deutsche übersetzte Auswahl des Textes, die rasante Verbreitung fand und zum Nachruhm Kirchers unter protestantischen deutschen Musikern wie etwa Andreas Werckmeister beitrug. Der neu aufgelegte Reprint macht die „Musurgia“ jedem interessierten Leser zugänglich.

**Melanie Wald: Welterkenntnis aus Musik. Athanasius Kirchers „Musurgia universalis“ und die Universalwissenschaft im 17. Jahrhundert. ISBN 3-7618-1913-7. Bärenreiter-Verlag 2006 (Schweizer Beiträge zur Musikforschung, Band 4). 225 Seiten. € 34,95/Sfr 62,90.**



Melanie Walds Monographie spürt erstmals den vielfältigen Sinnebenen der „Musurgia universalis“ (1650) nach, jenes Werkes aus dem 17. Jahrhundert, das Musiklehre, gesellschaftspolitische Handlungsanweisung und metaphysischer Gesamtentwurf zugleich sein will. Im Mittelpunkt steht Kirchers Ideal des universalwissenschaftlich gebildeten Komponisten und die einzigartige Verflechtung des seit 1600 maßgeblichen Affektpostulats mit dem transzendenten Anspruch der Musikauffassung der Zeit. So untersucht die Studie auch, welche Konsequenzen Kirchers breit rezipierte Musikanschauung für eine Neubewertung damaligen Komponierens haben kann.



## Noten

### Irmgard Beutler / Sylvia C. Rosin: *BlockflötenSpiel*

Schule für die Sopran-Blockflöte, Heft 2; Illustrationen von Marlies Walkowiak; 107 Seiten, 28 Seiten Klavierbegleitung als Einleger, Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; 1. Auflage 2005, Preis € 14,50; Bestellnummer EB 8761

Ohne zu übertreiben kann ich sagen, dass sich viele Schüler auf das Erscheinen des zweiten Bandes von *BlockflötenSpiel*, einer Koproduktion von Irmgard Beutler und Sylvia C. Rosin, gefreut haben.

Nach dem Muster des ersten Bandes wurde weitergestrickt, und heraus kam eine traditionelle, klassische Blockflötenschule ohne Experimente. Das entspricht den Erwartungen der meisten Schüler, die eher konservativ eingestellt sind und der kaufmännischen Einstellung, dass eine Schule mehr als eine Saison aktuell bleiben sollte.

Wie auch im ersten Band gibt es einen Lehrerkommentar und zwei Vorworte an Schüler und Eltern, wobei wieder das praxisnahe Elternwort ins Auge fällt.

Diese werden aus ihrer „Mit-Dabeisein-Verantwortung“ des ersten Bandes entlassen. Noch immer wird ihnen Interesse am Spiel ihrer Kinder abverlangt. Das kostet jetzt aber auch weniger Mühe als das Mitüben am Anfang und ist auch weniger altruistisch, weil die Kinder ja inzwischen wirklich schon Melodien und Lieder spielen können und es Spaß macht, zuzuhören.

Weiterhin werden die Eltern mit der Akquisition von Ensemble- und Auftrittsmöglichkeiten für ihre Kinder betraut, Zitat: „Musikalischer Austausch und das Gefühl, mit dem Instrument in eine Gemeinschaft eingebunden zu sein, haben für die längerfristige Motivation einen hohen Stellenwert ... Informieren Sie sich über Ensemble-Angebote an Schule und Musikschule und Gelegenheiten zum Zusammenspiel im Freundeskreis.“

Um dies zu unterstützen enthält das *BlockflötenSpiel* ein Dutzend drei- und vierstimmiger Ensemblestücke, die durch zusätzliches Repertoire ergänzt werden können.

Zudem wird darauf hingewiesen, dass man die stabile Schulflöte der Anfangszeit vielleicht durch ein besseres Modell ersetzen könnte. Das erspart uns Musiklehrern viel Zeit und *schwarz auf weiß* wirkt es vielleicht auch überzeugender.

In 38 Abschnitten führt *BlockflötenSpiel* u. a. durch das Mittelalter (Nr. 7) und die Renaissance (Nr. 10) mit Werken von Attaignant, Arbeau, Susato und Schein. Abschnitt 31 über die Barockzeit fällt mit zwei Stückchen aus der *Kleinen Kammermusik* von Telemann leider mehr als dürftig aus. Mehr Auswahl gibt es in der Klassik-Romantik: von Haydn und Mozart über Schubert, Schumann, Chopin bis hin zum obligatorischen *Land of hope and glory* von Elgar. Die meisten dieser Stücke haben eine effektvolle Klavierbegleitung, die die Kinder sicher mögen.

*Folk* ist natürlich auch stark vertreten. Irland und Südamerika bekommen jeweils einen eigenen Abschnitt, der Rest läuft unter Weltmusik und bietet eine Sammlung der bekanntesten Lieder.

Die eingängigen Kompositionen von Beutler und Rosin orientieren sich an den Themen der Abschnitte, wie z. B. „Maskenball“ und „im Elfenland“.

Obwohl im *BlockflötenSpiel* eine Parade der bekanntesten Folk- und Klassikstücke stattfindet, in der weder *El Condor pasa* noch *Pippi Langstrumpf* fehlen, kann man sich eines Gefühls von Altbackenheit manchmal nicht erwehren, so als sähe man von oben in einen Schaukasten aus längst vergangenen Tagen.

Kleine Schönheitsfehler: die fehlenden Takte auf Seite 11 wurden durch ein farbiges Einlegeblatt ergänzt und der Hintergrund von Seite 16 „April! April!“ ist so dunkel geraten, dass man die Noten kaum mehr lesen kann.

Ansonsten runden ein gutes Layout mit großem Notensatz und nette Illustrationen das Bild ab.

Wer den ersten Band mag, wird vom zweiten nicht enttäuscht werden. **Inés Zimmermann**

### Glenn Miller: Moonlight Serenade

arrangiert für Blockflötenorchester von Paul Leenhouts, S-A-A-A-T-T-B-Gb, Partitur und 8 Stimmen, Cella 2005, Moeck Verlag, Moeck 3304

In der Reihe des Moeck Verlages für Blockflötenorchester ist im vergangenen Jahr *Moonlight Serenade*, eine der meist gespielten Kompositionen des Bandleaders Glenn Miller (1904–1944) erschienen.

„Mein Klassiker“ war eine der beliebtesten Kurzsendungen des Deutschlandfunks, in der bekannte und unbekannt Personen ihr Lieblingsbuch, ihr Lieblingsmusikstück oder favorisiertes Kunstwerk vorstellten und über das Warum Auskunft gaben. *Moonlight Serenade* ist so ein Klassiker.

Glenn Miller und sein Orchester verkörperten in den Kriegsjahren von 1939 bis 1944 mit der „Wir werden es richtig machen, es wird alles wieder gut“-Hoffnung ein Gefühl von heiler Welt, dem auch sein Unfalltod mit nur 40 Jahren eigentlich keinen Abbruch tat, sondern diese Ära noch stärker im Gedächtnis der Amerikaner und auch Europäer verankerte.

Jede Generation hat ihre Klassiker, und manche Klassiker werden von jeder neuen Generation wiederentdeckt. Das gilt auch für *Moonlight Serenade*, ein Titel, der eigentlich viel zu süßlich für das ziel- und stilsichere selbstbewusste Stück scheint. Aber Worte passten von Anfang an nicht zu dieser Melodie. Obwohl in verschiedenen Anläufen versucht wurde, einen Text zu unterlegen, ist und bleibt die gängigste Version rein instrumental.

Der in seiner Perfektion fast klinische, unverwechselbare Glenn-Miller-Holzbläusersound entsteht durch die doppelte Besetzung der Melodiestimme mit Klarinette und Saxophon, die im Oktavabstand erklingen.

In der Bearbeitung entstand ein siebenstimmiger Bläusersatz, bei dem die Melodie im Sopran liegt, der durch eine Tenorflöte (T1) verdoppelt wird. Um die *divisi*-Noten im Schlussakkord spielen zu können, sollten die beiden Melodiestimmen doppelt besetzt werden. Der Schluss erklingt somit 10-stimmig.

Der Schwierigkeitsgrad ist nicht zu unterschätzen, denn unter der bekannten Melodie liegen neben begleitenden inégal zu spielenden Achteln auch Synkopen und Achtel- und Viertel-Triolen mit kniffligen blitzschnell zu spielenden Vorschlägen. Diese Lässigkeit auf den Punkt zu spielen kann schon die eine oder andere Übungsstunde erfordern. Die beiden Bassstimmen sind als stützender „walking bass“ angelegt und wissen von derlei rhythmischen Schwierigkeiten wenig, sie sind aber dadurch keineswegs langweilig, und so bietet *Moonlight Serenade* für jeden Spieler etwas.

Der Umfang einiger Stimmen ist groß: Sopran und verdoppelnder Tenor spielen vom  $g^2$  bis  $h^3$  (bzw.  $g^1$  bis zum  $h^2$ ), Alt 1  $c^2$  bis zum  $e^3$ , Alt 2  $g^1$  bis zum  $dis^3$ , Alt 3  $fis^1$  bis zum  $h^2$ , Tenor 2  $g^1$  bis zum  $a^2$ , Bass von  $g$  bis zum  $b^1$  und Großbass von  $c$  bis zum  $a^1$ .

Den Big-Band-Sound auf Blockflötenorchester zu übertragen ist hier bestens gelungen. Glenn Millers perfekte runde Arrangements haben auch heute an klanglicher Schönheit und Intensität nichts verloren. Üben und genießen.

**Inés Zimmermann**

### Arvo Pärt: Summa

für Blockflötenquartett (SAAT), Wien 2006, Universal Edition, UE 33030, € 19,50

Arvo Pärt hat einen unverwechselbaren, esoterischen und ausschließlich religiös motivierten Kompositionsstil entwickelt, der in vieler Hinsicht seine Wurzeln in Alter Musik hat, vor allem im Consortstil der englischen Musik des 16. und 17. Jh. (Dies hat ihm auf Seiten der strengen Vertreter gängiger Paradigmen Neuer Musik ja auch viel Kritik eingetragen.)

Die häufig auf Cantus-firmus – Strukturen beruhenden, nicht „entwickelnden“, aber in und um



sich rotierenden und oft fast statisch wirkenden Kompositionsstrukturen seiner altenglischen Vorbilder füllt Pärt mit seinen eigenen Intervallschichtungen und versteht es durchaus, durch seine Musik meditative Ruhe, Andacht und religiöse Versenkung zu erzeugen.

Das Orgelstück *Pari intervallo* wurde bereits vor einiger Zeit für Blockflötenensemble entdeckt und „funktioniert“ ja auch ganz vorzüglich. (Erst kürzlich wurde es mit größter Konzentration vom Blockflötenensemble QNG beim Deutschen Musikwettbewerb eindrucksvoll zu Gehör gebracht.)

Wegen der Umfänge der 4 (ursprünglich vokal konzipierten) Stimmen liegt es nahe, *Summa* ebenfalls für Blockflötenensemble zu gewinnen. Da es auch schon textlose Versionen für Streicherbesetzungen gab, war der Weg frei für ein entsprechendes Arrangement, das hier von Sylvia

Rosin und Irmhild Beutler unternommen wurde. Es wird sowohl eine 4-Fuß- als auch eine 8-Fuß-Version als möglich bezeichnet.

Das Stück (Dauer 5–6 Minuten) wechselt beständig zwischen duettierenden Passagen zweier Flöten und dem 4-stimmigen Tutti.

In der Verkaufsyriek des Ankündigungstexts heißt es, dass die Herausgeberinnen „... in ausgesprochen gelungener Form Pärts intensiven und faszinierenden Sensibilisierungslehrgang zur Optimierung von Klang, Intonation und Zusammenspiel nun erstmals auch einem der einfachsten und ursprünglichsten Musikinstrumente zugänglich“ machen.

Dem Komponisten ging es dabei sicher weniger um pädagogische Inhalte als vielmehr um Vermittlung religiöser Werte, zumal ihm *Summa* trotz seiner Kürze ganz offenbar mehr bedeutet als nur ein kleines Gelegenheitswerk: Schließlich ist es der lateinische Text (Credo) des Glaubensbekenntnisses, der zu dieser Musik in der Urfassung gesungen wird. (Eine eindrucksvolle Aufnahme des Hilliard-Ensembles belegt, was man bei einer Ausführung auf Blockflöten vermissen wird!)

Der Komponist sagte selbst hierzu 1994: „Ich habe ein hochformalisiertes Kompositionssystem entwickelt, in dem ich seit zwanzig Jahren meine Musik schreibe. In dieser Reihe ist *Summa* das strengst gebaute und verschlüsseltste Werk“.

Aber warum sollen beide Aspekte, der spieltechnische und der inhaltliche, nicht auch gut zusammen kommen, da sie sich ja gegenseitig bedingen?

Allen Blockflötenensembles sei die Ausgabe jedenfalls dringend empfohlen. Man muss allerdings dran glauben! **Michael Schneider**

### Johann Sebastian Bach: Chaconne de la Partita

BWV 1004, für Altblockflöte (Cassagnol), Leipzig 2006, Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 2929, € 9,80

Zu den bekannten Bearbeitungen der berühmten *Chaconne* für Violine solo von J. S. Bach (Fer-

ruccio Busoni für Klavier und Andres Segovia für Gitarre) gesellte sich 1968 eine Bearbeitung für Cembalo von Karl Hermann Pillney, gefolgt von den Arrangements von Gustav Leonhardt (1976), Robert Hill und Lars Ulrik Mortensen.

Nachdem Jean-Claude Veilhan eine Fassung der *Chaconne* für Altblockflöte veröffentlicht hatte (Paris 1999, Leduc), gibt es seit diesem Jahr ein weiteres Arrangement, und zwar von Jean Cassignol, in c-Moll anstelle der Originaltonart d-Moll (die auch Veilhan verwendet).

Wie im Vorwort (von Nikolaj Tarasov) zu lesen, wurde c-Moll gewählt, „um den ursprünglichen Tonfiguren so treu wie möglich zu bleiben“. Zwar ermöglicht diese Tonart den Einsatz von  $as^3$  ( $b^3$  – für d-Moll – ist ungleich schwerer zu spielen), und Cassignol kommt dadurch mit weniger Stimmknickungen aus als Veilhan, aber dieser Vorteil wird vom tiefen  $as^1$  quasi wieder aufgehoben, einem grifftechnisch wie klanglich heiklen Ton.

Auch die häufige Verwendung von  $fis^3$  macht die Bearbeitung nicht gerade leichter. Allerdings weist Tarasov in seinem Vorwort indirekt auf die seit einigen Jahren zur Verfügung stehenden Altblockflöten hin, die einen erweiterten Tonumfang und ein größeres Klangvolumen haben, auf denen  $fis^3$  leichter gegriffen werden kann und deren  $as^1$  stabiler klingt (Paetzold und Mollenhauer, Helder, Moeck).

Vollends auf die Spitze getrieben wird die Brillanz in der Arpeggien-Stelle, in der Cassignol knapp 20 Takte lang ununterbrochene 32stel Sextolen verlangt (auf die gleiche Art sind die Arpeggien der Takte 201–208 aufgelöst). „... auch die Bariolage – hier die Tonwiederholung auf zwei verschiedenen Saiten“ kommt durch die Verwendung von c-Moll „auf der Blockflöte in eine günstige Lage und kann durch die Verwendung zweier Griffe verschiedener Klangfarben imitiert werden“, schreibt Tarasov. Dies betrifft die Takte 229–233 in beiden Blockflötenfassungen. Aber auch in d-Moll ist ein Klangfarbenwechsel in den betreffenden Takten möglich. (Veilhan schlägt einen Alternativgriff für  $a^2$  vor.) Um eine noch stringentere Wirkung zu er-

zielen, beginnt Cassignol bereits in Takt 236 mit 16tel Triolen, die J. S. Bach erst in Takt 241 vorgesehen hat (so auch Veilhan).

Die vorliegende Ausgabe präsentiert einen klaren, übersichtlichen Druck, abgesehen von dem Problem der Wendestellen. (Die Edition von Veilhan bietet nur eine Wendestelle, allerdings bei 4 zusammenhängenden Vorder- und Rückseiten!) Der Computer-Druck war leider nicht immer in der Lage, schön geschwungene Legatobögen zu produzieren, besonders bei großen Sprüngen.

Trotz aller Bemühungen der Bearbeiter, dem von ihnen gewählten Original „gerecht“ zu werden, die Vorlage nur „so weit wie nötig“ zu verändern, wird in beiden instrumententechnisch bedingt reduzierten Fassungen der Blick auf die Vollkommenheit der Bachschen *Chaconne* erschwert, wenn nicht teilweise sogar verstellt – so wertvoll diese Arrangements als Studienmaterial für Blockflöte auch sein mögen.

Eine letzte Frage an den (deutschen) Verlag: Warum wurde der französische Titel *Chaconne de la Partita* gewählt? **Martin Nitz**

### Wolfgang Amadeus Mozart: 12 Pieces

für Sopran- und Tenorblockflöte, Shumilov Recorder Series No. 51

### Johann Helmich Roman: 21 Pieces from Golovinmusiken

für Blockflöten-Quartett, Shumilov Recorder Series No. 52

Edited and transcribed by Ivan Shumilov, c/o Shumilov & Svensson, Skyttev. 1ltr., S-13437 Gustavsberg

Zwei von Hand und mit gekurvten Achtelbalcken geschriebene Ausgaben wirken im Zeitalter der computergestützten Notenschreibprogramme entweder liebenswert nostalgisch oder ärgerlich wegen der Leseprobleme. Wer unbedingt Mozarts *Alla turca*, seine Variationen über *Ah! Vous dirais-je maman* (hier fälschlich als *diral-je* handgeschrieben; auf deutsch heißt das Lied bekanntlich *Morgen kommt der Weihnachtsmann*)

oder Papagenos *Der Vogelfänger bin ich ja* (mit vielen hohen Sopranflöten-Cs!) auf Sopran und Tenor spielen und dazu eine barock anmutende Ausgabe benutzen will, der wird hier seine (recht begrenzte) Freude haben. Wer Johann Helmich Romans, des schwedischen Hofkapellmeisters (1694–1758), Musik für den russischen Minister Graf Golovin seinem Quartett auf die Pulte legt (schwierig, da nur Partitur!), wird eine ordentliche, aber nicht besonders inspirierte und nicht für Blockflöten gedachte barocke Gebrauchsmusik zum Klingen bringen, wird weder über den Komponisten noch über den Grafen Golovin Näheres erfahren (nicht einmal die Lebensdaten), aber immerhin dem letzten Eintrag des Hefts beruhigt entnehmen, dass *Ivan Shumilov* den Notentext in der *Villa San Michele Anacapri* zu Papier gebracht hat.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

### Johann Sebastian Bach: Ricercar a 6

aus dem *Musikalischen Opfer* BWV 1079, für 6 Blockflöten (SSATBB/Bass in C) (Vissing), Münster 2005, Edition Tre Fontane, ETF 2027, € 13,00

Im Idealfall klingt diese Transkription aus dem *Musikalischen Opfer* wie auf einer Orgel mit Flautoregister gespielt. Die Bearbeitung für zwei Sopran-, eine Alt-, eine Tenor- und zwei Bassflöten ist insofern „einfach“, als Heida Vissing schlicht den gesamten in c-Moll stehenden Satz eine Oktave höher als im Original notiert. Das ist auch weiter nicht problematisch, da die 1. Sopranblockflöte „nur“ bis zum dreigestrichenen c geführt wird. Schwierig erscheint uns lediglich die zweite Bass-Stimme: hier muss der Spieler von der Bassflöte in *F* auch immer wieder in eine Bassflöte in *C* wechseln. Der Part dürfte auch nicht gerade leicht zu spielen sein, zumal Bach die Stimme mehrmals in Achteln laufen lässt und dann auch Verbindungen wie *b-as-g* in der tiefen Lage verlangt. Der Gesamtklang wird wohl etwas diskantlastig sein.

Aber dies wäre bei der Ausführung mit Orgel in diesem Register auch kaum anders. Heida Vissing hält sich an das Original, keine Artikulati-

onsbögen vorzugeben, mit Ausnahme des Taktes 186 im 1. Sopran. Und da steht dann noch ein sehr langer Legatobogen. Warum?

Im übrigen ist die Ausgabe sehr sorgfältig und sauber hergestellt, und das Werk lohnt ohne jeden Zweifel.

Frank Michael

### Mary Karen Clardy (Hg.): Classic Solos for Flute

Inhalt: J. S. Bach: Partita a-Moll BWV 1013, C. Ph. E. Bach: Sonate a-Moll Wq 132, Fr. Kuhlau: Divertissement 1 G-Dur op.68, C. Debussy: Syrinx, S. Karg-Elert: Caprice No. 30 op. 107, P. Hindemith: aus Acht Stücke für Flöte allein, Th. Heinisch: aus Fünf Zaubersprüche, inklusive CD, Wien 2006, Universal Edition, UE 70079, € 19,95

„Große Sololiteratur für große Talente“ verkündet die dem Titelblatt vorgehängte (Halb-) Banderole und „Verbunden mit Wissenswertem zu Leben und Werk der Komponisten und ausführlichen Aufführungshinweisen sowie einer von der Autorin eingespielten Referenz-CD“. Auf Zitate aus diesen Hinweisen verzichte ich lieber, denn „Debussys kurzes Stück umringen zahlreiche Unklarheiten ...“ (Clardy bzw. Übersetzer), obwohl Quelle, Umfeld und szenische Zuordnung der Musik in der Urtextausgabe desselben Verlages (UT 50173) schon 1996 authentisch belegt werden – und so auch Joseph Bopp bestätigen (vgl. *Tibia* 1/83). Bopp hat damals schon wesentliche Hinweise zur Interpretation von *Syrinx* gegeben, wobei es ihm besonders wichtig schien, auch „über die rhythmische Wiedergabe zu sprechen. Es ist eine Tatsache, dass die Flötisten sich oft über das genaue Einhalten des Taktes in Werken für Flöte allein so hinwegsetzen, als ob hier jede rhythmische Freiheit, oft bis zur Verzerrung erlaubt sei (Werke ... Bachs nicht ausgenommen!)“. Soviel zur Referenz-CD.

Halten wir uns lieber an bewährte gute alte Ausgaben der „Großen Sololiteratur“, an Kujkens sorgfältige Erläuterungen zu BWV 1013, an Nastasis Rhetorik bei C. Ph. E. Bach (*Tibia* 1977) und ähnliche gute Studien!

Nikolaus Delius

**Benoit Tranquille Berbiguier: Plaisier d'amour op.19**

Fantasie und Variationen, für Flöte und Klavier (Haupt), Leipzig 2006, Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 3239, € 15,80

Mit seiner Neuausgabe erinnert Haupt an einen großen Virtuosen und ein für diese Zeit typisches Genre: *Introduction, Thema und Variationen über ...* Plaisier d'amour, hier: *Fantasie* genannt, zählt mit seinen fünf Variationen (über ein eigenes Thema?) sicher nicht zu den anspruchsvollsten Komponisten Berbiguiers, ist aber musikalisch nicht ohne Charme „in rein französischem Geschmacke und Style“ geschrieben und auch technisch unterhaltsam. „Die deutschen Musikverlage sträuben sich jetzt durchaus nicht mehr gegen den Druck seiner Werke, im Gegenteil suchen sie dieselben.“ (Zitate aus dem Artikel *Berbiguier* in Gustav Schillings Enzyklopädie, Leipzig 1840)

Nikolaus Delius

**Alan Ridout: Serenata Notturmo**

for flute and clarinet, Ampleforth/UK 2005, Emerson Edition, E475, £ 6,50

Ein Wunderkind war, dem Rückseitentext dieser Ausgabe zufolge, der aus Kent stammende englische Komponist Alan Ridout: schon der Zwölfjährige soll über hundert Werke komponiert haben! Am Royal College of Music u. a. Schüler von Gordon Jacob, befasste er sich später mit mikrotonalen und elektronischen Techniken. Sein Interesse für Alte Musik wurde von Thurston Dart geweckt – so war er offenbar ein vielseitig interessierter Komponist und Lehrer an verschiedenen renommierten englischen Hochschulen, der die letzten Jahre seines Lebens, nach einem Schlaganfall 1990, in seinem Sehnsuchtsland Frankreich verbrachte.

Seine *Serenata notturna* ist ein dreisätziges Werk in tonalen Bahnen, rhythmisch nicht ohne Finessen und durchweg tänzerisch bewegt. Einem *Andante misterioso* folgt ein *Vivace* mit der schönen Anmerkung *like a Dance Hall, heard*

*distantly* (wie ein aus der Entfernung zu hörendes Ballhaus). Den Abschluß bildet die eigentliche *Serenata*, ein *Allegretto*.

Ein hübsches und interessantes Werk von mittlerem Schwierigkeitsgrad.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

**Peter Maxwell Davies: Tecum Principum**

für Flöte und Marimba, London 2004, Schott & Co., ED 12856

Ein Hochzeitsgeschenk! Kurz und knapp: 2 Seiten Noten, 3 Minuten Aufführungsdauer. Nach einem Flötensolo folgt ein Marimbasolo, dann „vereinen“ sich beide. Eine schwingende oft tonal anmutende Melodik verbindet sich mit einer zweistimmig geführten Marimba. Am Schluß löst sich ein Dur-moll-Klang in einen Fragezeichen-Septakkord auf. Zumindest für die Flöte ist das Werk leicht, nur sollte es schön gespielt werden. Ein kleines Gelegenheitswerk mit Charme.

Frank Michael



Seit über 25 Jahren :  
Alles für Blockflötisten

Flöten  
Noten  
Zubehör

**Notenschlüssel**  
Musikalienhandlung S.Beck & CoKG  
Metzgergasse 8 D-72070 Tübingen  
RUF 0 70 71- 2 60 81 FAX 2 63 95  
Internet: [www.notenschluessel.net](http://www.notenschluessel.net)

**MARSYAS**



Blockflöten, die ansprechen!  
Das hohe f ist für niemanden mehr  
ein Problem.  
Probieren Sie es einfach aus.  
[www.marsyas-blockfloeten.ch](http://www.marsyas-blockfloeten.ch)

### Arthur Willner: Sonate

für Flöte allein op. 34 (Thalheimer), Frankfurt/M. 1926/2005, Musikverlag Zimmermann, ZM 35250, € 9,95

Arthur Willner (1881–1959) – nie gehört! Es handelt sich bei seiner Solosonate op. 34 jedoch um eine höchst erfreuliche Entdeckung, zu deren Veröffentlichung man Herausgeber und Verlag gratulieren möchte. Willner war u. a. Soloflötist unter Gustav Mahler, machte eine Karriere als Dirigent und war 20 Jahre lang stellvertretender Direktor des renommierten Sternschen Konservatoriums zu Berlin. Der Katalog seiner Kompositionen ist beachtenswert; er umfasst Orchesterwerke, Solokonzerte, Kammermusik und Chorwerke. Vieles blieb allerdings

<b>Günstig zu verkaufen: Tenor-Dulcian u. Bass-Dulcian (Rainer Weber)</b>
Tel.: 033056-435065

unveröffentlicht, obwohl sich z. B. sogar Henri Marteau und Carl Flesch seiner Musik annahmen.

Die vorgelegte Solosonate hat Willner dem seinerzeit sehr bekannten holländischen Flötisten Ary van Leeuwen „in aufrichtiger Bewunderung“ gewidmet. Der älteren Flötengeneration dürfte van Leeuwen noch als Herausgeber von Flötenmusik bekannt sein, darunter der Beethoven-Sonate. Willners Werk nun gehört zu jenen so wichtigen Solostücken für Flöte, welche im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts entstanden sind. Damals erschienen die Soli von Debussy, Ibert, Honegger, Karg-Elert bis hin zu Hindemith. Willners Sonate zeigt auch und gerade im Vergleich damit eine durchaus eigene Ausdrucksweise und ist übrigens spieltechnisch von einigem Anspruch.

Die Grundtonart des ersten Satzes ist das flötengefällige D-Dur. Aus neobarocker Melodik entwickelt sich in tonartlicher Dichte ein kapriziöses Gebilde. Auffällig ist hier und in den folgenden Sätzen die gerne als flötentypisch angesehene Verwendung von Akkordbrechungen. Der zweite Satz, ein sehr langsam zu nehmendes Stück (Viertel = 42), führt durch modulationsreiche Harmonik unsere Hörerwartung in ungewohnte Richtungen. Eine vorwärtsdrängende Rhythmik und Bewegtheit machen diesen Satz – gerade bei seinem langsamen Grundtempo – zu einer interpretatorischen Herausforderung. Eine abschließende 9/8-Gigue ist ein Virtuosenstück voller Schwung und mit Witz. Neben rein spieltechnischen Ansprüchen braucht man hier atemtechnische Souveränität sowie die Beherrschung verschiedener Farben (so in dem mit „singend“ bezeichneten Abschnitten).

Es sei dem Rezensenten in diesem Zusammenhang gestattet, auf das Buch *The Flute* von Ardal Powell (Yale University Press, 2002) hinzuweisen. Es ist dieser Veröffentlichung eine CD beigelegt mit Aufnahmen von Flötisten zwischen 1902 und 1940, die wirklich hörenswert ist. In das dort dargestellte Umfeld gehört die Willner-Sonate. Man kann sich damit „aufführungspraktische“ Anregungen direkt von der Quelle holen.

**Hans-Martin Linde**

### Christoph Weinhart: Flötenspiel „... und alle Zeit ward Gegenwart.“

für Flöte solo, Köln 2006, Verlag Christoph Dohr, E.D. 26312, € 7,80

Christoph Weinhart (\*1958) studierte in Würzburg Klavier, Orgel und Musiktheorie bei Zsolt Gárdonyi und Komposition bei Bertold Hummel. Nach einem Orgel-Studium bei Gaston Litaize in Paris erhielt er als Stipendium des Bayerischen Staates einen Studienaufenthalt an der Cité Internationale des Arts in Paris. Während dieses Aufenthalts ist das Stück 1989 entstanden. Die gute Idee des Verlages, auf dem Deckblatt immer einen Ausschnitt der Komposition in einer Art Fenster zu zeigen, ist hier wirklich aufschlussreich: man sieht darin vom Komponisten gesetzte Atemzeichen, die im Druck dann fehlen.

Dem Stück ist die letzte Zeile des Gedichts „Flötenspiel“ von Hermann Hesse als Untertitel beigegeben (es beginnt mit den Worten „Ein Haus bei Nacht durch Strauch und Baum“). Hesse schrieb zu diesem 1940 im II. Weltkrieg entstandenen Gedicht: „Und jetzt begann ich ernstlich, Zeile um Zeile und Wort um Wort zu beklopfen und zu prüfen, was entbehrlich sei und was nicht.“ Bis Sprachklang und -rhythmus „stimmten“, war viel Überlegung notwendig, immer wieder, auch wenn es eigentlich schon fertig war.

Weinharts Musik scheint ebenfalls wie ein Gedicht, Wort für Wort, Zeile für Zeile entstanden zu sein, und es ist eine schöne Musik geworden. So zeitgemäß die Musiksprache ist, so vertraut scheint sie doch. Ruhig fließend, durch Taktwechsel lebendig, im dynamischen Verlauf ausdrucksvoll sprechend und verstummend hat sie das, was Hesse meinen mag, wenn er die Macht der Musik anspricht, alle Zeit zu Gegenwart machen zu können.

Ursula Pešek

### Giulio Briccialdi: 5 Paraphrasen

nach Verdi-Opern, für Flöte und Klavier (Petrucci), Frankfurt 2005, Musikverlag Zimmermann, ZM 34910, € 29,95

Fantasien und Paraphrasen über Opernthemen wurden im 19. Jahrhundert oft genug als anein-

andergereihte Opern-Melodien ohne wesentliche kompositorische Eigenständigkeit einem nach Opern lechzenden Publikum vorgesetzt. Durch ihre Häufigkeit und häufige Mittelmäßigkeit waren sie zu recht in Misskredit geraten, und eine Wiederbelebung bedarf einer sorgfältigen Auswahl. Ganz anders geartet sind, und eine Wiederbelebung unbedingt verdienen die Opernparaphrasen von Briccialdi, die bei Zimmermann von Gian-Lucca Petrucci herausgegeben wurden. Petrucci, Professor für Flöte am Konservatorium Santa Cecilia in Rom, setzt sich für Flötisten des 19. Jahrhunderts in bewundernswerter Weise ein, wie seine Publikationen über Leonardo De Lorenzo von 1999 und Briccialdi von 2001 beweisen – letzteres ist wohl das dickste Buch, das je über einen Flötisten geschrieben wurde (446 Seiten), und Briccialdi hat es wahrlich verdient (und wir alle eine Übersetzung ins Deutsche).

Die vorliegende Notenausgabe lehnt sich äußerlich an Petruccis Buch *Giulio Briccialdi, Il Principe dei flautisti* (Edizioni Thyrus, Arrone) an, sie hat ein ausführliches, dreisprachiges Vorwort (wobei ausgerechnet die deutsche Übersetzung zu wünschen übrig lässt), der druckfehlerfreie Notentext ist sehr schön auf angenehmem Papier gesetzt.

Die Reihenfolge der fünf Paraphrasen ist chronologisch, bis auf eine geschickte Vertauschung: *Aida*, die jüngste – steht an erster Stelle als das geeignetere Einstiegsstück, *Macbeth* – die älteste, an letzter. Es ist vielleicht nicht ganz überflüssig zu sagen, dass eine gute Kenntnis der Opern Voraussetzung für Studium und genussvolles Verständnis der Stücke ist; neben häufigem Hören kann besonders auch das Verdi-Handbuch, herausgegeben von Gerhard und Schweikert im Metzler/Bärenreiter Verlag (Stuttgart 2001), dazu empfohlen werden.

Briccialdi wurde in ärmlichen Verhältnissen 1818 in Terni geboren und starb hoch angesehen in Florenz 1881. Die 63 Jahre seines Lebens waren gekennzeichnet von unermüdlicher Arbeit, die in einen Satz zusammendrängen der Respekt vor diesem Leben verbietet. Es war ein geradezu legendärer Aufstieg zu höchstem euro-

päischen Ruhm als reisender Virtuose (kaum eine Stadt in Italien oder Europa, in der er nicht allein oder mit berühmten Kollegen in Konzerten auftrat), als begehrter Lehrer (wo auch immer er hinkam), als Komponist (dessen Werke von namhaften Verlagen sofort gedruckt wurden) und als Instrumentenbauer (der sich mit seiner doppelten B-Klappe auf unseren heutigen Flöten verewigt hat). Er war also das, was man heute einen *freelance*, einen unabhängigen, freischaffenden Künstler nennt. Ständig auf Wanderschaft, war sein Leben ein abenteuerliches Ringen zwischen Pflicht und Freiheit.

Von seinen zahlreichen Kompositionen, in deren Mittelpunkt natürlich die Flöte stand – am bekanntesten ist wohl der *Karneval von Venedig* geworden –, sollen hier wenigstens die immer wieder aufgelegten Etüden, die Duette für zwei Flöten und seine vier Bläserquintette, von denen nur das Opus 124 verlegt ist, erwähnt werden. Auf Opern basierende Kompositionen schrieb Briccialdi über sechzig, wie Liszt, sein Zeitgenosse, und man kann und sollte die Werke der beiden durchaus miteinander vergleichen. Briccialdi hat sich verständlicherweise mehr für Verdi interessiert, nur eine Wagner-Oper, nämlich *Lohengrin* gibt es, während Liszt als Wagnerianer nur eine Verdi-Oper – *Rigoletto* – paraphrasierte. Wenn aber Liszt z. B. für Wiedergabegelegenheiten ohne adäquate Virtuosität Kürzungen und Sprünge vorsah, was einen nicht so strengen Formaufbau vermuten lässt, so ist das bei Briccialdi nicht möglich. Diese sind als musikalische Portraits von Personen (*Aida*, *Violetta*, *Azucena* usw.), Szenen oder Stimmungen (besonders dicht in *Don Carlos*) sehr durchdacht konzipiert und in eine jeweils einmalige Form gebracht. Nichts von Beliebigkeit eines „best of ...“, kein gedankenloses Arrangieren („Derangieren“ spottete Liszt über viele seiner Zeitgenossen), keine „Stückchen-Stücke“, sondern eigenständige kompositorische Arbeit. Wenn der Wert einer Musik am Grad ihrer Differenzierung gemessen wird, an ihrer Logik und Sinnfälligkeit, gepaart mit formalem Gelingen, dann ist Briccialdi zwar ein Komponist des 19. Jahrhunderts, aber einer auf der Höhe der Zeit, und diese seine Werke sind sehr gute Musik.

Die Notwendigkeit, eine mehrstündige Oper in einem Stück von maximal 10 bis 15 Minuten Länge erleben zu lassen, verlangt Konzentration aufs Wesentliche. Diese zeigt sich in der Auswahl des von Verdi übernommenen Materials, in neuartigen Variationstechniken, vertikalen und zeitlichen Verknüpfungen der Motive, was in der Don-Carlos-Fantasie besonders auffällt, und an einer geschickten Tonartenwahl, so steht in *Aida* die Nil-Szene in fis-Moll statt in g-Moll. Wie selbstverständlich entfaltet sich jedesmal alles zu einem eindrucklichen und mitreißenden Stimmungsbild. Die geforderte hohe Virtuosität ist nie Selbstzweck, sie lässt es auch nicht zu, dass sich der Darsteller in den Vordergrund „spielt“. Briccialdi gibt alles Notwendige geschmackvoll und durchdacht, inhaltlich und formal in idealem Gleichgewicht vor. Die Klavierparts sind wohlklingend und pianistisch attraktiv, beide Instrumente musikalisch gleichberechtigt. Bei gekonnter Wiedergabe wird man mit diesen Stücken auch das heutige Publikum bezaubern können.

Željko Pešek

### **Felix Mendelssohn Bartholdy: Ouvertüre in C**

op. 24 für Harmoniemusik (Hogwood), Kassel 2005, Bärenreiter, Partitur, BA 9055, € 28,95

„Hätte Mendelssohn seinen einsätzigen Orchesterstücken den glücklichen Titel „Symphonische Dichtung“ gegeben, den Liszt später erfunden hat, so würde er heute wahrscheinlich als Schöpfer der Programmmusik gefeiert und hätte seinen Platz am Anfang der neuen statt am Ende der alten Periode unserer Kunst. Er hieße dann der „erste Moderne“ anstatt „der letzte Klassiker“.“ (Felix Weingartner, die Symphonie nach Beethoven, 1898).

Es lässt sich stark bezweifeln, ob diese Aussage wirklich stimmt. Ein neues Etikett („Symphonische Dichtung“) macht noch lange keine neuen Inhalte. Mendelssohn war gewiss ein bedeutender Komponist, aber Avantgarde war nie seine Sache. Schumann stand viel weiter in der romantischen Zukunft. Der Meister, der das barocke Oratorium wiederbelebte (von der Matthäus-

passion bis hin zu seinen eigenen Beiträgen zu dieser Gattung) und der damit die Musik endgültig in „Alt“ und „Neu“ gespalten hat, von ihm führt kein Weg zu Liszt und Wagner. Man könnte das noch genauer belegen mit formalen Indizien oder motivischer Arbeit, mit satztechnischen Argumenten: nichts davon macht ihn zum Neuerer.

Man verkleinert ihn mit falschen Etiketten – und das macht zwar Weingartner, nicht aber Hogwood. Der macht Noten mit Köpfen in Form der *Harmoniemusik*. Doch vor den Noten gibt's ein höchst informatives Vorwort. Das beginnt mit Weingartner, und dann schreibt Hogwood selber. Zunächst über die vielen Fassungen, teils vom Komponisten selber, teils von den so viel klügeren damaligen Editoren. Auch die *Harmoniemusik* ist davon betroffen, und das schafft natürlich editorische Probleme, die dann auch ausgiebig diskutiert werden.

Hogwood schildert die Metamorphosen des *Notturmo* für 10 Blasinstrumente bis zur endgültigen Besetzung für 23 Spieler einschließlich Janitscharenmusik, zur vollständigen Militärkapelle also. Diese Endfassung war konzipiert für die neuorganisierte Militärmusik des preussischen Königs Friedrich Wilhelm III., ab 1817. Dabei geht der Editor auch gründlich ein auf die speziellen Instrumente, etwa die Ophikleide oder das Basshorn (das mir selber neu war). Das Bassproblem war beim Holz eben noch nicht gelöst im frühen 19. Jahrhundert.

Daran schließt sich eine wunderschöne gedruckte Partitur in bewährter Bärenreiter-Tradition. Die Sorgfalt dieser ganzen Edition beruhigt: das ist gewiss eine Originalausgabe mit Genehmigung des Autors.

Die Musik selber ist echter Mendelssohn: *andante* – *allegro vivace*; glänzend instrumentiert und voller schöner Einfälle, die für das Militär viel zu schade sind, selbst für das vergleichsweise zahme nachnapoleonische Heer. So wollen wir also ganz schnell die Militaria vergessen und das ganze sofort pazifizieren: auch ohne Husaren ist diese Musik mit Sicherheit im Konzert so richtig am Platze.

Erhabene Momente ...  
... für feierliche Musik

Unser Isis-Alt-Modell aus handwerklicher Fertigung:  
Olive, € 543.-  
Verkauf durch den Fachhandel – [www.huber-music.ch](http://www.huber-music.ch)

**HUBER**  
swiss musical instruments

Man sollte neben dem wenigen, was von diesem Komponisten wirklich im Repertoire verankert ist, auch der *Harmonie* eine Chance geben.

Albrecht Gürsching

### Carl Maria von Weber: Concertino

en mi<sup>b</sup> majeur op. 26, original pour clarinette en si<sup>b</sup> et orchestre, pour clarinette en si<sup>b</sup> solo et quatuor de clarinettes (Julien-Laferrière), Paris 2005, Gérard Billaudot, GB7845, € 25,78

Die Einrichtung eines der Standardwerke der Klarinettenliteratur, des *Concertino* für Klarinette in der Begleitung von vier weiteren Klarinetten, wirkt auf den ersten Blick sehr provokativ. Für einen Musikschullehrer mit zahlreichen sehr fortgeschrittenen Schülern hat diese Ausgabe durchaus ihren Sinn. Der Schüler wird dann nicht nur von einem Korrepetitor (falls es überhaupt einen solchen Unterricht an der Musikschule im ausreichenden Maße gibt) begleitet, sondern er erfährt selbst, wie schwierig es ist,

den Solisten zu begleiten und welche Freiheit man sich an welchen Stellen leisten kann und wo es einfach nötig ist, ganz strikt im Rhythmus zu musizieren. Besonders die erste Begleitsstimme ist nicht ganz einfach, da meistens die 1. Violinstimme adaptiert wird. Im Lento spüren die Mitspieler sehr deutlich die harmonische Entwicklung. Auf diesem Wege wird es dem Schüler leichter fallen, die Welt der Romantik zu erleben, als wenn er „nur“ am Klavier begleitet wird. Die 4. Stimme ist für Bassklarinette gedacht. Zur Not lässt sie sich aber auch auf einer B-Klarinette realisieren.

Auf jeden Fall macht es den Schülern viel Freude, das *Concertino* quasi von „unten“ kennen zu lernen.

Susanne Ehrhardt

### J. B. Dias: *Petite Fantaisie sur Le Carnaval de Venise*

pour clarinette en sib et piano, Collection: Philippe Bernold, Paris 2003, Gérard Billaudot Editeur, G 7206 B, keine Preisangabe

Zu der Vielzahl von Konzertvariationen über das Volkslied *Mein Hut, der hat 3 Ecken*, im allgemeinen unter dem Titel *Der Karneval von Venedig* besser bekannt, hat sich eine neue gesellt. Diesmal begegnet uns das Thema mit vier kurzen Variationen, allesamt durchkomponiert, denen abgesetzt eine schlichte, sechs Takte lange Einleitung vorangestellt ist. Die für B-Klarinette eingerichtete Melodiestimme ist instrumentengemäß angelegt, der Tonumfang des Instruments wird insbesondere nach oben nicht ausgeschöpft, so dass der angegebene Schwierigkeitsgrad (5) als sehr realistisch angesehen werden kann. Wenn mit vergleichsweise einfachen Mitteln technische Brillanz und Virtuosität hervorgehoben wird, so ist die andere Seite, das Gestalterische, das Opernhafte, das Musikantische dieser Musik vollständig vernachlässigt. Kaum agogische Vorschriften, sehr wenige Tempoangaben, eine spärliche „Schwarz-Weiß-Dynamik“ und, abgesehen vom tonleiterartigen, fünf Achteltöne langen, frei zu gestaltenden Übergang am Einleitungsende, keine (!) Kadenzten. Angelehnt dazu eine sehr einfache Klavier-

begleitung, während der Introdution *colla parte* mit der Klarinette, in den Variationen lediglich die Wiederholung der Themenbegleitung. Möglicherweise eine zweckmäßige, keinesfalls eine bereichernde Neuausgabe. Jürgen Demmler

### Barbara Loewe (Hg.): *Auf die Plätze, Fagott, los!*

Neue Musik für junge Fagottisten, für 1–4 Fagotte mit und ohne Klavierbegleitung, 3.–5. Lernjahr, Band 2, Wien 2005, Doblinger, Best.-Nr. 05 510, €19,50

Die zweite Etappe erfolgreicher Zusammenarbeit hat einen Sieger: Eingebettet in den farbenfrohen Umschlag mit Rennflagge und bunten Fagotten präsentiert Barbara Loewe Band 2 mit zeitgenössischer Literatur für den Fagottunterricht. Dazu konnte sich die Herausgeberin erneut auf die Mitarbeit ihrer Studenten im Didaktikunterricht stützen. Die hatten den Mangel an moderner Literatur für Anfänger auf dem Fagott nicht einfach nur zur Kenntnis genommen; in Kooperation mit dem Franz Schubert Institut der Universität für Musik und darstellende Kunst in Wien, dem Doblinger Verlag, dem SKE-Fonds und der Gesellschaft zur Förderung österreichischer Musik entstand ein schlüssiges Konzept. Sieben Komponisten haben ihre Auftragswerke unter pädagogischen Gesichtspunkten den Schülern des 3. bis 5. Lernjahres auf den Leib geschrieben. Das *Concertino Piccolissimo* für Fagott und Klavier des Fagottisten und Komponisten Christof Dienz eröffnet den Reigen. Tatsächlich passen alle drei Sätze der Solostimme auf eine Seite; inbegriffen sind Multiphonics, Klangeffekte ohne Rohr oder nur auf dem Rohr und Anweisung für eine Cadenz (frei, wild, komisch). Aus der geübten Feder von Oskar Aichinger stammen drei kleine Stücke für Fagott und Klavier: *Im Anfang war der Rhythmus*, *Alle Zeit der Welt* und *Piccolo Perpetuum*. Hier gibt es Freiheiten zur Gestaltung und „Spielraum“ für kreative Ideen. Der Klavierpart eignet sich gut für einen gleichaltrigen Spieler. Das gilt auch für die *Zwei Stücke für Fagott und Klavier* von Oguz Usman. Beide Stimmen sind eng aufeinander bezogen und frei von techni-

schen Hindernissen; eine gelungene Einladung zur partnerschaftlichen Kammermusik. Mit Recht steht die *Burleske für Fagott und Klavier* von Lukas Haselböck am Ende der Kompositionen für diese Besetzung. Beide Stimmen sind anspruchsvoll und verzichten auf neue Spieltechniken. Die atonale *Burleske* ist bestens geeignet für ein kurzweiliges Wettbewerbsprogramm. Tamar Friebe, Studentin der Fächer Komposition und Architektur in Wien, beschränkt sich im ersten Stück auf Effekte durch Klopfen und Schlagen auf das Schallstück. Die 9 viertaktigen Teile können allein gespielt werden, sind aber auch in beliebiger Reihenfolge für zwei Spieler vorgesehen. Das zweite Stück ist eine Improvisation für Fagottduett. Zu Beginn wird wieder nur das Schallstück benötigt. Im Mittelteil baut einer der beiden Spieler das Fagott zusammen und interpretiert die von der Komponistin ausdrucksvoll gestaltete graphische Notation, bis dann wieder beide Spieler gemeinsam mit der Schallstück-Perkussion enden. Aus den vier *Nebeneinanderlinien für zwei Fagotte* von Gerald Resch wurde das vierte Stück mit dem Titel *Treppen* in die Sammlung aufgenommen. Beide Stimmen enthalten als Besonderheit tonlose Artikulationen in tiefer Lage und eignen sich deshalb besonders gut für junge Fagottisten. Ein echter Hit ist das letzte Stück im 2. Band der Sammlung. Ein gutes Gespür für den typischen Klang eines Fagottquartetts verbindet der Komponist Christof Cech mit Erfahrungen als Schlagzeuger und Pianist im experimentellen Jazz. Sein *Indianertanz 1* kommt mit herkömmlicher Notation aus. Auf einem rhythmisch geprägten Bass bauen sich die drei oberen Stimmen scheinbar zufällig bis hin zur eindrucksvollen Klangmischung im Sekund-Abstand auf, um dann unauffällig wieder im Nichts zu verschwinden. Übrig bleiben die kleine Mollterz der Bassstimme, mit der das Stück eingeleitet wurde, und der Wunsch der Zuhörer nach einer Wiederholung. Mit dem 2. Band ist Barbara Loewe und allen Beteiligten wieder ein genialer Wurf gelungen. Die Darstellung der Notentexte auch bei den Einzelstimmen ist ansprechend und übersichtlich, Vorwort und Kurzbiografien zu den Komponisten enthalten alle wesentlichen Informationen, und Dank der

Projektunterstützung konnte dieser Ausgabe obendrein noch eine CD mit Aufnahmen von 13 Stücken aus dem 1. und 2. Band beigelegt werden; natürlich sind die Studenten mit dem Ergebnis ihrer geglückten Initiative auch selbst zu hören.  
**Andreas Schultze-Florey**

## NEUEINGÄNGE

### **Bärenreiter-Verlag, Kassel**

**Grieg, Edvard:** *Peer Gynt, Suite Nr. 1* op. 46, für Holzbläserquintett (Linckelmann), 2006, BA 8603, € 23,95

**Stranz, Ulrich:** *Varioloc* (1968), für drei Flöten, 2006, SpP, BA 8586, € 19,95

**Telemann, Georg Philipp:** *Neun Sonaten* (TWV 40:141-149), für zwei Traversflöten ohne Generalbass (Reipsch), Erstausgabe in Zusammenarbeit mit der Sing-Akademie Berlin, Urtext, 2006, BA 5888, € 25,95

### **Bosworth Edition, Berlin**

**Baumgart, Klaus/Martini, Christiane:** *Lauras Blockflötenschule*, 2006, BOE 7381, inkl. CD, € 19,95

### **Breitkopf & Härtel, Wiesbaden**

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Konzert für Flöte und Orchester* G-Dur (KV 313/285c), 2006

– Ausgabe für Flöte und Klavier (Wiese/Schulze), EB 8644, € 13,00

– Partitur (Wiese), PB 5295, € 19,00

### **Doblinger Musikverlag, Wien**

**Androsch, Peter:** *Paso doble*, für Bläserquintett (Flöte, Englischhorn, Klarinette, Horn, Fagott), 2005, Partitur und Stimmen, Best.-Nr. 06 519

**Wolfgang, Gernot:** *Kadenzen*, zum Fagottkonzert von W. A. Mozart in B-Dur (KV 191), für Fagott, 2006, Best.-Nr. 05 507

**Strauss, Johann (Sohn):** *Éljen a magyar*, Polka schnell op. 332, für Bläserquintett (Totzauer), 2005, Partitur und Stimmen, Best.-Nr. 06 512

### **Verlag Christoph Dohr, Köln**

**Sanders, Bernard Wayne:** *Suite*, für Blockflöte(n) und Orgel (1987/88), 2006, Partitur und Stimmen, E.D. 26336, € 24,80

**Wagener, Heinz:** *Salve Regina II*, für Oboe und Orgel (1977) op. 11, 2006, Partitur und Stimmen, E.D. 23035, € 19,80

**Weinhart, Christoph:** *Albanos Traum*, für 8 Flöten (1998), 2006, Partitur, E.D. 26360, € 19,80

**Domarus-Archiv, Altwittenbek**

**Beeck, Hans Alwin:** *Romance*, für Flöte solo, 2004, Best.-Nr. 108

**édition baroque, Bremen**

**Händel, Georg Friedrich:** „Alexander“ for a Flute, Ouverture und Arien aus der Bearbeitung, London 1726 mit einem Basso continuo versehen, für Altblockflöte und Basso continuo (Jacobi), 2006, eba 1155, € 13,50

**Edition Gravis, Bad Schwalbach**

**Callhoff, Herbert:** *Bläserquintett Nr. 1* (1967/1969), für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn, 2006, Partitur, EG 1005, € 24,00

**Lück, Rudolf:** *Schalmei zum Hochzeitstag* (1954/2006), für Oboe solo, 2006, EG 1014, € 1,80

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Adagio und Allegro* (KV 594), für eine Orgelwalze, für vier Flöten (Hippe), 2006, Partitur, EG 1007, € 13,80

**Edition Güntersberg, Heidelberg**

**Graun, Johann Gottlieb:** *Trio G-Dur* (Graun WV Cv:XV:115; Wendt 54), für 2 Flöten und Basso continuo (von Zadow), 2006, Partitur, G102 Erstausgabe, € 14,50

**Edition Tre Fontane, Münster**

**Csollány, Andrea:** *Animal Farm*, Spaß-Variationen mit Zitaten, für 3 Blockflöten, 2007, ETF 2052, € 13,00

**Øye, Helge:** Kling nun, Glocke, volkstümlich aus Oppdal/Norwegen, für 5 Blockflöten, SATB/GB, 2006, ETF 2051, € 13,00

**Quantz, Johann Joachim:** *Sechs Sonaten op.2*, IV–VI, für Altblockflöte und Basso continuo (Vissing/Schweitzer), 2006, ETF 2016, € 16,00

**Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris**

*Études pour flûte*, en 3 cahiers, Études de Boehm, Demersseman, Gariboldi, Bozza, Castérède, Falk, Révisions de Moyse, Merry, Caratgé, Fleury, Reihe: Les Cahiers de l'École Normale de Musique de Paris, Alfred Cortot

Heft 1, 2006, AL 29 777, ohne Preisangabe

Heft 2, 2006, AL 29 778, ohne Preisangabe

Heft 3, 2006, AL 29 779, ohne Preisangabe

**Dufeutrelle, Sophie/Le Borgne, Brigitte:** *Rue Traversière, 1*, en concert dès 2 notes, pour Flûte traversière et Piano, AL 29 840, inkl. CD, ohne Preisangabe

**Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven**

**Heilig, Sieglinde:** *Easy Going*, leichtes Spiel auf der Sopranblockflöte, ein Lehrwerk mit Knut und seinen Freunden, Band 2; inkl. CD, eingespielt vom Flanders Recorder Quartet, 2006, N 2553, € 21,95

**Schott Musik, Mainz**

**Butz, Rainer/Magolt, Hans:** *Flötensirkus*, die Blockflötenschule für Kinder ab fünf Jahren, Band 1, 2002, Best.-Nr. 9491-50, inkl. CD, € 13,95

**Kember, John/Ramsden Catherine:** *Flute Sight-Reading 2*, Vom-Blatt-Spiel auf der Flöte 2, eine erfrischend neue Methode, 2006, ED 12818, € 11,95

**Die schönsten Weihnachtslieder**, Spiel und Spaß mit der Blockflöte, Trioheft für 2 Sopranblockflöten und 1 Altblockflöte (Magolt), 2006, ED 20003, € 9,95

**Zgraja, Krzysztof:** *Les ombres du vent*, für Flöte, FTR 192, 2006, Best.-Nr. 52 180, € 8,95

**P. J. Tonger Musikverlag, Köln**

**Bach, Johann Sebastian:** *Sechs Choralbearbeitungen*, aus dem „Orgelbüchlein“, für Blockflötenquartett (Radestock-Ehinger), 2006, Partitur, T 3282, € 21,80

**Dorner, Mirko:** *Nachtmusik*, für Blockflöte, Violoncello und Gitarre, 2005, T 2926, € 19,80

**Keusen-Nickel, Ursula:** *La ginesta – Der Ginster*: Sardana für Sopran, 2 Flöten, Violoncello und Tambourin, 2006, Partitur, T 3328, € 18,00

**Keusen-Nickel, Ursula:** *Pastorale*, Trio für Flöte, Violoncello und Cembalo, 2005, Partitur, T 3329, € 16,00

**Schubert, Franz:** *Zwanzig Originaltänze*, genannt „Erste Walzer“, aus op. 9 (D 365), für Flöte und Gitarre, Reihe: Flautaroso (Schäfer), 2004, Gitarren-Partitur, T 2882, € 15,20

**Universal Edition, Wien**

**Beutler, Irmhild/Rosin, Sylvia C. (Hg.):** *150 Classical Studies*, from the famous Vester Collection, für Altblockflöte, 2006, UE 33029, € 14,95

**Florian Bramböck:** *Celtic Flute Duets*, für 2 Flöten, Reihe: World Music, 2006, UE 33040, € 11,95

**Filz, Richard:** *Rap Rhythm and Rhyme*, Vocal Percussion in der Klasse, für alle Instrumentalisten, Sänger und Tänzer, UE 33300, inkl. CD, € 24,95

**Rae, James:** *Jazz Scale Studies*, für Flöte, 2006, UE 21352, € 11,95

**Rae, James:** *Jazz Zone*, an introduction to jazz improvisation, for Flute, 2006, UE 21357, inkl. CD, € 16,95

**Russell-Smith, Geoffry:** *Easy blue recorder*, für Sopranblockflöte und Klavier, 2006, UE 21354, € 11,95

**Tschaikowsky, Peter Iljitsch:** *Kinderalbum*, für Flöte und Piano (Müller-Doppler/Ludwig), Reihe: Magic Flute on Stage, 2006, UE 33092, € 11,95

## Tonträger

**Pierre de la Rue: Incessamment mon povre cuer lamente**

*Sic Deus dilexit, Introitus, Kyrie Incessamment, Gloria Incessamment, Graduale, Alleluia, Credo Incessamment, Offertorium, Sanctus Incessamment, Agnus Dei Incessamment, Communio, Amen dico vobis, Incessamment mon povre cuer lamente;* Ensemble Amarcord: Wolfram Lattke und Dietrich Barth (Tenor), Frank Ozimek (Bariton), Daniel Knauff und Holger Krause (Bass); Raumklang, Schloß Goseck 2005, 1 CD, Best.-Nr. RK ap 10105

*Unaufhörlich klagt mein armes Herz/ Ohne Unterlass quält mich die Erinnerung/ Versunken in Trauer ohne Hoffnung auf Besserung/ Weile ich fern von jeglicher Freude/ Und so sehne ich heftig den Tod herbei.*

Diese Verse eines anonymen Dichters, entstanden Ende des 15. Jahrhunderts, sind der Brennpunkt einer CD, die Pierre de la Rues Chanson-Vertonung des Texts und seine auf dieses Chanson bezogene Messkomposition vorstellt. Entstanden am Hof der kunst- und musikliebenden Margarete von Österreich, der habsburgischen Statthalterin in den Niederlanden, drücken die Verse deren nach drei wenig glücklichen oder allzu jäh beendeten Ehen vorherrschende *Gefühle des Verlustes und der Enttäuschung* aus.



Das Vokalquintett *amarcord* mit den Tenören Wolfram Lattke und Dietrich Barth, dem Bariton Franz Ozimek und den Bässen Daniel Knauff und Holger Krause ergänzt die Werke des hochberühmten Niederländers (um 1452–1518) mit einer deutschen geistlichen Kontrafaktur der Chanson (*Sic Deus dilexit*) sowie mit gregorianischen Propriumsgesängen aus dem Moosburger Graduale, das zwar schon um 1350 aufgezeichnet wurde, aber den Choralgesang um 1500 durchaus noch treffend widerspiegelt.

Dem Schmerz des Chansontexts entspricht die tiefe Lage von Pierre de la Rues kunstvollen Kompositionen, die in der Messe durchgehend den Kanon als Ausdrucksform verwenden.

Das a-capella-Klangbild der sehr homogenen Stimmen von *amarcord* (hervorgegangen aus dem Leipziger Thomanerchor) ist in der sehr guten Aufnahme des Labels Raumklang ([www.raumklang.de](http://www.raumklang.de)) durchsichtig und klangvoll zugleich. Eine überzeugende Bereicherung des Repertoires!

**Ulrich Scheinhammer-Schmid**

**Johann Sebastian Bach: Sonate**

e-Moll/BWV 1034 und E-Dur/BWV 1035 für Traversflöte und Basso continuo, Solo-Sonate a-Moll/BWV 1013 für Traversflöte, Sonate h-Moll/BWV 1030 für Cembalo obligato e Travers solo; Linde Brunmayr-Tutz (Traversflöte), Lars Ulrik Mortensen (Cembalo), ORF Edition Alte Musik, 2006, Best.-Nr. ORF CD 423

Wie die Sonaten für Cembalo und Violine, so gehören auch die Werke für Flöte und Cembalo zu den Meilensteinen barocker Kammermusik. Die Alte-Musik-Spezialisten Lars Ulrik Mortensen und Linde Brunmayr-Tutz haben für den ORF eine CD mit den bekanntesten Werken für Flöte solo und Flöte und Cembalo aufgenommen.

Jeder, der die Musik von Johann Sebastian Bach liebt, versteht sofort die Faszination, die zu einer fortwährenden Beschäftigung mit dessen Musik führt. Kein Wunder also, dass es unzählige Aufnahmen dieser Werke gibt.

Auch Linde Brunmayr-Tutz hat sich diese Sonaten zu eigen gemacht und interpretiert gelassen und überlegt, ganz so wie Tromlitz es beschreibt:

*Man rede durch seine Töne; man bringe durch sie sein eigen Gefühl in das Gefühl des Zuhörers; man mache ihn traurig, man mache ihn fröhlich; man rede ihm aus dem Herzen und aus der Seele, und lege ihm alles an das Herz, was man fühlt, mit dem stärksten Nachdrucke.<sup>1</sup>*

Was sie als Spielerin von anderen Kollegen unterscheidet ist die besondere Behandlung und Bedeutung, die Linde Brunmayr-Tutz dem Klang der Traversflöte zukommen lässt. Dieser ist unverkennbar und zeichnet ihr Spiel sowohl in der Konzertsituation als auch auf dieser Studioaufnahme aus.

Wie auch im Konzert sind es die klanglichen Nuancen, die das Spiel von Linde Brunmayr-Tutz auszeichnet. Evident ist, dass sie – gleichsam unabhängig von der Raumakustik – einen voluminösen Klang von bernsteinfarbener Qualität produziert, der sie fließend und nahezu schwerelos durch die gefährlichen Untiefen von Harmonie und virtuos Passagie trägt.

*Je wenigerstimmig ein Stück ist, je feiner muss die Begleitung dabei sein. Ich weiß nicht, ob dem*

*Begleiter alsdenn nicht noch mehr Ehre gebühre, als dem, der begleitet wird. Dieser letzter kann vielleicht lange Zeit zugebracht haben, um sein Stück gut heraus zu bringen. Der Accompanist hingegen hat manchmal kaum so viele Zeit und muss demohngeachtet aus dem Stegreife alle die Schönheiten unterstützen und befördern helfen, welche mit so vieler Mühe und Zeit ausstudieret sind.<sup>2</sup>*

Was für ein Glück für diese Produktion, dass der dänische Cembalist und Dirigent Lars Ulrik Mortensen sich diese Zeit genommen hat.

Immer seltener kann man ihn an seinem Instrument, dem Cembalo, erleben, hier als sensiblen und genialen Basso-continuo-Spieler. Er begleitet BWV 1034 und 1035 auf einer Kopie eines Andreas Ryckers Cembalos (um 1624) aus dem Colmarer Unterlinden-Museum und spielt die obligate h-Moll-Sonate auf dem Nachbau eines Cembalos des Hamburger Bauers Christian Zell (um 1728). Linde Brunmayr spielt auf einer Flöte ihres Mannes, des Innsbrucker Flötenbauers Rudolf Tutz senior.

Diese CD sei allen Liebhabern der Bachschen Flötenmusik und des guten Vortrags empfohlen, bei dem Töne gleichsam zur Sprache der Empfindung werden.<sup>3</sup>

*Überhaupt ist auf der Flöte der Ton der allergefälligste, welcher denen Tönen, die man bei dem Menschen die Bruststimme nennet, ähnlich ist. Man muss sich, soviel als möglich ist, bemühen, den Ton derjenigen Flötenspieler zu erreichen, welche einen hellen, schneidenden, dicken, runden, männlichen, doch dabei angenehmen Ton, aus der Flöte zu ziehen vermögen.<sup>4</sup>*

Hätte Quantz diese CD im Vergleich zu anderen gehört, hätte er sich meiner Empfehlung vielleicht angeschlossen. **Inés Zimmermann**

**ANMERKUNGEN**

<sup>1</sup> Johann Georg Tromlitz: *Ausführlicher und Gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*, Leipzig, 1791; 15. Kapitel, § 34, Seite 373

<sup>2</sup> Carl Philipp Emanuel Bach: *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen*, 1. Auflage Berlin 1753, 29. Kapitel: Vom Vortrage, § 2, Seite 242-3

<sup>3</sup> Daniel Gottlob Türk: *Klavierschule für Lehrer und Lernende*, 1. Ausgabe, Leipzig und Halle 1789, 6. Kapitel: Vom Vortrage, § 2, Seite 332

<sup>4</sup> Johann Joachim Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen*, 3. Auflage Breslau 1789, 4. Hauptstück: Von dem Ansätze, § 3, Seite 40

## Bach Goes To Town

J. S. Bach/Goddard: *Bach bites back* –Toccatà u. Fuge d-Moll, Präludium der 2. Cellosuite BWV 1008, *Wie schön leuchtet der Morgenstern BWV 1*, W. A. Mozart: *Adagio B-Dur KV 484a* (411), L. van Beethoven: *Eroica-Variationen*, R. Wolschina: *perpetuum mobile per JSB*, A. Templeton: *Bach goes to town – Prelude & Fugue in Swing*, G. Gershwin: *Three Preludes*, *O Lady be good*, G. Miller: *Moonlight Serenade*, P. Vancolini: *Ronda*, H. Mancini: *The Pink Panther*; *Clarinet News*: Marco Thomas und Jan Doormann (Klarinette und Bassethorn), Sebastian Gette von Poblitzki (Saxophon und Klarinette), Stefan Polster (Klarinette, Bassethorn und Es-Klarinette), Regine Müller (Bassethorn und Klarinette), Thomas Richter (Bassklarinetten und Klarinette), Sarah Klän (Kontrabass), Fork-Records, Erfurt 2005, 1 CD, Best.-Nr. 21031685 (Auslieferung: MusikAtelier Gabel, Erfurt)

Der erste Titel *Bach bites back* zeigt schon einen augenzwinkernden Humor, der diese CD unter anderem auch auszeichnet. Bachs Toccatà und Fuge d-Moll in einer extrem verkürzten Fassung für Saxophon, Klarinetten, Bassethorn und Bassklarinetten in einer Bearbeitung von M. Goddard folgt „nur“ das Präludium aus der 2. Cello-suite für Klarinette solo. *Bach goes to town* – wir denken, er ist schon angekommen, häppchenweise. Aber das ist ungerecht, denn erstens heißt ein Titel der CD *Bach goes to town* (von Alec Templeton), ein *Prelude & Fugue in Swing*, andererseits werden auf dieser CD so wunderbar Klarinetten aller Arten gespielt, dass man danach süchtig werden könnte. Ja, Bach ist schon in der Stadt, in der „heutigen“ Stadt angekommen: es wird durchweg mit geschmackvollem Vibrato musiziert, so dass man bei den Serenaden in *Swing* von Glenn Miller, Paulo Vancolini, George Gershwin und Henry Mancini („The Pink Panther“) eher extrem kultivierte Jazzmusiker am Werk vermutet als Solobläser von bedeutenden Orchestern des mitteldeutschen Raumes: u. a. MDR-Sinfonieorchester Leipzig, Deutsches

Symphonie Orchester Berlin, Kammerphilharmonie Bremen, Gewandhausorchester Leipzig, Staatskapelle Weimar, Philharmonisches Orchester Erfurt. Und dieses geschmackvolle Vibrato, diese oft herrlich angestochenen Töne, die manchmal an Ondes Martenots erinnern, durchzieht alle Werke. Und da wäre weiterhin zu nennen Mozarts *Adagio B-Dur* KV 484 a für 2 Klarinetten und 3 Bassethörner ebenso wie Beethovens *Eroica* – Klavier-Variationen in einer Sextettbearbeitung eines der Ensemble-Mitglieder: Jan Doormann. Bei all diesen Bearbeitungen sollte man ruhig die ursprüngliche Werkidee des Komponisten nur im Hintergrund hören, auch wenn alle Noten von Beethoven sind (also keine Bearbeitung alla Pulcinella von Strawinsky). Beethoven geht hier eben auch nicht mehr auf dem Lande spazieren, sondern des Nachts in einer lichterblinkenden Großstadt: d. h. die Bearbeitung ist vollkommen auf die Klarinettenbesetzung zugeschnitten mit sinnvollen Weglassungen und glänzenden Es-Klarinetten-Lichtern. Man hört dies Werk Beethovens völlig neu. Auch hier wird mit Augenzwinkern und unglaublicher Brillanz, aber auch Zartheit des Klanges musiziert. In der Fuge hat Beethoven schon selbst Bachsche Raffinessen in seine Sprache übertragen. Aber kurz vor dem abschließenden *Andante con moto* bringen die Klarinetten eine Klangsteigerung zustande, die an Stellen aus dem 3. Brandenburgischen Konzert erinnern. Danach Bachs Choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, der zur Grundlage von Reinhard Wolschinas *perpetuum mobile per JSB* wird, ein Werk von großer geistiger Klarheit und Klangschönheit, eine Hommage an Bach. Wolschina verwebt hier das B-A-C-H-Motiv mit einer Fuge über den Choralbeginn *Wie schön leuchtet der Morgenstern* und toccatenhaften „perpetuum-Läufen“. Auch hier wird augenzwinkernd der Dreiklangs-Choralkopf als Fuge so intoniert, dass eine Zwölftonreihe entsteht, scheinbar tonale Bezüge, scheinbare Bezüge zu Schönberg entstehen: alles ein Spiel, und wie eminent sauber die Verzahnungen bei einem solch schweren Werk in diesem rasenden Tempo den Spielern gelingen, ist bewundernswert. Als Höhepunkt dann der vollständige Choral, jedoch

nicht in einem Bach-Satz, sondern in einem eigenen, modalen, immer mit kurzen burlesken Klangsplintern des Vorangegangenen kontrapunktiert. Ein Originalwerk der Superklasse, für *Clarinet News* komponiert. Gershwins *Three Preludes* als Ergänzung zu benennen, ist eine glatte Untertreibung, ein absoluter Ohrengenuß in seiner Homogenität der 6 Spieler aus verschiedenen Orchestern: Marco Thomas, Jan Doormann, Sebastian Gette von Poblitzki, Stefan Polster, Regine Müller, Thomas Richter und als Gast gelegentlich Sarah Klän, Kontrabass.

Frank Michael

### Sonatina

Katherine Kemler (Flöte), Michael Gurt (Klavier), Centaur CRC 2459

Katherine Kemler, Professorin (und Dr. phil.) für Flöte an der Louisiana State University, hat eine neue CD eingespielt: ihre erste enthielt Werke für Flöte und Harfe, die zweite hieß *Virtuoso American Flute Works* für Flöte und Klavier und die dritte trägt nun den Titel *Sonatina*.

Eine Aufzählung ihrer Lehrer liest sich wie ein *Who is who* der Flötenwelt: Samuel Baron, Robert Willoughby, Mark Thomas, Marcel Moyse, Jean-Pierre Rampal, Julius Baker, William Bennett, Andras Adorjan und Michel Debost, und so ist man sehr gespannt.

Die CD enthält die *Sonatinen* von Pierre Sancan (1946), Walter Gieseking (1935), Lennox Berkeley (1939), William Mathias (1953) und Henri Dutilleux (1942). Die Werke von Sancan und Dutilleux – als Wettbewerbsstücke entstanden – gehören heute zum festen Repertoire; die *Sonatine* von Berkeley ist eigentlich für Blockflöte (geschrieben für deren englischen Pionier Carl Dolmetsch), die *Sonatina* von dem englischen Komponisten Mathias, einem Schüler Berkeleys, ist hierzulande wenig bekannt. Beide Stücke erweitern das Flötenrepertoire in erfreulicher Weise. Das gilt auch für die *Sonatine* von Gieseking, die, obwohl neu bei Schott verlegt, in Deutschland weiterhin wenig gespielt werden wird, da sie wegen nicht zu klärender Urheberrechtsprobleme nicht verkauft werden darf.

Die Reihenfolge der Aufnahmen: zuerst Sancan dann Gieseking, erinnert an eine nicht mehr erhältliche live-CD mit Julius Baker. Der Vergleich dieser Aufnahme mit der Studio-CD fällt ein wenig unvorteilhaft für das Duo Kemler/Gurt aus, denn leider ist das Klavier direkt und oft zu laut aufgenommen worden, während die Flöte etwas verschwommen aus dem Off kommt. Es wird richtig phrasiert, detailbetont (immer wieder sehr Gelungenes) und zungen- und finger-technisch perfekt gespielt, nur das auffällige, weil gleichmäßige Vibrato, könnte störend empfunden werden. Am persönlichsten ist den beiden die Dutilleux-Sonatine gelungen. Man hört, dass die Flötistin souverän über alle Mittel verfügt und eindrucksvoll gestalten kann. Es ist schwer zu glauben, dass sie vor kurzem zwei Zungentumor-Operationen hinter sich gebracht hat.

Das englische Booklet zur CD sei gelobt, da es (in winziger Schrift zwar) Gehaltvolles zu den Komponisten und Kompositionen mitteilt.

Željko Pešek

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

Es ist eine sehr gute Idee der Lübecker Musikhochschule, Studenten, die bereits gestandene Leistungen aufweisen können, die Möglichkeit zu eröffnen, eine eigene CD unter professionellen Bedingungen zu produzieren. Die jungen Künstler erhalten so eine ansprechende Visitenkarte und keine Billigproduktion in Form eines Mitschnitts.

Das *duo brillanter* in der Besetzung Shirley Brill (Klarinette) und Jonathan Aner (Klavier) wird seinem Namenspuzzle voll gerecht. Die beiden Musiker überzeugen als virtuoses, homogenes Duo. Neben den bekannten Kompositionen für diese Besetzung, wie dem Grand Duo Concertant von Carl Maria von Weber und der Sonate von Camille Saint-Saëns, haben sie eine *Pastorale Variée* des jüdischen Komponisten Paul Ben-

## Heinrichshofen's Verlag & Noetzel Edition



### Sieglinde Heilig Easy Going

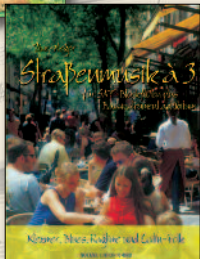
Leichtes Spiel auf der Sopranblockflöte mit Knut und seinen Freunden

Band 1 ohne CD N 2550 € 14,90

Band 1 mit CD N 2551 € 21,95

Band 2 ohne CD N 2552 € 14,90

Band 2 mit CD N 2553 € 21,95



Uwe Heger

### Straßenmusik

Klezmer, Blues, Ragtime und Latin-Folk

Ausgabe für SS/TT/ST/SA-Blockflöten

– Heft 1 N 4999 € 7,—

– Heft 2 N 4949 € 7,—

Ausgabe für SAT(B)-Blockflöten N 4888 € 11,—

Ausgabe für 2 Querflöten oder Blockflöten

– Heft 1 (AA/AT) N 4470 € 9,—

– Heft 2 (AT) N 4670 € 9,—

**Gute Noten. Seit 1797.**

Liebigstr. 16 · 26389 Wilhelmshaven · Tel. (0)4421 - 92 67-0 · Fax: (0)4421 - 92 67-99 · www.heinrichshofen.de · info@heinrichshofen.de

Haim (1897–1984) mit eingespielt. Diese sechs Charakter-Variationen kommen verträumt mit viel Leichtigkeit und stupender Technik daher. Hier finden sich sehr poetische Momente, frei gestaltete arabische Ornamentik. Diese Musik ist eine Symbiose aus orientalischen Melismen, Tänzen und Klezmer sowie modernen Kompositionstechniken. Der Zuhörer spürt, dass die Musiker hier richtig zu Hause sind. Man könnte fast meinen, Paul Ben-Haim hätte sie ihnen auf den Leib geschrieben.

Die *Drei Miniaturen* von Krzysztof Penderecki bestechen durch perfektes Zusammenspiel. Viel Witz und Spritzigkeit, aber dennoch ist die Interpretation nicht vordergründig virtuos angelegt. Das *Andante cantabile* gelingt in poetisch verklärten Bildern. Mit Francis Poulencs *Sonate* für Klarinette und Klavier klingt die CD mit weit ausgeloteter Dynamik, Spannung und Emphase aus.

Das Duo besticht mit Musik des 20. Jahrhunderts. Vielleicht wäre es gar nicht nötig gewesen, die Standardwerke aufzunehmen. Ich hätte mir

auch eine ganze Stunde zeitgenössischer Musik mit den beiden Musikern gern angehört.

Susanne Ehrhardt

### NEUEINGÄNGE

**Affettuoso**, Vivaldi: Concerto F-Dur, op. X Nr. 1, *La tempesta di mare*, Graf: *So kommt auf Fittichen*, Sopransolo aus der *Kantate zum Westfälischen Frieden*, Ragazzi: Concerto II c-Moll, Händel: *Hush, ye pretty warbling quire*, Arie aus *Acis and Galatea*, Vivaldi: Concerto C-Dur, op. 44/11, Galliard: *How sweet the warbling linnet sings*, aus *Pan and Syrinx*, J. S. Bach: Konzert E-Dur (BWV 1042), Junges Westfälisches Barockensemble der Westfälischen Schule für Musik: Florentine Lenz/Luisa Pech/Patrick Schultes (Violine), Charlotte Lambrecht (Viola), Hendrik Blumenroth (Violoncello), Ben Sahlmüller (Kontrabass), Johanna Rademacher/Yoshiko Klein/Oxana Kolomiets a. G. (Cembalo), Solistinnen: Tamara Melkumjan-Bergjan (Sopran), Florentine Lenz (Violine), Katharina Freitag/Yoshiko Klein/Tabea Debus (Blockflöte),

## 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](mailto:alte-musik@floetenhof.info) · [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)



Leitung: Ulrich Rademacher/Gudula Rosa, Musicom, Münster 2006, 1 CD, Best.-Nr. CD 020814

**Dietrich Buxtehude: Membra Jesu nostri, Jesu, meines Lebens Leben** (BuxWV 62), *Membra Jesu nostri* (BuxWV 75), *Herr, wenn ich dich nur hab* (BuxWV 38), Lautten Compagney: Birgit Schnurpfeil/Catherine Aglibut (Violine), Juliane Laake/Annette Rheinfurth (Viola da Gamba), Ulrike Becker (Violine), Barbara Hofmann (Violine), Mark Nordstrand (Orgel), Hans-Werner Aple/Andreas Nachtsheim (Theorbe), Capella Angelica: Barbara Ch. Steuede (Sopran I), Stephanie Petitlaurent (Sopran II), Alexander Schneider (Alt), Maximilian Schmitt (Tenor), Matthias Vieweg (Bass), Matthias Lutze (Bass) – Soli; Susanne Wildsorf (Sopran I), Anette Geiß (Sopran II), Beat Duddeck (Alt), Michael Schaffrath (Tenor), Matthias Lutze (Bass) – Ripieni; Leitung: Wolfgang Katschner, Raumklang, Schloß Goseck 2006, 1 CD, Best.-Nr. RK 2403

**Joseph-Marie-Clément dall' Abaco: 11 Capricen für Violoncello**, *Caprice Nr. 1* in c-Moll, *Caprice Nr. 2* in g-Moll, *Caprice Nr. 3* in Es-Dur, *Caprice Nr. 4* in d-Moll, *Caprice Nr. 5* in B-Dur, *Caprice Nr. 6* in e-Moll, *Caprice Nr. 7* in B-Dur, *Caprice Nr. 8* in G-Dur, *Caprice Nr. 9* in C-Dur, *Caprice Nr. 10* in A-Dur, *Caprice Nr. 11* in F-Dur, Kristin von der Goltz, Raumklang, Schloß Goseck 2006, 1 CD, Best.-Nr. RK 2503

**Guillaume Du Fay (und die Burgundische Musik): Triste Plaisir**, Du Fay: *Belle, veullies moy retenir, Pour l'amour de ma douce amy*, *Qui latuit in*

*virgine, Je me complains piteusement*, Anonym: *La plus grant chiere*, Du Fay: *Quel fronte signorile, Resvelons nous, He, compaignons*, Jacobus Vide: *Et c'est assez*, Gilles de Bins dit Binchois: *Triste plaisir, Mort en merchy*, Du Fay: *Je languis en piteux martire*, Nicolas Grenon: *La plus belle et douce figure*, Du Fay: *J'ai grant douleur*, Binchois: *Lune tres belle*, Du Fay: *Vergene bella*, Binchois: *Adieu, adieu mon joieulx souvenir*, Du Fay: *Seignor Leon*, Buxheimer Orgelbuch: *Paumgartner*, Binchois: *Adieu, adieu mon joieulx souvenir*, Lena Susanne Norin (Alt), Randall Cook (Viola d'arco, Fidel), Susanne Ansorg (Fidel, Rebec), Raumklang, Schloß Goseck 2006, 1 CD, Best.-Nr. RK 2208

**Hidden Fresco**, Albrecht Maurer/Norbert Rodenkirchen: *Hidden Fresco*, Rodenkirchen: *A Due*, Maurer/Rodenkirchen: *Tempera*, Maurer: *Fadenspiel*, Maurer/Rodenkirchen: *Erosion*, Maurer/Rodenkirchen: *Melancholia*, Maurer: *Aura*, Maurer/Rodenkirchen: *Nibbi*, Rodenkirchen: *Calindra*, Maurer/Rodenkirchen: *Sfumato*, Maurer/Rodenkirchen: *Craquelé*, Maurer/Rodenkirchen: *Behind*, Albrecht Maurer (Gothic Fiddle), Norbert Rodenkirchen (Medieval Flutes, Harp), Nemu Records, Köln 2006, 1 CD, Best.-Nr. nemu 004

**In Lamentatione Jubilatio Dei**, Lob und Klage in barocken Vertonungen, Böhm: *Mein Freund ist mein, entflieht, ihr Sorgen*, Rosenmüller: *Lamentatio I*, Böhm: *Ihr Töchter Zion, gehet her mit Seufzen, Mein Fürsatz ist, das Kreuz zu lieben, Bringet meinen Herrn zur Ruh*, Telemann: Kantate *Entzückende Lust*, Buxtehude: *Canzonetta in G* für Cembalo, Böhm: *Der Tode ist*

nun verschlungen, Was bringet Jesus aus dem Grabe, Mein Herz durch's Heiligen Geistes, Telemann: *Sonate e-Moll* für Viola da gamba und B. c., Böhm: *Welch ein ungewöhnlich Bild, Auf! Lasset uns begleiten den Herrn gen Golgatha*, Franck: *Jesus neigt sein Haupt und stirbt*, Zelenka: *Lamentatio II*, Bach: *Erbarm dich mein, o Herre Gott* (BWV 721), Böhm: *O Herzensweh; Geh ein, mein Leib, in deine Kammer; Der Herr hat seinen Engeln*, Bach: *Rezitativ und Arie aus der Kantate Ich habe genug* (BWV 82), Böhm: *Capriccio in D* für Orgel, Bach: *Kommt Seele, dieser Tag, Kommt wieder aus der finstern Gruft, Der Tag ist hin, die Sonne gehet nieder*, Rosenmüller: *Lamentatio V*, Böhm: *Nu will ich mich zu Bette legen*, Gotthold Schwarz (Bariton), Siegfried Pank (Viola da gamba), Hans Christoph Becker-Foss (Orgel, Cembalo), Raumklang, Schloß Goseck 2006, 1 CD, Best.-Nr. RK 2504

**Melodious Melancholye, die süßen Klänge des mittelalterlichen England**, Anonymous: *Worldes blis ne last no throwe*, instrumental version of „Edi beo thu hevene quene“: *Hevene quene*, Anonymous: *Miri it is while summer ilast*, Anonymous: *Ar ne kuth ich sorghe non*, Anonymous: *Bryd one breere*, Anonymous: *Dou way Robin/Sancta mater gracie*, Anonymous: *Wel wer hym that wyst*, *Abide*, Anonymous: *I hope it be the best*, Music: Anonymous, Text: Charles d'Orléans: *Plus penser que dire*, Anonymous: *Alas, departynge is ground of woo*, Walter Frye: *Alas, alas is my chief song*, Walter Frye: *So ys emprentid*, Robertus de Anglia: *O fallaze e ria Fortuna*, John Bedyngham: *My woeful heart*, Anonymous: *Lullay lullow*, ensemble bella - donna: Miriam Andersén (voice, harp), Rebecca Bain (voice, fiddle), Susanne Ansorg (fiddle, rebec), Raumklang, Schloß Goseck 2005, 1 CD, Best.-Nr. RK 2003

**Johann Valentin Meder: Passionsoratorium nach Matthäus**, die Kölner Akademie, Orchester Damals und Heute: Nicki Kennedy (Sopran 1), Hannah Morrison (Sopran 2), Dorothee Merkel (Alt), Gerd Türk (Tenor), Christian Hiltz (Bass), Annette Wehnert (Violine I), Gudrun Höbold (Violine II), Michael Niesemann (Oboe u.

Blockflöte I), Wolfgang Dey (Oboe u. Blockflöte II), Martin Burkhardt (Violoncello), Willi Kronenberg (Orgel), Sören Leupold (Chitarrone), Leitung: Michael Alexander Willens, Raumklang, Schloß Goseck 2006, 1 CD, Best.-Nr. RK 2506

**Ronald Moelker: Heaven**, Anonymous: *Lamento di Tristano*, Anonymous: *Saltarello*, Aurelio Virgiliano: *Ricercata*, Jacob van Eyck: *Wat zal men op den avond doen*, Bach: *Partita in A Minor* (BWV 1013), Anton Heberle: *From Sonate Brillante*, Telemann: *Fantasy III in D Minor*, Frans Brüggen: *Etude Nr. 4*, Ronald Moelker: *Tibet, Talud*, George Gershwin: *Summer Time*, John Lennon & Paul McCartney: *Yesterday*, Ronald Moelker: *Heaven*, Ronald Moelker (recorders, ocean drum, gong, Tibetan bowls), Sverre Kolberg (Early baroque G treble/F treble, Renaissance Basses), Adriana Breukink (Dream descant, Ganassi tenor, Dream tenor), Bernhard Junghaenel (prepared Renaissance consort tenor), Frans Twaalfhoven (Baroque F treble), Yoav Ran (F treble), Karin van Wenzel (tincha, Tibetan Bowls), Merel Moelker (voice), Andrew Read (double bass), Reinout Weebers (producer), Bo Moelker (congas, assistant producer), Aliud Records 2005, 1 CD, Best.-Nr. ACD HA 006-2

**W. A. Mozart: Gran Partita, Ouvertüren, Tanzsuite, Serenade** in B-Dur (KV 361=370a), *Gran Partita* für 12 Blasinstrumente und Kontrabass, *Ouvertüre* zu „Die Zauberflöte“, *Deutscher Tanz*, C-Dur (KV 605 Nr. 3) *Die Schlittenfahrt, Marcia No. 23* aus der Oper „Le nozze di Figaro“, *Tanzsuite*: *Deutscher Tanz C-Dur* (KV 600 Nr. 1), *Quadrille F-Dur* (KV 463 Nr. 1), *Menuett C-Dur* (KV 461 Nr. 1), *Contredanse F-Dur* (KV 462 Nr. 6), *Ouvertüre* zu „Der Schauspieldirektor“, *Rondo „Alla Turca“* A-Dur (KV 331), Leitung: Hansjörg Angerer, Reihe: Bläserphilharmonie Mozarteum Salzburg, Universität Mozarteum, Salzburg, 1 CD, Best.-Nr. UNIMOZ 26

**W. A. Mozart: Hornkonzerte, Konzert für Horn und Orchester**, Es-Dur (KV 495), D-Dur (KV 412=386b & KV 514) Es-Dur (KV 447), Es-Dur



(KV 417), Hansjörg Angerer (Naturhorn), Salzburger Hofmusik: Veronica Kröner (Konzertmeisterin)/Katharina Katter/Yukiko Tezuka/Yuka Yamamoto/Jochen Grüner/Elisabeth Kohler/Gudrun Raber-Plaichinger/Christa Oppriessnig (Violinen), Peter Aigner/Johanna Gamerith/Elmar Oberhammer (Viola), Luise Buchberger/Johannes Kubitschek (Violoncello), Burgi Pichler (Kontrabass), Peter Wuttke/Kristin Linde (Oboe), Attila Brubeg/Friedrich Schweiger (Klarinette), Christoph Gapp/Martin Schilling (Horn), Alexander Golde/Flora Padar (Fagott), Leitung: Wolfgang Brunner (Cembalo), Reihe: Universität Mozarteum, Salzburg, 2006, 1 CD, Best.-Nr. UNIMOZ 28

**Musik am Hofe derer von Bünau II**, Thomas Avenarius: *Phantasia ridiculosa*, Stephan Otto: *Er begehret mein*, Andreas Hammerschmidt: *Canzon a 3*, Samuel Seidel: *Herr, wenn ich nur dich habe*, Thomas Avenarius: *Intrada*, Samuel Seidel: *Wie lieblich sind auf den Bergen*, Daniel Selichius: *Herr, der du bist vormals*, Esajas Hickmann: *O tempus amatum*, Johann Groh: *Ich bin die Auferstehung*, Andreas Hammerschmidt: *Paduana*, Samuel Seidel: *Ich weiß, daß mein Erlöser lebet*, Andreas Hammerschmidt: *Paduana*, Andreas Hammerschmidt: *Courente*, Samuel Seidel: *Ich liege und schlafe*, Daniel Selichius: *A solis ortus cardine*, Andreas Hammerschmidt: *Das ist je gewißlich wahr*, Constanze Backes/Dorothee Miels/Christine M. Rembeck/Uta Krause (Sopran), Henning Voss/Alexander Schneider (Alt), Uwe Schulze/Christoph Burmester-Streffer, Wolfram Latke (Tenor), Marek Rzepka, Reinhard Decker, Friedemann Klos (Bass), Ensemble Alte Musik Dresden: Thomas Friedländer/Dietrich Hakelberg (Zink), Olaf Krumpfer/Harald Winkler/Frank van Nooy/Fernando Günther (Posaune), Axel Andrae

(Dulcian), Daniel Deuter/Karin Bellmann (Violine), Heide Schwarzbach/Renate Pank/Irene Klein (Viola da gamba), Stefan Maass (Theorbe), Jan Katzschke (Orgelpositiv), Donatus Bergemann (Violone 16'), Leitung: Norbert Schuster, Reihe: Sächsische Musiklandschaften im 16. und 17. Jahrhundert hrsg. von W. Steude † und N. Schuster, Raumklang, Schloß Goseck 2006, 1 CD, Best.-Nr. RK 9902

**Photosphere**, Robert Dick: *Lapis Blues*, Dick/Ursel Schlicht: *Emergence*, Schlicht: *Faust*, Dick: *Piece in Gamelan Style*, Schlicht: *Fragments*, Robert Dick (Flutes), Ursel Schlicht (Piano), Nemu Records, Köln 2005, 1 CD, Best.-Nr. nemu 002

**The Fruit of Love, Elizabethan Consort Music**, William Byrd: *Browning (The leaves be green)*, John Downland: *Suite from Lachrimae, or Seaven Teares, Pavane Lachrimae Amantis, Captaine Digorie Piper his Galiard, Mistress Nichols Almand, M. Giles Hobie's Galiard*, Anonymus (Traditional): *I love my love in secret, She rose and let me in, Winchester Wedding*, Christopher Tye: *In Nomine, Amavit eum dominus, In Nomine „Trust“*, O lux beata trinitas, *In nomine „Crye“*, Jerome Bassano: *Fantasia*, Augustine Bassano: *Pavana, Galiarda, Coranto*, Anonymus, *Diminutions* Jacob van Eyck: *When Daphne from fair Phoebus did fly*, Antony Holborne: *Suite from Pavanas, Galliards, Almains, and other short Æirs both grave, and light in five parts*, for Viols, Viols or other Musicall Winde Instruments, *Heigh Ho Holiday, Bona Speranza, The Fruit of Love, The Nightwatch*, William Byrd: *Prelude and Ground*, B-Five Recorder Consort: Markus Bartholomé, Katelijne Lanneau, Thomas List, Silja-Maaria Schütt, Mina Voet, Cavalli-Records, Bamberg 2006, 1 CD, Best.-Nr. CCD 275

**Antonio Vivaldi/Nicholas Chédeville: Il Pastor Fido, Six Sonates**, 1<sup>ère</sup> Sonate, 2<sup>ème</sup> Sonate, 3<sup>ème</sup> Sonate, 4<sup>ème</sup> Sonate, 5<sup>ème</sup> Sonate, 6<sup>ème</sup> Sonate, Jean-Louis Beaumardier (piccolo), Le Concert Buffardin: Coen Engelhard (viola da gamba, violoncelle), Hervé Issartel (basson), Christine Lecoin (clavecin, orgue positif), Alexandre Regis (percussions), Skarbo, Paris 2006, 1 CD, Best.-Nr. DSK 4064



**Leserbrief zum Beitrag von Karsten Erik Ose: „Zur Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis von 1650 bis 1850“ – XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung der Stiftung Kloster Michaelstein in Blankenburg (Harz). TIBIA 3/2006, S. 197ff.**

Aller Ausführlichkeit zu Trotz will mir scheinen, der Berichterstatter hätte im Zusammenhang meines Vortrags besser daran getan, mehr darüber zu Berichten, statt zu Bewerten. Zumindest haben sich einige Unsachlichkeiten eingeschlichen:

1. Eröffnungskonzert: Wenn man die Aufführung eines Telemann-Duetts als solche wahrnimmt, bräuchte man eigentlich von meinen beiden konzertanten Beiträgen nicht als einer „akustischen Vorführung“ zu sprechen. Vielleicht ist es ebenso von Interesse, dass ich eine der Variationsfolgen Erzherzog Rudolph von Österreichs und eine Walzerfolge französischer Komponisten zusammen mit historischem Hammerflügel spielte; beides übrigens in dieser Form wohl neuzeitliche Erstaufführungen (ebenso, wie jener Telemann).

2. Was schon die Zeitgenossen bemerkt haben, nämlich, dass es sich beim Csakan um eine weiterentwickelte Blockflöte handelt, – weshalb das Instrument zu seiner Zeit auch alternativ Flöte douce genannt wurde – müsste der Berichterstatter nicht in Abrede stellen.

3. Hätte er jemals selbst Gelegenheit, etwa eine Sopraninoblockflöte mit einem französischen Flageolet in f" spielend zu vergleichen, würde ihm gewiss aufgefallen sein, dass sich für den *Spieler* beide nur in einem Punkt unterscheiden: der Griffweise. Der *Hörer* wird als Unterschied bemerken, dass das Flageolet grundtöniger und kräftiger klingt, weshalb es im 19. Jahrhundert bevorzugt wurde. Beide Instrumententypen gehören ins Ressort der *Blockflötenspieler* und *Blockflötenbauer*, so wie dies die Geschichte – mit illustren Namen und in Personalunion – mehrfach belegt, im Zeitraum zwischen Johann Carl Denner und Frederick Morgan.

4. Csakan und Flageolets stehen in ähnlicher Distanz zu ihren spätbarocken Vorgängern, wie etwa Barockblockflöten zu Renaissanceblockflöten. Niemand kommt auf die Idee, letztere als jeweils „eigene Instrumente“ zu bezeichnen. Ich wäre froh, wenn verstanden würde, dass all diese Instrumente in einen Topf gehören.

5. Die Darstellung geschichtlicher Tatsachen sollte nicht als „Theorie“ bezeichnet werden. Ich versuche lediglich, das Recherchierte in verschiedenster Form vorzutragen, wie etliche vor mir. Falls meine Vorlesung „heftige Debatten“ ausgelöst haben sollte, dann doch eher beim Berichterstatter selbst ...

**Nikolaj Tarasov**

### **Zum Leserbrief von Nikolaj Tarasov**

Zur Vorbemerkung:

In der Tat bin ich auf die Beiträge von Nik Tarasov besonders ausführlich eingegangen, was dem Referenten zeigt, dass ich seiner Arbeit ganz besonderes Interesse entgegenbringe. Sicher wäre es manchem, der sich im Rahmen wissenschaftlicher Tagungen zu Wort meldet, lieb, seine Ausführungen würden unkommentiert weitergetragen. Von einer Zeitschrift mit wissenschaftlichem Anspruch wie TIBIA und einem promovierten Hochschuldozenten als Berichterstatter darf der Leser allerdings mehr erwarten als eine simple Inhaltsangabe. Nicht der Vortrag von Thesen allein, sondern deren kritische Diskussion bringt die Forschung voran.

Zu 1:

Wenn Tarasov, mit greisenhafter Geste auf seine Spazierstockflöte gestützt, seinem Auftritt offenbar mit voller Absicht schauspielerisch-komödiantische Züge verleiht, darf er sich nicht wundern, wenn das Interesse mehr dem Instrument als der Musik und ihrer Interpretation gilt. Ähnlich befremdet reagiert der ernsthafte Musiker auf einen Blockflötisten, der mit schelmischem Grinsen seine Sopraninoflöte aus der



**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 Garntien gehen weltweit.

**NOTEN**

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

**CDs**

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

**VERSANDSERVICE**

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



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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

The Early Music Shop, 38 Manningham Lane, Bradford, West Yorkshire, England, BD1 3EA  
 Website: <http://www.e-m-s.com> Email: [sales@earlyms.demon.co.uk](mailto:sales@earlyms.demon.co.uk)

**Tel: +44 (0)1274 393753 Fax: +44 (0)1274 393516**

If You Play the Recorder -  
 This is Your Magazine

# The Recorder Magazine

Incorporating 'The Recorder News'

**The journal for all players, teachers, students, makers and enthusiasts of the recorder**

- \* *Wide ranging articles* \*
- \* *News, Views, Comments, Interviews* \*
- \* *Reviews of recordings and recitals* \*
- \* *Special offers to subscribers* \*

*Recorder Magazine, published since 1937.  
 The oldest established English language journal in the world!*

**Peacock Press, Scout Bottom Farm,  
 Mytholmroyd, Hebden Bridge, HX7 5JS U.K.  
 Tel: (+44) 1422 882751**

Westentasche zückt, um im Anschluss ein Vivaldikonzert „aus dem Hut zu zaubern“. Die Aufmerksamkeit des Michaelsteiner Publikums galt wohl eher den Instrumenten und der instrumentaltechnischen Fertigkeit Tarasovs als den gespielten Stücken, die zwar die Ansprüche gefälliger Salonmusik bedienen können, aber sicher nicht grundlos der Vergessenheit anheimgefallen sind. Mitunter müssen allerdings Leichen exhumiert werden, um ihre Todesursache benennen zu können ...

Zu 2:

Schon seit Jahrzehnten hat die Wissenschaft den Gedanken an eine Weiterentwicklung im Bereich des Instrumentenbaus aufgegeben. Das späte Cembalo des ausgehenden 18. Jahrhunderts mit Registern, Pedalen etc. stellt keine Weiterentwicklung des bautechnisch einfacher konzipierten frühen italienischen Cembali dar. Jedes Instrument genügt den musikalischen Forderungen seiner Entstehungszeit. In diesem Sinne ist der Csakan eine spät entwickelte Labialflöte, aber keine weiterentwickelte, womöglich verbesserte Form der barocken Blockflöte.

Zu 3:

Es entzieht sich der Kenntnis Tarasovs, welche Instrumente ich gespielt habe oder nicht. Ich will jedoch verraten, dass ich bereits vor etwa zehn Jahren Gelegenheit hatte, ein Flageolet aus der Werkstatt von keinem Geringeren als Peter Bressan zu spielen. Dass ein barockes Flageolet in f<sup>2</sup> und ein Sopranino sich sehr nahestehen, ist evident. Deswegen wurden beide ja auch begrifflich nicht eindeutig voneinander unterschieden, was bis heute zur Diskussion führt, welches kleine Flöteninstrument denn bei Händel oder Vivaldi eigentlich gemeint war.

Zu 4:

Hier wiederhole ich meinen Einwand, dass ein Flageolet des 19. Jahrhunderts und die Blockflöten vergangener Generationen sich wesentlich in Klang und Ausdrucksmöglichkeiten unterscheiden. Ein versierter Spieler kann durch Lippenspannung, Zungenposition, Luftstromformung oder Vokalvorstellung auf den Klang der Blockflöte deutlichen Einfluss nehmen. Dies ist bei einem Flageolet mit Windmütze und An-

# 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

blasrohr nicht möglich, weswegen es in der Barockzeit ja auch nicht in Altlage als Instrument der Kunstmusik zum Einsatz kam, sondern speziellen klanglichen Effekten oder dem Abrichten von Singvögeln vorbehalten war. Beide Instrumente gehören selbstverständlich zur Gruppe der Labialflöten, ähnlich wie der moderne Konzertflügel und ein Spinettino des 16. Jahrhunderts zur Gruppe der Tasteninstrumente zählen. Darüberhinaus kommt eine Beschreibung der Unterschiede von Instrumenten ihrem Wesen weit näher, als sie einfach „in einen Topf zu werfen“.

Zu 5:

Vielen Dank für den ehrlichen Hinweis darauf, dass bereits „etliche vor“ Tarasov um Csakan und Flageolet und (wenngleich eingeschränkt) um die Literatur für diese Instrumente wussten. Spieler allerdings gibt es noch immer nur wenige. Insofern verdient Tarasovs Spiel auf der Spazierstockflöte und auf Flöten mit Windmütze, Wasserschwamm und Anblasrohr besondere Beachtung. Wohl jedem Teilnehmer der Michaelsteiner Tagung war nach seinen Beiträgen klar, dass der intime Charakter der Blockflöte nichts mit dem am Ohr nahezu penetranten Klang eines Flageolets des 19. Jahrhunderts gemein hat. Besonders eindrucksvoll hat Prof. Wilhelm Seidel (Leipzig, Neckargemünd) sein Hörerlebnis in Worte gefasst: „Herr Tarasov, Sie mögen das Instrument eine Blockflöte nennen. Aber irgend etwas muss dann doch wohl geschehen sein mit der Blockflöte ... Der Klang wird als unangenehm empfunden.“

**Karsten Erik Ose**

## **Leserbrief zum Beitrag von Klaus Hofmann: Rezension der Sonaten von J. S. Weiss. TIBIA 4/2006, S. 292.**

Ihrem Rezensenten Klaus Hofmann scheint entgangen zu sein, dass wir die Sonate HWV 378 bereits 1992 im Rahmen meiner Händel-Ausgaben bei der Universal Edition Wien (UE 18745) in einer Transposition für Blockflöte nach F-Dur veröffentlicht haben. Die Ausgabe besorgte Franz Müller Busch, die Generalbassaussetzung (die Herrn Hofmann sicherlich gefallen würde) Prof. Siegfried Petrenz. Tut mir leid, die angesprochenen Verdienste von Herrn Jacobi etwas schmälern zu müssen.

**Gerhard Braun**

## **Zu Ulrike Volkhardts Rezension über Eugen Iburgs „Nun sag ade“, für 2 Altblockflöten, in: Tibia 4/2006, S. 288**

Liebe Tibia-Redaktion,  
in Ihrer letzten Ausgabe ist eine Rezension meines Stückes „Nun sag ade“ erschienen. Leider hat es dabei ein Mißverständnis gegeben. Das Stück geht nicht, wie Frau Volkhardt schreibt, auf ein altes Lied zurück. Es trägt seinen Titel vielmehr, wie im Nachwort beschrieben, weil die Töne A, D und E im Mittelpunkt der verwendeten dorischen Skala stehen, und weil sich die Spieler am Ende symbolisch-gestisch voneinander und vom Publikum verabschieden.

Viele Grüße  
**Eugen Iburg**

## Neues aus der Holzbläserwelt

### Internationaler Wettbewerb für Blockflöte solo beim Europäischen Blockflötenfestival 2006 in Feldkirch

44 (!) Teilnehmer hatten sich zu diesem großen Wettbewerb angemeldet, der während des europäischen Blockflötenfestivals in Feldkirch stattfand. Von diesen 44 Teilnehmern kamen 12 in die zweite Runde: Ruth Bruckner (A), Stephanie Cettolo (F), Fanette Estrade (F), Julia Fritz (A), Anna Fusek (D), Claudia Heinisch (D), Maria Hofmann (D), Anna Januj (H), Leonard Schelb (D), Silke Gwendolyn Schulze (D), Francesca Thompson (GB) und Philipp Wagner (A).

Ins Finale spielten sich Julia Fritz, Anna Fusek, Maria Hofmann und Anna Januj. Siegerin des ER-TA-Wettbewerbs wurde Maria Hofmann, die auch den Publikumspreis erhielt. Den zweiten Preis und den Preis der Jugendjury bekam Anna Fusek, und der dritte Preis ging an Julia Fritz. (Mehr über den Wettbewerb und das Festival auf Seite 353).

1. Preis und  
Publikumspreis



**Maria Hofmann**, geb. 1979, spielt seit ihrem siebten Lebensjahr Blockflöte und Klavier. Sie studierte von 1998 bis 2004 am Mozarteum Salzburg Blockflöte bei Prof. Carin van Heerden und Klavierpädagogik bei Prof. Klaus Kaufmann (alle Diplomprüfungen mit Auszeichnung). Von 2004 bis 2006 absolvierte sie ein Aufbaustudium im Konzertfach Blockflöte bei Prof. Dorothee Oberlinger in Salzburg. Zusätzlich besucht sie regelmäßig Meisterkurse (u. a. bei Matthias Weilenmann und Han Tol). Beim Wettbewerb Jugend musiziert gewann sie mehrere erste

2. Preis und  
Preis der Jugendjury



**Anna Fusek** wurde 1981 in Prag geboren. Seit ihrem 7. Lebensjahr spielt sie Blockflöte. Sie war zunächst Schülerin von Corinna Guzinski (Dortmund), bevor sie bei Han Tol am Konservatorium Rotterdam und bei Christoph Huntgeburth an der Universität der Künste Berlin studierte, wo sie 2005 ihr Künstlerisches Diplom abschloss. Zur Zeit studiert sie als DAAD-Auslandsstipendiatin Blockflöte im Ensemble-Studiengang bei Conrad Steinmann und Fortepiano bei Edoardo Torbianelli an der Schola Cantorum Basiliensis. Sie ist vielfache Preis-

3. Preis



**Julia Fritz**, geboren 1985, erhielt ihren ersten Blockflötenunterricht im Alter von sechs Jahren. Sie besuchte das Musikgymnasium Innsbruck und begann ein Vorbereitungsstudium am Tiroler Landeskonservatorium. Außerdem nahm sie Unterricht in den Fächern Klavier, Orgel und Kontrabass. 2002 begann sie neben der Schule mit dem Studium der Instrumentalpädagogik (Blockflöte) bei Jutta Cristofolini. Julia Fritz wurde mehrfach beim Bundeswettbewerb „Prima la Musica“ mit einem ersten Preis ausgezeichnet. 2004 machte sie Abitur, schloss

Preise in Solo- und Ensemblewertungen. Maria Hofmann unterrichtet an den Musikschulen Rosenheim und Bad Birnbach.

trägerin des Bundeswettbewerbs Jugend musiziert (u. a. 1. Bundespreis in der Kategorie Blockflötenquartett 1991) und Semi-Finalistin des Alte-Musik-Wettbewerbs Brügge 2002. Außerdem schloss sie 2005 ihr Magister-Studium in den Fächern Philosophie und Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität Berlin ab.

ihr Studium mit Auszeichnung ab und setzte ihre Studien (Konzertfach Blockflöte) bei Prof. Dorothee Oberlinger am Mozarteum Salzburg fort. Seit WS 2006 studiert Julia Fritz an der Hochschule für Künste Bremen bei Prof. Han Tol (Studiengang für Alte Musik).

## Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition

Im Jahr 2007 wird wieder der Moeck/SRP-Blockflötenwettbewerb ausgetragen. Wer mitmachen will, sollte sich bis zum 16. März 2007 anmelden und eine CD oder Tonkassette beilegen, die eine 30-minütige Probe seines Könnens wiedergibt. Die Finalrunde findet im November 2007 während des Greenwich International Festival and Exhibition of Early Music 2007 in Form eines Konzertauftritts statt.

Der Wettbewerb ist offen für fortgeschrittene Blockflötenstudenten und Berufsanfänger, die am 1. November 2007 unter 30 Jahre alt sind.

Die Jury bilden Pamela Thorby, David Bellugi und Ross Winters.

Dem 1. Preisträger winken ein Geldpreis der Firma Moeck und eine Konzertverpflichtung in Greenwich im Jahr 2008. Der zweite und der dritte Preisträger erhalten einen Geldpreis der Society of Recorder Players bzw. des Walter Bergmann Fonds der SRP.

Info:  
[www.e-m-s.demon.co.uk](http://www.e-m-s.demon.co.uk) und [www.srp.org.uk](http://www.srp.org.uk)

## 7 Blockflöten gestohlen!

Am 15. November 2006 wurden auf dem Amsterdamer Hauptbahnhof in der City-Night-Linie folgende Instrumente gestohlen:

Ganassi Sopran (F. Morgan) in 415 Hz, Ahorn mit Metallring; Ganassi Alt in g (M. Musch) in 440 Hz Ahorn mit Metallring; Ganassi Alt in f (M. Musch) in 440 Hz, Ahorn mit Metallring; Rippert Alt (F. v. Huene) in 442 Hz; Grenadill Tenor (Takeyama) in 449 Hz; Rottenburgh Sopran (Moeck) in 440 Hz, Ahorn (dunkel) gebeizt; Ebony Sopran (Aulos) in 440 Hz, Plastik.

Bitte Hinweise zum Verbleib der Instrumente an:  
Andrea Guttmann, [andrea.guttmann@gmail.com](mailto:andrea.guttmann@gmail.com) oder Tel.: +31 (0)6 48757621

## Veranstaltungen

März

**09.–11.03.2007 „Flöten Festival Berlin“**, Ort: Kammermusiksaal der Berliner Philharmonie, das Flöten Festival Berlin bringt internationale Flötisten, wie András Adorján, Mario Caroli, Silvia Careddu, Christina Fassbender, Davide Formisano, Michael Hasel, Christoph Huntgeburth, Magali Mosnier, James Newton, Andrea Oliva, Emmanuel Pahud, Roswitha Staeger, Jelka Weber, Jacques Zoon zusammen mit Musikern der Berliner Philharmoniker als deren Kammermusiker auf die Bühne, Workshops u. a. mit Wolfgang Rüdiger, Kyle Dzapo, Kammermusikwerke wie z. B. von Joachim Andersen, Johann Sebastian Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Ludwig van Beethoven, Franz Benda, Pierre Boulez, Maurice Emmanuel, Arthur Honegger, André Jolivet, Johann Philipp Kirnberger, György Ligeti, Bohuslav Martinu, Max Reger, Anton Reicha, Wolfgang Rihm, Nino Rota, Albert Roussel, Arnold Schönberg, Erwin Schulhoff, Heitor Villa-Lobos, Georg Zarth sowie Noten- u. Instrumentenausstellung, Veranstalter/Info: Deutsche Gesellschaft für Flöte e. V., Eschersheimer Landstr. 93, 60322 Frankfurt a. M., Tel.: +49 (0)69 5962443 od. 5964446, E-Mail: [floete@floete.net](mailto:floete@floete.net), [www.floete.net](http://www.floete.net), in Zusammenarbeit mit der Stiftung Berliner Philharmoniker, Kartenvorverkauf Tel.: +49 (0)30 25488-999

**17.03.2007 Seminar „Vorbereitung auf Aufnahmeprüfungen“** an Musikhoch- und Fachschulen für die Fächer Blockflöte, Querflöte, Klarinette, Saxofon und Fagott, Ort: Dinkelsbühl (Mittelfranken), Info: Berufsfachschule für Musik, Klostersgasse 1, 91550 Dinkelsbühl, Tel: +49 (0)9851 57250, Fax: +49 (0)9851 572522, [www.berufsfachschule-fuer-musik.de](http://www.berufsfachschule-fuer-musik.de)

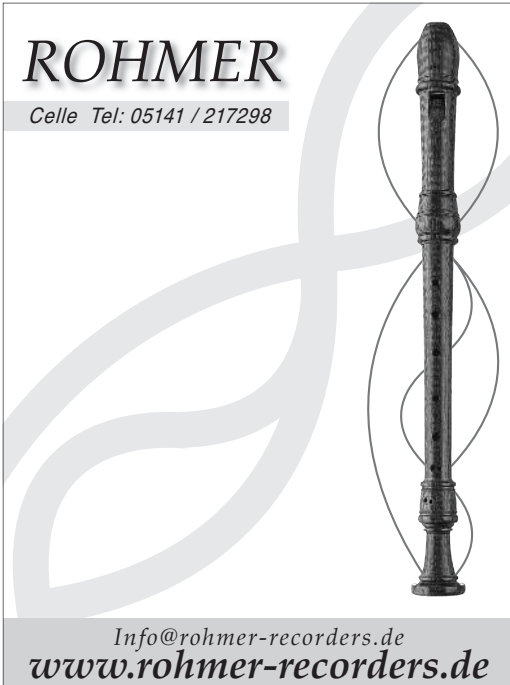
**03.03.2007 „Sfere Armoniche“, englische und deutsche Consortmusik, italienische Canzonen und diminuierte Chansons**, Ort: Kreismusikschule Celle, Leitung: **Paul Leenhouts**. Themen: englische und deutsche Consortmusik. Der Kurs richtet sich an Spieler, die bereits Erfahrung im Ensemblespiel haben oder Kenntnisse darüber gewinnen wollen. Es ist eine aktive, wie auch

passive Teilnahme möglich. Bestehende Ensembles können Paul Leenhouts ein einstudiertes Stück vorstellen und mit ihm weiter erarbeiten, es wird auch im Plenum musiziert werden. Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, E-Mail: [info@moeck.com](mailto:info@moeck.com), [www.moeck.com](http://www.moeck.com)


**02.04.–04.04.2007 „10. Ensemble-Kurs für Blockflöte“**, Ort: Kaiserslautern-Hohenecken, Leitung: **Dietrich Schnabel**, Info: Maren Radbruch, Am Obergarten 95, 67659 Kaiserslautern, Tel.: +49 (0)631 3705563, E-Mail: [m.radbruch@gmx.de](mailto:m.radbruch@gmx.de)

**09.04.–15.04.2007 „Seminar für Blockflöte“**, Dozenten: **Marianne Lüthi, Ute Rehlich**, Kammermusik mit Werken von Fasch, Telemann, Scarlatti u. a., Werkstattkonzert, Serenade in der Kirche San Lorenzo, Zielgruppe: Musikpädagogen, fortgeschrittene Laien, Studierende der un-

April



**ROHMER**  
Celle Tel: 05141 / 217298



[Info@rohmer-recorders.de](mailto:Info@rohmer-recorders.de)  
[www.rohmer-recorders.de](http://www.rohmer-recorders.de)

## Blockflöte studieren in Salzburg

Die Blockflötistin Dorothee Oberlinger wurde im Oktober 2004 als Professorin an die Universität Mozarteum Salzburg berufen.

Sie unterrichtet dort eine Blockflötenklasse mit Studierenden verschiedener Studiengänge.

Folgende Studiengänge für das Fach Blockflöte werden an der Universität Mozarteum Salzburg angeboten:

- Studiengang Konzertfach: 8 Semester Bachelorstudium und 4 Semester Aufbaustudium Master
- Studiengang Instrumental- (Gesangs-) pädagogik: 8 Semester Bachelorstudium und vier Semester Aufbaustudium Master
- ein zweisemestriges Postgraduate-Aufbaustudium ohne Nebenfächer
- ein Vorbereitungslehrgang (für Jungstudenten)
- div. Austauschprogramme (z. B. im Rahmen von ERASMUS)

Weitere Lehrende im Fach Blockflöte:

- Univ. Prof. Dr. Ernst Kubitschek (Universität Mozarteum Salzburg/Abteilung für Musikpädagogik Innsbruck)
- Prof. Mag. Art. Maria Derschmidt (elementare Früherziehung/Orff-Institut)

Universität Mozarteum Salzburg

Schrannengasse 10 a, A-5020 Salzburg, Österreich, Tel.: +43-662-6198, Fax: +43-662-6198-3033

teren Semester, Anmeldeschluss: 01.03.07, Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, E-Mail [info@laudinella.ch](mailto:info@laudinella.ch), [www.laudinella.ch](http://www.laudinella.ch)

**27.04.–29.04.2007 „Klangrede“ – Alte und neue Ensemblemusik**, Ort: St. Simeon, Dörpfeldstr. 58, 22609 Hamburg, Wochenendkurs Blockflötenensemble, Leitung: **Renate Dörfel-Kelletat** (Hamburger Konservatorium) begrenzte Teilnehmerzahl, Zulassung nach Reihenfolge der Anmeldungen, Info u. Anmeldung: Renate Dörfel-Kelletat, Breisgauer Str. 7, 14129 Berlin, Tel.: +49 (0)30 80582724, [renate.kelletat@musica-tre-fontana.de](mailto:renate.kelletat@musica-tre-fontana.de)

**09.05.2007 – 20 Uhr „Sonderkonzert – Dietrich Buxtehude zum 300. Todestag“**, Ort: St. Marien Lübeck, **NDR Chor**, Sirius Viols (Gambenconsort) mit Hille Perl, Leitung: **Robin Gritton**, eine Kooperation mit dem Festjahr „Lübeck feiert Buxtehude 2007“, dargeboten wird das selten aufgeführte Werk *Membra Jesu Nostri*, ein sieben-teiliger Kantatenzyklus, der inhaltlich um die Passion Christi kreist, Info: NDR Ticketshop im Levantehaus, Mönckebergstr. 7, 20095 Hamburg, Vorbestellung u. Kartenversand Tel.: +49

(0)180 1787980, Fax: +49 (0)180 1787981, [ticketshop@ndr.de](mailto:ticketshop@ndr.de), [www.ndrticketshop.de](http://www.ndrticketshop.de)

**10.05.2007 – 20 Uhr „Sonderkonzert – Dietrich Buxtehude zum 300. Todestag“**, Ort: St. Johannis am Turmweg, Hamburg (Info s.o)

**12.05.2007 „Neue Musik lesen – üben – interpretieren – unterrichten“**, Leitung: **Gerd Lünenbürger**, Ort: Kreismusikschule Celle. Das Seminar richtet sich gleichermaßen an fortgeschrittene Musikschüler und Amateure wie auch an Studenten und Musikschullehrer. In Gruppen- und Einzelstunden sollen verschiedene Fragen behandelt werden, die sich bei der Beschäftigung mit neuer Blockflötenmusik stellen, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, E-Mail: [info@moeck.com](mailto:info@moeck.com), [www.moeck.com](http://www.moeck.com)

**25.05.–28.05.2007 „Tage Alter Musik Regensburg“** Musik vom Mittelalter bis zur Romantik, Konzerte an historischen Orten. Dabei sind: Concerto Köln/Die Regensburger Domspatzen, Alia musica (Spanien), Concert Brass (Schweiz), Oman Consort (Österreich), Barockorchester

B'Rock (Belgien), Ciaramella (USA), Barockensemble Café Zimmermann (Frankreich), Cantica Symphonia (Italien), La Venexiana (Italien), Naoki Kitaya und Continuo Consort (Schweiz), I Furiosi Baroque Ensemble (Toronto), Asteria (USA), Ricercar Consort (Belgien), Arthur Schoonderwoerd und Orchester Christofori (Niederlande) außerdem Verkaufsausstellung von Nachbauten historischer Musikinstrumente, Tonträger, Bücher, Noten, Info: Tage Alter Musik, Postfach 100903, 93009 Regensburg, Tel.: +49 (0)941 7040072 (nur Mittwochs 16–18 Uhr), Fax: +49 (0)941 7040073, E-Mail: [TageAlterMusik@t-online.de](mailto:TageAlterMusik@t-online.de), [www.tagealtermusik-regensburg.de](http://www.tagealtermusik-regensburg.de)

### **08.07.–22.07.2007 „Sommerschule alter Musik“ in Prachatic (Tschechische Republik):**

**08.–15.07.2007:** Carin van Heerden (Blockflöte, Barockoboe), Alan Davis (Blockflöte), Jostein Gundersen (Blockflöte), Julie Braná (Blockflöte, Traversflöte), Monika Devátá (Blockflöte, Klasse für Kinder), Jan Kvapil (Blockflöte, Pädagogikklasse)

**15.–22.07.2007 Florilegium:** Ashley Solomon (Blockflöte, Traversflöte), Rodolfo Richter (Barockvioline), James Johnstone (Cemballo), Jennifer Morsches (Barockvioloncello), Kerstin de Witt (Blockflöte), Jan Rokyta (Blockflöte), Liselotte Rokyta (Panflöte), Rebecca Stewart/Mami Irisawa (Historischer Gesang), Info: Jan Kvapil, Bacherova 15, CZ-77900 Olomouc, Tschechische Republik, Tel.: +420 604280490, Fax: +420 585757109, E-Mail: [kvapil@mybox.cz](mailto:kvapil@mybox.cz), [www.mybox.cz/kvapil](http://www.mybox.cz/kvapil)

**14.07.–21.07.2007 Musik mit Blockflöten und Gamben,** Dozenten: **Lotti Spiess, Gunhild Geiger, Gabi Andreatta,** Ensemblespiel in kleinen und großen Gruppen mit Blockflöten vom Sopranino bis Subbass, Zielgruppe: Alle, die Freude am gemeinsamen Musizieren haben, auch ohne Ensemblespielerfahrung, wer zusätzlich Gambe spielt, kann in gemischten Gruppen mitspielen, Anmeldeschluss: 01.06.07, Info: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Tel.: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, E-Mail [info@laudinella.ch](mailto:info@laudinella.ch), [www.laudinella.ch](http://www.laudinella.ch)

## Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser  
32. Jahrgang · Heft 1/2007

*Herausgeber:* Sabine Haase-Moeck, Michael Schneider,  
Peter Thalheimer

*Schriftleitung:* Sabine Haase-Moeck  
E-Mail: [haase-moeck@moeck.com](mailto:haase-moeck@moeck.com)

*Anschrift der Redaktion:*  
Moeck Musikinstrumente + Verlag,  
Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 0, Fax: 0 51 41 / 88 53 42  
E-Mail für redaktionelle Beiträge:  
[tibia@moeck.com](mailto:tibia@moeck.com)

Gezeichnete Beiträge stellen nicht unbedingt die Meinung der Herausgeber, der Schriftleitung oder des Verlages dar. Sämtliche Rechte für alle Länder bleiben vorbehalten. Nachdruck – auch teilweise – nur mit vorheriger Genehmigung des Verlages. Für unverlangt eingesandte Manuskripte und Fotos übernehmen Verlag und Redaktion keine Haftung. Die Redaktion behält sich vor, Leserbriefe gekürzt zu veröffentlichen.

*Erscheinungsweise:* viermal jährlich – Januar, April, Juli, Oktober. **Redaktionsschluss: 15. November, 15. Februar, 15. Mai und 15. August**

*Bezugskosten:* Jahresabonnement im Inland € 20,00, Einzelheft € 6,50; Jahresabonnement im Ausland € 22,50; zuzüglich Versandkosten

*Anzeigenverwaltung:* Ulrich Gottwald,  
Moeck Musikinstrumente + Verlag  
Postfach 31 31, D-29231 Celle  
Telefon: 0 51 41 / 88 53 67, Fax: 0 51 41 / 88 53 42  
E-Mail: [tibia@moeck.com](mailto:tibia@moeck.com)

Zur Zeit gilt Preisliste Nr. 19, € 30,00 (1/16 Seite, s/w) bis € 525,00 (1/1 Seite, 4c) zuzüglich Mehrwertsteuer; anfallende Satz- und Bearbeitungskosten werden gesondert in Rechnung gestellt.

**Anzeigenschluss: 1. Dezember, 1. März, 1. Juni, 1. September**

*Satz:* Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle

*Druck:* Druck & Werbung, Celle

© 2007 by Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle,  
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

# Spielräume – MOECK Seminare 2007

Termin: jeweils Samstags von 10.00–17.00 Uhr  
Ort: Kreismusikschule Celle, Kanonenstr. 4, 29221 Celle  
oder Schulzentrum Burgstraße, Burgstr. 21, 29221 Celle

*Seminar 3*  
8. September 2007

mit  
Ulrike Volkhardt



*Seminar 4*  
24. November 2007

mit  
Dörte Nienstedt



## **Tere, Türü, Degge, Didil – Vom Zungenbrecher zum Aus- drucksmittel**

Der Kurs bringt Licht in den Dschungel historischer Artikulationen. Nach einer kurzen Einführung, die den Zusammenhang von gesprochener und musikalischer Sprache verdeutlicht, werden mit allen Teilnehmern die vielfältigsten Artikulationen trainiert und anhand von ausgewählten Stücken aller Spielniveaus und Stile vom Elementarbereich bis zu anspruchsvoller Literatur praktisch angewandt.

Von allen gemeinsam werden gespielt: Claude Gervaise: Vierstimmige Tänze (Moeck, EM 11, Nr. 1, 2 und 3, Allemande, Pavane Passamezzo, Galliarde). Die Teilnehmer können vorbereitete Werke in Einzel- oder Gruppenlektionen mit der Dozentin erarbeiten (bitte auf der Anmeldung vermerken). Für die allgemeinen Übungen bitte Sopran- und Altblockflöten mitbringen, für Gervaise zusätzlich Tenor- und Bassblockflöten (auch C- und F-Bass) soweit vorhanden.

Nur aktive Teilnahme möglich.  
Teilnahmegebühr: 40,00 €

## **Weihnachtsmusik mit Blockflöten**

Im Zentrum dieser Veranstaltung steht das gemeinsame Musizieren im Blockflötenorchester oder in kleinen Ensembles. Einen ganzen Tag lang wollen wir Weihnachtsmusik spielen und ausprobieren. Bestehende Ensembles sind ebenso herzlich eingeladen wie Einzelspieler (ab ca. 9 Jahren), die gern einmal (wieder) mit vielen anderen zusammen musizieren möchten.

Bringen Sie die eigenen Blockflöten (alle Größen, gern auch tiefe Instrumente) und Notenständer mit, wir sorgen für die Noten.

Nur aktive Teilnahme möglich.  
Teilnahmegebühr: Kinder 15,00 €  
Erwachsene 25,00 €

---

*Weitere Informationen und Anmeldung:* Moeck Musikinstrumente + Verlag,  
Lückenweg 4, D-29227 Celle · Tel. 05141-8853-0 · info@moeck.com · www.moeck.com  
*Veranstalter:* Moeck Musikinstrumente + Verlag und Kreismusikschule Celle

welcome to

# Musik für und mit Blockflöten

Volltextsuche

## Blockflöten unter sich

### Blockflöte solo



#### Gesamtübersicht

Sopran Solo  
Alt Solo  
Tenor Solo  
andere Solo

### 2 Blockflöten



#### Gesamtübersicht

SS  
SA  
andere Duett

### 3 Blockflöten



#### Gesamtübersicht

SSA  
SAT  
andere Trio

### 4 Blockflöten



#### Gesamtübersicht

SATB  
Quartett ohne Bass  
andere Quartett

### 5 und mehr Blockflöten



#### Gesamtübersicht

5 Blockflöten  
6 und mehr Blockflöten

### verschieden große Besetzungen



#### Gesamtübersicht

## Blockflöten mit anderen Instrumenten



### ... mit Tasteninstrument

Blockflöte solo + Tasteninstrument  
Blockflöten + Tasteninstrument



### ... mit Gesang

Blockflöte(n) + Gesangssolisten



### ... mit Gesang (Kinder)

Singspiele und Lieder für  
Kinderchöre mit Blockflöten



### ... mit Zupfinstrumenten



### ... mit Streichinstrumenten



### ... mit Holzblasinstrumenten



### ... mit Schlaginstrumenten



### ... mit diversen Instrumenten

## Blockflötenmusik nach weiteren Abfragen

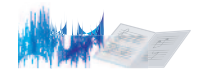
### Musik für spezielle Blockflöten



Musik für  
Renaissance-Blockflöten



Musik für  
Ganassi, Voiceflute, Alt in G



Zeitgenössische Komponisten  
für Blockflötenmusik

### Genres



Blockflötenschulen



Musik zu  
Weihnachten



Musik für den  
Gottesdienst

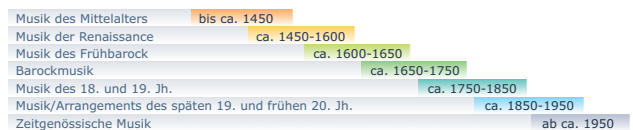


Folklore



Jazz und  
Popmusik

### Musikepochen



### Schwierigkeitsgrade



1  
sehr leicht



2  
leicht



3  
mittel



4  
schwer



5  
sehr schwer