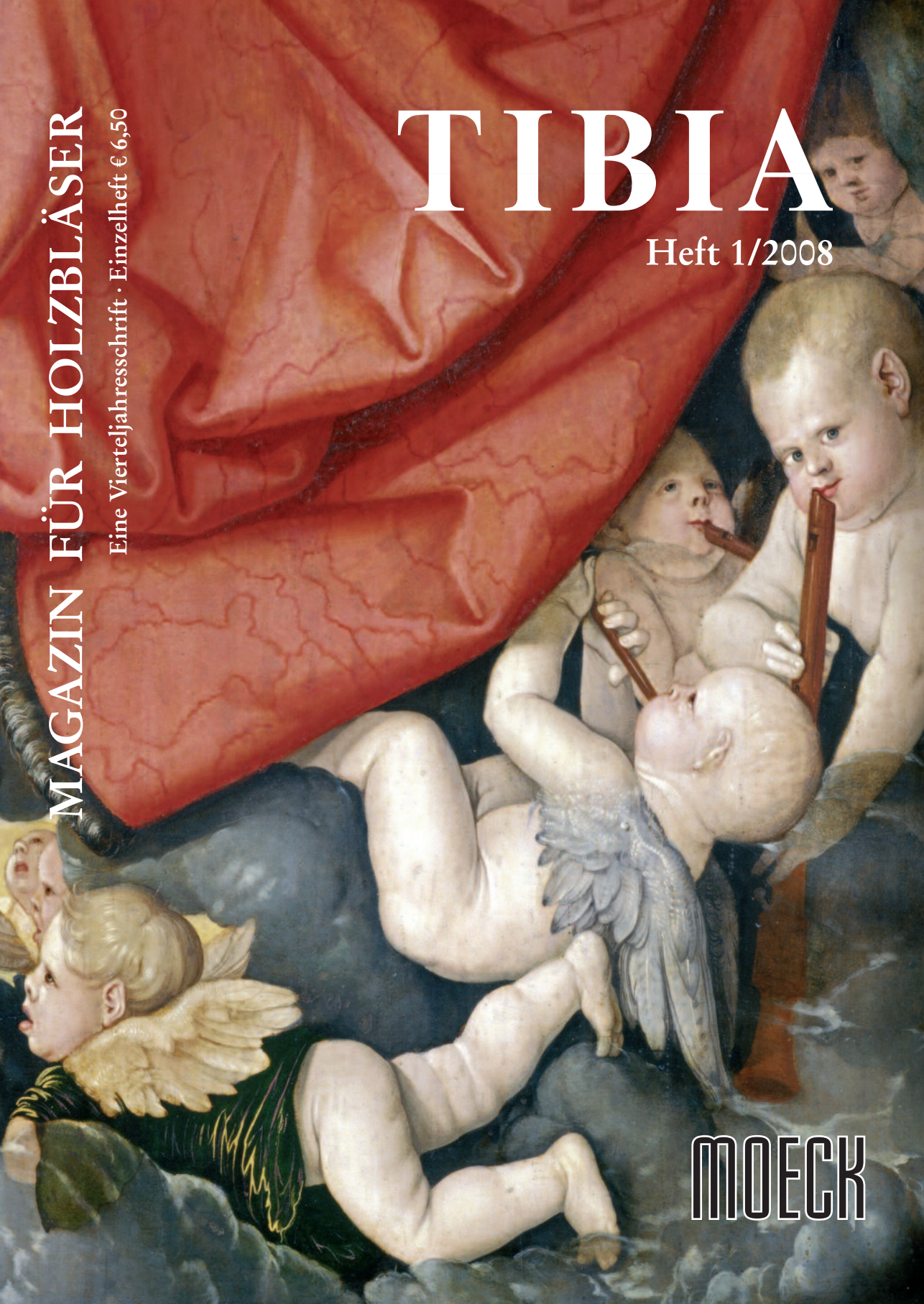


MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

# TIBIA

Heft 1/2008



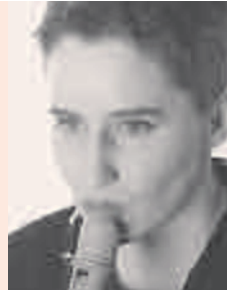
MOECK

# Spielräume – MOECK Seminare 2008

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  
1. März 2008

mit  
Irmhild Beutler



## Mit Schwung, Pep und Niveau – Unterhaltungsmusik auf der Blockflöte

Irmhild Beutler ist Mitglied des professionellen Blockflöten-Trios *Ensemble Dreiklang Berlin*, das sich gern auch in die „Niederungen“ von Jazz und Pop begibt und dabei Erstaunliches und Vergnügliches wirkungsvoll zum Klingen bringt. Sie hat auch eigene Kompositionen und Arrangements veröffentlicht sowie zusammen mit Sylvia C. Rosin eine Bassblockflötenschule bei der Universal Edition herausgegeben.

An diesem Seminartag geht es um die vielfältigen Möglichkeiten, Unterhaltungsmusik im Blockflötenensemble überzeugend darzubieten. Gemeinsam werden wir schwungvolle Arrangements aus Folklore und Unterhaltungsmusik und „jazzige“ Kompositionen in großer Besetzung spielen. Dabei nutzen wir die klangliche Vielfalt aus, die die Besetzung und Registrierung des großen Blockflöten-Orchesters bietet, und es gibt die Gelegenheit, effektvolle Spieltechniken kennenzulernen, auszuprobieren und zur gelungenen Gestaltung der Stücke einzusetzen.

Bestehende Ensembles haben auch die Möglichkeit, ein vorbereitetes Stück oder bestimmte Stellen daraus in einer Einzelunterrichtseinheit im Plenum zu vervollkommen. Diese Plätze sind aber nur in sehr begrenzter Anzahl vorhanden.

Eingeladen sind bestehende Ensembles und Einzelspielerinnen und -spieler, gerne auch mit tiefen Flöten (Bass-, Großbass- und Subbass-Blockflöten). Das Notenmaterial wird für die Dauer des Seminars zur Verfügung gestellt.

Folgende Literatur wird erarbeitet:

- Irmhild **Beutler**: *The Great Pumpkin*, Moeck 720, € 6,00
- Matthias **Maute**: *Tanto – Quanto*, Moeck 674, € 3,00
- Sylvia C. **Rosin**: *Kriminal-Tango*, UE 31476, € 12,50
- Sylvia C. **Rosin**: *Scarborough Fair*, aus: UE 31970 (Workshop Bassblockflöte I), € 24,50
- Kazimierz **Serocki**: *Krasnoludki*, Moeck 3016, € 16,50
- William **Tasker**: *Four Moods*, Moeck 596, € 3,00
- H. J. **Teschner**: *Tango Valentino*, aus: *Tango Valentino*, Moeck 1569, € 13,00

Nur aktive Teilnahme möglich. Teilnahmegebühr: 40,00 €

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

Veranstalter: Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K. und Kreismusikschule Celle

<b>Inhalt</b>	
<b>Ludwig Tente:</b> <i>Psyché</i> und <i>Syrinx</i>	2
<b>Das Porträt:</b> Christian Beuse im Gespräch mit Michael Schneider	11
<b>Gabriele Hilsheimer:</b> Jacques Hotteterre „le Romain“	15
<b>Summaries</b>	25
<b>Berichte</b>	
<b>Daniel Koschitzki:</b> Internationales Blockflötenfestival Montreal 2007	26
<b>Lucia Mense:</b> 13. Internationales Blockflötensymposion ERTA-Kongress 2007	27
<b>Moments littéraires</b>	28
<b>Rezensionen</b>	
Bücher	33
Noten	41
Tonträger und AV-Medien	57
<b>Leserforum</b>	66
<b>Eine Reise gemacht – an Tibia gedacht</b>	
<b>Gabriele Hilsheimer:</b> Zu Besuch im <i>Musée des instruments à vent</i> in La Couture-Boussey	69
<b>Neues aus der Holzbläserwelt</b>	71
<b>Veranstaltungen</b>	77
<b>Impressum</b>	80

**Titelbild:** Engel mit Renaissance-Blockflöten, Hochaltar (1512–1516) von Hans Baldung Grien im Freiburger Münster (Ausschnitt aus dem Abschnitt „Die Krönung Marias“ in der Mitte des Altars bei geöffneten Flügeln)

**Diese Ausgabe enthält folgende Beilage:** Moeck Verlag, Celle

# Ludwig Tente

## *Psyché* und *Syrinx*

Zum literarhistorischen Kontext der Bühnenmusik von Claude Debussy

### Inhalt:

1. Bisheriger Kenntnisstand
2. Das dramatische Gedicht *Psyché*: Zusammenfassung
3. Das Märchen des Apuleius in der Bearbeitung durch Mourey
4. Die Quelle Plutarch
5. Tiefenpsychologische Aspekte
6. Die Flötenmelodie: eine Erinnerung des alternden Pan
7. Das Scheitern Moureys
8. Nachklang

### 1. Bisheriger Kenntnisstand

Als der Verfasser in den 60er Jahren in der Flötenklasse von Karl-Heinz Sonius (1928–1976) an der Westf. Schule für Musik in Münster Schüler in einer Lehrprobe war, in der eine Studierende der Detmolder Hochschule die Prüfung mit dem Thema *Syrinx* ablegte, wurde ihm folgende Situation geschildert: man muss sich den Hirtengott Pan vorstellen, wie er in der Mittagshitze an einem Hain sitzt und wie versonnen auf der Flöte spielt. Er probiert eine Melodie (T. 1-2); sie gefällt ihm; er nimmt sie wieder auf (T. 3 ff.) und spinnt sie fort. Daraus folgte die Spielanweisung, dass T. 1-2 gleichsam vorläufig und ohne Vibrato, die Folge aber mit Vibrato zu spielen seien.

Dieser Vorstellung liegt die aus der Antike be-

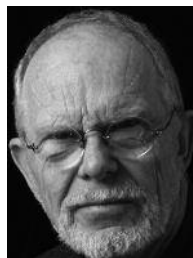
kannte Überlieferung des Waldgottes Pan mit Ziegenkopf und Ziegenfüßen zu Grunde, von dem es heißt, dass er gern den Nymphen ein Lied spielte<sup>1</sup>. Die Vorstellung, *Syrinx* sei aus der Stille der Mittagszeit geboren, könnte auf das Gedicht „L'après-midi d'un faune“ (1876) von Stéphane Mallarmé zurückgehen, in dem der Faun zu Beginn sagt:

*... par l'immobile et lasse pâmoison  
Suffoquant de chaleurs le matin frais s'il lutte,  
Ne murmure point d'eau que ne verse ma flûte  
Au bosquet arrosé d'accords; ...*<sup>2</sup>

[... während der bewegungslosen und trägen Ohnmacht, die den frischen Morgen mit Hitze erstickt, wenn er kämpft, murmelt keinerlei Wasser als das, welches meine Flöte verströmt an dem Gebüsch, von Akkorden getränkt.]

Eine Parallele zwischen Stéphane Mallarmé und Gabriel Mourey, dem Verfasser der *Psyché*, ergibt sich aus der Übereinstimmung der Hauptperson Faun bzw. Pan, dem mythologischen Hintergrund und der Form des Hirtengedichts: auch Mallarmés schließlich als „Eglogue“ veröffentlichtes Gedicht war ursprünglich szenisch gedacht. Was beide Autoren aus dem Mythos machen, ist freilich nicht vergleichbar.

Es ist nicht erstaunlich, dass der szenische Hintergrund von *Syrinx* lange unbekannt blieb oder durch bekanntere Quellen aufgefüllt wurde. Der Autor des Bühnenstücks, Gabriel Mourey (1865/66–1943)<sup>3</sup>, wurde schnell vergessen, und die lange Zeit einzige Ausgabe des Flöten-



Ludwig Tente studierte Romanistik und Anglistik in Münster und Paris. Nach dem 1. und 2. Staatsexamen war er wissenschaftlicher Angestellter am Romanischen Seminar der Universität Kiel, wo er über den ersten *Discours* von Jean-Jacques Rousseau promovierte. Anschließend war er lange Zeit an einem Kieler Gymnasium tätig. Er nahm Flötenunterricht bei Karl-Heinz Sonius, Gaston Crunelle, Herbert und Hans-Jürgen Pincus und besuchte Kurse in Weikersheim und Amboise.

stücks bei Jobert (1927) enthält nichts als den Notentext.

Die Ausgabe von Ernst-Günter Heinemann<sup>4</sup> enthält neben Entstehungsgeschichte und textkritischen Bemerkungen schon den Hinweis auf Akt III des *poème dramatique Psyché* von Gabriel Mourey. Er weist auch darauf hin, dass Jobert das Stück als *Syrinx* veröffentlichte; diese unglückliche Titelwahl hat sicher viel zur Verwechslung mit dem von Ovid erzählten Mythos beigetragen. Trevor Wye<sup>5</sup> wird noch konkreter, indem er neben Entstehungsgeschichte und aufführungspraktischen Hinweisen die Verse aus Akt III zitiert, die als Stichworte für die Flötenepisoden dienen. Die Wiedergabe der Notizen von Marcel Moysse, die den Hintergrund des Stückes erklären sollen, ist jedoch völlig irreführend; es handelt sich um eine sehr freie Version des bekannten Mythos von Pan und der Nympe Syrinx<sup>6</sup>.

Eine sehr fundierte Ausgabe des Stückes erschien 1996, herausgegeben von Michael Stegemann und Anders Ljungar-Chapelon<sup>7</sup>. Sie fußt auf dem wahrscheinlich von Louis Fleury benutzten Notentext und druckt die vollen Textpassagen aus dem Bühnenstück ab, zu denen die Musik erklingt.

## **2. Das dramatische Gedicht *Psyché*: Zusammenfassung**

Um einen Gesamteindruck des dramatischen Gedichts zu vermitteln, in dem Pan nur *eine* Hauptfigur ist, soll hier der Inhalt kurz wiedergegeben werden.<sup>8</sup>

Akt I: Im Hintergrund, auf dem Gipfel eines Vorgebirges, sieht man einen verlassenem Tempel, tragisch, düster und verfallen. Der weite Meerblick ist eingegrenzt von weißen Hügeln.

Im Vordergrund, in einer Nische, geformt aus abgebrochenen Säulen und einem Mauerrest mit Bronzetür, schläft Vénus, ihre reife Schön-

heit von der untergehenden Sonne umschmeichelt. Die drei Grazien Aglaia, Euphrosyne und Thalie umsorgen ihren Schlaf und bedauern die unglückliche Mutter des Eros, der ihr die kleine Psyché vorgezogen hat. Aufgewacht, verflucht Vénus ihr Schicksal zu altern, aber als Göttin nicht sterben zu können. Auf ihren Befehl wird die Bronzetür zur Außenwelt für immer geschlossen.

Die drei Grazien sehen den trauernden Eros, Sohn der Vénus und des Mars, auf sie zukommen. Ihn begleiten Inquiétude (Unruhe) und Tristesse, die alles daransetzen, seine Niedergeschlagenheit noch zu verstärken. Er war der jungen und schönen Psyché verfallen, die nun, oh Wunder, als weiße Gestalt die Klippen hinunterwankt und in Eros Armen ohnmächtig wird. Sie überschütten sich gegenseitig mit Liebesschwüren und hoffen auf ewiges Glück, obschon Psyché sich darüber klar ist, dass sie es verwirkt hat, als sie bei einem der nächtlichen Besuche des Eros gegen sein Verbot eine Öllampe anzündete, von der ein heißer Tropfen auf ihn fiel und ihn aufweckte. Psyché erzählt in Ekstase, wie sie auf den ihr als Strafe auferlegten Irrwegen litt, aber dann auf einem Vorgebirge von zwei dem Zeus geweihten Tauben gerettet und zu ihrem Geliebten geführt wurde. Als sie seine Niedergeschlagenheit bemerkt, wird sie von Todesangst ergriffen.

Und wirklich erscheint eine racheschnaubende Vénus, die die angegriffene Schönheit der Psyché niedermacht und ihr Rache für den folgenden Tag ankündigt, indem sie das Liebespaar an zwei Säulen fesseln lässt.

Der Zorn der Vénus wird noch gesteigert, als ein Bote aus Zypern berichtet, wie ein junger Fremder unter dem Beifall der Menge die Statue der Venus/Aphrodite im Tempel von Paphos zerstörte. Vénus verneigt sich sarkastisch vor Psyché, verflucht sie, erlegt ihr aber schließlich eine weitere Prüfung auf: sie muss sich von Perséphone, der Frau des Hades, den kleinen Schrein, den Vénus bisher am Hals getragen hat, in der Unterwelt mit einem Schönheits-

und Jugendzauber füllen lassen und zurückbringen.

Vénus unterbricht den herzerreißenden Abschied der Liebenden und die Trauerrede des Eros, um ihm ihren Schmerz entgegenzuhalten. Hat sie noch ihre goldenen Locken und ihre blumigen Lippen? Als Eros schweigt, schleudert sie wutentbrannt alle Fackeln in das aufgewühlte Meer und wünscht sich, einmal mehr, den Tod.

Akt II: In einer Pantomime sieht man, wie Psyché in die Unterwelt steigt und in der Vorhölle von zahlreichen verängstigten Fantomen begrüßt wird. Als die Nymphe der Perséphone, ein äußerst furchteinflößendes Wesen mit Schlangenhaar und einem aus Höllenblumen gewirkten, durchsichtigen Kleid, Psyché daran hindern will, weiter in die wirkliche Hölle hinabzusteigen, berührt Psyché sie mit ihrer Liebesblume und kann ihren Gang fortsetzen.

Akt III: Aus Pans dunkler Grotte sieht man auf eine idyllische Waldlichtung im Mondlicht. An einem Bach tanzen weißgekleidete Wald- und Quellnymphen, pflücken Blumen, betrachten sich im Wasser und lauschen der Flöte von Pan, der unsichtbar in einer hoch gelegenen Felsenhöhle spielt. Aus den Worten einer Waldnymphe (Oréade) und einer Quellnymphe (Naiade) erfährt der Zuschauer, dass Pan zum ersten Mal an diesen Ort gekommen ist. Die Nymphen sind hin- und hergerissen zwischen der Angst vor dem allgegenwärtigen, zugleich schönen und furchteinflößenden Gott und dem Zauber der Flöte. Als Pan erneut anfängt zu spielen, werden die beiden Nymphen so verzaubert, dass sie sogar Syrinx um das Schicksal ihrer Verwandlung beneiden und zusammen mit allen anderen Nymphen in einen orgiastischen Rausch verfallen.

Pan, ganz in Gedanken, steigt von seinem Felsen hinab und wird sogleich von allen Nymphen umringt, aber er erlaubt nur Lydé, ihn zu begleiten. Von der Nymphe getröstet, beklagt er das harte Los der Psyché. Am Eingang des Hades hat man einen zerrissenen wei-

ßen Schleier und Blut gefunden, so dass Pan vermutet, dass Cerberus sie verschlungen hat. Pan bedauert, Psyché nicht versteckt oder mit seinen wilden Tieren verteidigt zu haben. Während er am Arm von Lydé das Licht aufsucht, erscheint Psyché.

Erleichtert, der Hölle entkommen zu sein, erfrischt sie sich am Bach, erschrickt aber ob ihrer Blässe, mit der Eros sie nicht wiedererkennen wird. Vor Ermattung schläft sie in Pans Grotte ein.

Bei seiner Rückkehr entdeckt er in ihrer verschleierte weißen Gestalt Psyché. Als sie von Alpträumen gequält wird, beruhigt sie der Gott. Er erzählt ihr von seinem körperlichen Verfall und hindert so Psyché, sofort zu Eros und Vénus aufzubrechen. Aber seine Todesahnungen sind von der lichtvollen Erkenntnis begleitet, die er Psyché verdankt, dass der Geist die Materie beseelt und er jetzt den Lauf der Welt versteht. Voller Dankbarkeit nimmt er für immer Abschied von Psyché. Als er kurz darauf einen Schrei hört und ihr nachstürzt, findet er sie tot.

Er und die Nymphen beweinen die tote Psyché. Die Nymphen, die sie auf ihrem Weg begleitet haben, berichten, dass Psyché das Schatzkästchen, das sie um den Hals trug, als vermeintlichen Schönheitszauber geöffnet hatte und darauf, von Schwefeldunst getroffen, gestorben sei. Um Eros herbeizurufen, erklimmt Pan einen Felsen und entfesselt alle Winde, um das Gefängnis des Eros zu zerstören. Eine überwältigende Helligkeit kündigt sein Kommen an. Eros ist untröstlich, als er von Psychés Tod erfährt, beklagt aber auch, dass sie trotz ihres Versprechens das Kästchen geöffnet hat. Die Umstehenden wollen sich nicht mit Psychés Tod abfinden und rufen ihre Seele an, im Körper zu bleiben. Und wirklich richtet sie sich auf ihrem Totenbett auf und erzählt von ihrer Todeserfahrung. Sie bedauert, das Kästchen geöffnet zu haben und entbindet angesichts ihres erneuten Versagens Eros von seinem Liebesversprechen. Er aber verspricht ihr, sie zu heilen. Sie lässt sich umstimmen und wird ihm folgen. Als sie zum Abschied Pan danken wollen, lässt

er sich im Angesicht seines nahen Todes zum Licht bringen und nimmt feierlich Abschied von den Schönheiten der griechischen Erde. Dem Liebespaar Eros/Psyché prophezeit er eine einzige Tochter namens „Volupté“ [sinnliche Lust], wodurch Psyché die Mutter einer neuen Epoche werden wird. Mit Pan stirbt auch sein Reich. Eros lässt ihn im nahen Wald begraben, die Flöte nah an seinen Lippen.

### **3. Das Märchen des Apuleius in der Bearbeitung durch Mourey**

Der Mythos von Amor und Psyche muss bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bekannt gewesen sein, wenn Mourey ihn noch 1913 auf die Bühne stellt. Als Goethe mit Angelika Kauffmann 1787 bei seinem zweiten Romaufenthalt die Farnesina besucht, ist er durch die bunten Kopien dieser Bilder von Raffael in seinen Zimmern bestens vorbereitet und vom Original begeistert<sup>9</sup>. Wie die Herausgeber M. Stegemann und A. Ljungar-Chapelon in den Anmerkungen zu ihrer Ausgabe von *Syrinx* schreiben und wie jedes mythologische Lexikon unter „Psyche“ und „Pan“ Auskunft gibt, fußt Mourey wie alle Bearbeiter des Sagenstoffes auf Lucius Apuleius (125 bis ca. 180 n. Chr.): *Metamorphosen*<sup>10</sup>, übersetzt als *Der Goldene Esel*<sup>11</sup>. *Amor und Psyche* ist eine der novellistischen Einlagen in diesem antiken Roman mit Merkmalen des Schelmenromans. Das Pan-Thema ist darin nur eine kleine Episode: nach Amors/Eros Flucht und selber verzweifelt trifft Psyche am Ufer des Flusses, in den sie sich gestürzt hatte, Pan mit der Bergnymphe Echo im Arm. Er tröstet Psyche in ihrem Verlust.

Das Thema von Pans Tod jedoch geht auf Plutarch zurück.<sup>12</sup> Es wird weiter unten ausführlich behandelt. Bei Apuleius ist auch eine Szene mit Musik vorgegeben, wenn beim feierlichen Versöhnungsgastmahl bei Jupiter er selber zur Leier und die Musen im Chor singen, ein Satyr die Doppelflöte bläst und ein kleiner Pan zur Rohrflöte/Syrinx rezitiert.

Mourey macht aus dem in Prosa und chronologisch erzählten Märchen des Apuleius („Es waren einmal ...“) ein *poème dramatique*, d. h. ein Theaterstück, in dichterischer Sprache von weniger handelnden als rezitierenden Personen vorgetragen. Es entsteht der Eindruck eines statischen Weihespiels. Dem unscharfen Gattungsbegriff entspricht eine seltsam fluktuierende Sprache: im Rhythmus zwar immer jambisch, aber mit ganz unterschiedlichen Verslängen. Ein stark archaisierendes Element ist das Auftreten des klassischen Alexandriners mit Zäsur nach der 6. Silbe, der seine Blütezeit im 17. Jh. (Corneille, Racine) hatte. Szenen enden häufig mit Paarreim (aa), zur Steigerung der Emphase gekoppelt mit Alexandriner. I. a. aber folgt das Auftreten von Reimen keiner Gesetzmäßigkeit. Wenn Rhythmus, Reim und Versmaß schon antikisierend sind, wird die hymnische Überhöhung des Stoffes noch verstärkt durch eine Wortwahl, die wiederum der klassischen Tragödie entlehnt ist und 1913 wie eine Sprache aus längst vergangener Zeit geklungen hat.

G. Mourey nimmt mit dem Titel *Psyché* eine bedeutende Akzentverlagerung vor: aus der wechselvollen Geschichte zweier Liebender wird ein unversöhnliches Drama zweier Frauen: Venus, die Göttin der Schönheit, führt einen Rachefeldzug gegen die verhasste, weil junge und schöne Psyche, die ihr ihren Sohn entfremden will und ihren Rang unter den Menschen gefährdet. In dieser Konstellation verliert die Figur des Eros/Amor an Bedeutung<sup>13</sup>.

Mourey erweitert den Kreis der handelnden Personen um Pan, den Schäfer Daphnis, einen Boten, die drei Grazien der Venus, zwei Allegorien, die Eros begleiten: Traurigkeit und Unruhe, eine Schar von Quell- und Waldnympfen und Schatten der Unterwelt, wohingegen die neidischen Schwestern der Psyche, die mit ihren Intrigen bei Apuleius einen breiten Raum einnehmen, bei Mourey keine Rolle spielen.

Das Theaterstück beginnt in der Mitte der antiken Erzählung, als Psyche schon das Gebot des

Eros/Amor gebrochen und ihn in der Nacht heimlich angesehen hat. Die Vorgeschichte – die Schönheit der Königstochter Psyche, Wut der Venus, Ungehorsam des Eros, Verfehlung der Psyche und Strafen der Venus – erfährt der Zuschauer im Bühnendialog des 1. Aktes und durch einen Botenbericht, jedoch verfährt der Autor so großzügig und vage mit der antiken Vorlage, dass er wohl bei den Zuschauern noch deren Kenntnis voraussetzte. Der 1. Akt schließt mit der letzten und grausamsten Strafe der Venus: Psyche muss sich von Persephone, der Göttin der Unterwelt, einen kleinen Schrein mit Schönheitszauber füllen lassen. Damit ist die antike Erzählung zum großen Teil im 1. Akt zusammengedrängt, da Mourey offenbar im 3. Akt noch ein ganz neues Thema entwickeln will.

Den Besuch in der Unterwelt, bei Mourey nur als Pantomime im 2. Akt, meistert sie mit der Kraft einer Blume der Liebe, während sie bei Apuleius auf Rat des Turms am Eingang zur Unterwelt Cerberus mit Honigkuchen und Charon, den Fährmann, mit Münzen besänftigt.

Während nun nach der Sage bei Apuleius nur noch der Scheintot der Psyche – sie hat verbotenerweise den von Persephone mit Schönheitszauber gefüllten Schrein geöffnet und ist in einen totenähnlichen Schlaf gefallen, aus dem sie von Amor gerettet wird – und die glückliche Vermählung in Jupiters Götterhimmel zu erzählen sind, erweitert Mourey sein *drame poétique* um einen neuen Schauplatz und einen neuen Protagonisten: Pan und seine Felsenhöhle. Dieser 3. Akt ist umfangreicher als die Akte I und II zusammen und verursacht so eine bedeutende Verlagerung weg von den eigentlichen Hauptpersonen. In den Mittelpunkt rückt eindeutig Pan, was dramaturgisch nicht unproblematisch ist (s. Titel des Stückes).

Mourey verwendet hier den Mythos des Pan, wie er bei Ovid<sup>14</sup> und bei Plutarch erzählt wird. Pan, Sohn des Hermes, als Dämon zwischen den Menschen und den Göttern angesiedelt, ist in der Antike der Gott der Felder und Fluren

und damit der Hirten und Bauern. Man weiß, dass er gern Flöte spielt. So vermittelt denn auch das Bühnenbild eine arkadische Landschaft, in der weißgekleidete Wald- und Quellnympfen auf einer Lichtung Blumen pflücken, tanzen und sich im Wasser des Teiches betrachten, während sie der Flöte lauschen, ein 1913 bedenklicher Rückgriff auf Elemente der Schäferdichtung. Das Bühnenbild arbeitet stark mit Licht- und Schattensymbolik: eine vom Mond hell erleuchtete Waldlichtung, weiß gekleidete Nymphen, weiße Felsen im Hintergrund kontrastieren mit einer im Dunkeln, erhöht liegenden Grotte und einer Melodie, die aus dieser Dunkelheit kommt. So sind denn die Nymphen hin- und hergerissen zwischen Faszination und Angst. Sehr deutlich wird dieser innere Konflikt in den Worten der Quellnymphe, die, anfangs der Ohnmacht nah, nach Pans Spiel dieses begeistert über die Leier des Orpheus stellt.

Es ist wichtig, für die Ausführung des Flötenstücks diese Atmosphäre des zugleich Bedrohlich-Düsteren, aber auch Faszinierenden mit zu bedenken. Louis Fleury hatte diesen Affekt des Flötenstücks sehr wohl verstanden, beharrte er doch zeitlebens darauf, hinter einem Vorhang zu spielen<sup>15</sup>.

#### **4. Die Quelle Plutarch**

Nachdem Pan zur Rettung der Psyche, deren Seele dank vereinter Gebete in ihren Körper zurückgekehrt ist, beigetragen hat, prophezeit er seinen nahen Tod und dem jungen Paar die Geburt einer überaus schönen Tochter. Diese allerletzte Episode der letzten Szene endet mit dem Tod Pans nach der Überlieferung des Plutarch: „Pan est mort, le grand Pan est mort!“ („Pan ist tot, der große Pan ist tot“)<sup>16</sup>. Plutarch schrieb diesen Dialog über die Vernachlässigung der Orakel, als er Orakelpriester in Delphi war und eine allgemeine Abnahme der Religiosität und des Glaubens an Orakel feststellen musste. Der Bericht vom Tode des an sich unsterblichen Dämons Pan wird mit der Authentizität großer Lehrer und sogar dem

Zeugnis des Kaisers Tiberius (42 v. Chr. – 37 n. Chr.) versehen. Plutarch erzählt, wie man auf einem Schiff nahe der Insel Paxos plötzlich eine Stimme gehört habe, die den ägyptischen Steuermann laut aufforderte, auf der Höhe von Buthroton (im heutigen Albanien) zu rufen; „Der große Pan ist tot!“ Als der Steuermann der Aufforderung am genannten Ort nachkam, erhob sich von Land her ein großes Wehklagen, vermischt mit Schreien von Überraschung.

Die Gleichzeitigkeit mit dem Tod Christi hat dieser Episode eine breite Nachwirkung verschafft. Eusebius (ca. 260–340 n. Chr.) deutet den Tod Pans als das Ende des Heidentums und den Sieg Christi über die Dämonen. Rabelais (ca. 1494–1553) identifiziert Pan mit Christus selbst<sup>17</sup>.

Was nun hat Mourey bewogen, den Psyche/Amor-Mythos nach Apuleius durch den Pan-Mythos nach Ovid und Plutarch zu ergänzen? Dramaturgisch ist es höchst riskant, eine so entscheidende Figur wie Pan erst im letzten Akt auftreten zu lassen, bringt doch sein Erscheinen nicht nur einen unerwarteten Ortswechsel aus der Hölle nach Arkadien als auch eine Akzentverlagerung weg vom anfänglichen Konflikt zwischen den zwei starken Frauen Venus und Psyche mit sich. Drama braucht aber im Gegensatz zur epischen Erzählung (des Apuleius) den Konflikt; insofern bedeutet das Verschwinden der Venus und die Einführung des Pan eine Abkehr von einer geschickten dramatischen Zuspitzung zu Beginn und damit eine Schwächung des Stückes. Das „poème dramatique“ hört auf, dramatisch zu sein. Es wird eine weihevoll inszenierte Inszenierung von Pans Tod. Dramaturgisch ist sein Erscheinen nicht notwendig; er bewerkstelligt zwar mit Hilfe der Winde die Befreiung Amors aus dem Gefängnis der Venus, aber die antike Fabel kommt auch ohne diesen Kunstgriff aus.

Für eine religiöse Deutung findet sich keinerlei Anhalt im Stück; auch die von Pan mit viel Pathos verkündete Prophezeiung einer neuen Ära überzeugt nicht.

## 5. Tiefenpsychologische Aspekte

Es ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass die Flöte in der Tiefenpsychologie als Phallussymbol gilt<sup>18</sup>, seit der Antike eng verknüpft mit dem lüsternen Halbgott Pan, den man von griechischen Vasen mit den Attributen des Ziegenbocks kennt. Während im Mythos der „panische“ Schrecken betont wird, den er Nymphen und Landleuten einjagt, ist die dunkle Faszination, die von seinem Spiel ausgeht, durchaus neu bei Mourey. Nicht ohne Grund verwendet Debussy hier ganz vorherrschend die tiefe Flötenlage: „La flûte se focalise sur deux registres, grave et médium, terrains de prédilection de Debussy, qui, le premier, révélera toute leur noblesse et leur sensualité dans *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dans *Syrinx* et dans la Sonate pour flûte, alto et harpe“<sup>19</sup> [„Die Flöte konzentriert sich auf zwei Register, die tiefe und die mittlere Lage, Bereiche, die Debussy besonders am Herzen liegen und deren Adel und Sinnlichkeit er als erster aufzeigt in *Prélude à l'après-midi d'un faune*, in *Syrinx* und der Sonate für Flöte, Bratsche und Harfe“]. Dem Zauber der tiefen Flötenlage erliegt auch Aschenbach in Thomas Manns Novelle „Tod in Venedig“, die im gleichen Jahr 1913 erschien<sup>20</sup>, was kein Zufall sein kann. Ein paar Tage vor seinem Tod lauscht er im



**Musiklädle's**  
**Blockflöten- und Notenhandel**  
**Der kompetente Partner an Ihrer Seite**

**Neureuter Hauptstraße 316**  
**D-76149 Karlsruhe-Neureut**  
**Tel. 07 21 / 70 72 91, Fax 07 21 / 78 23 57**  
**e-mail: [notenversand@schunder.de](mailto:notenversand@schunder.de)**

Notensuch- und Bestellservice unter  
[www.musiklaedle.eu](http://www.musiklaedle.eu) <<http://www.musiklaedle.eu/>>  
 Umfangreiches Blockflötennotenlager, weltweiter  
 Notenversand, großes Blockflötenlager namhafter  
 Hersteller, Versand von Auswahlen, Reparaturservice  
 für alle Blockflötenmarken.

**Kennen Sie unser Handbuch?**  
 Über 35.000 Informationen. Jetzt im Internet auf  
 unserer homepage.

Liebeswahn in das Getöse der Nacht: „... alles durchsetzt und grauenhaft süß übertönt von tief girrendem, ruchlos beharrlichem Flötenspiel, welches auf schamlos zudringliche Art die Eingeweide bezauberte. [...] Aber alles durchdrang und beherrschte der tiefe, lockende Flötenton.“ Die zeitliche Nähe von Eros und Tod, wie sie bei Mourey und Th. Mann auftritt, ist ein Thema, das auch Siegmund Freud etwa zur gleichen Zeit beschäftigte und ihn 1920 in der Schrift *Jenseits des Lustprinzips* zu dem Schluss führte, es müsse jenseits des Lustprinzips den Todestrieb als Antagonisten des Eros geben<sup>21</sup>. Eine fast noch engere zeitliche Verknüpfung von Eros/Musik und Tod findet man in dem schwedischen Film *Såsom i himmelnen* [Wie im Himmel] aus dem Jahre 2004<sup>22</sup>.

## **6. Die Flötenmelodie: eine Erinnerung des alternden Pan**

Der dritte Akt beginnt mit dem spannungsvollen Kontrast zwischen der arkadischen Unschuld der Nymphen auf der Waldlichtung und der zugleich faszinierenden, aber auch angsterfüllenden, durch sein Flötenspiel alles durchdringenden, unsichtbaren Präsenz Pans<sup>23</sup>.

Die Szene ist in Mondlicht getaucht<sup>24</sup>, eine Anspielung auf Selene, die Göttin des Mondes. Der Sage nach war sie die Tochter von Hyperion und Theia. Als schöne junge Frau schwebte sie auf silbernem, von zwei Pferden gezogenen Wagen, über den Nachthimmel. Der Überlieferung nach war ihr Liebhaber Pan, der ihr eine Herde weißer Rinder schenkte<sup>25</sup>. In die Betrachtung der schlafenden Psyche in seiner Höhle versunken überblickt Pan sein Leben und ruft seine Liebe zu Selene in Erinnerung, eine wilde und ungestüme, ganz und gar kreatürliche Liebe.

*D'une sauvage étreinte  
De mes bras fougueux et puissants  
Je possédais son corps éblouissant*<sup>26</sup>.

[In wilder Umarmung meiner ungestümen und mächtigen Arme besaß ich ihren glanzvollen Körper.]

In Analogie zu der dunklen Grotte, aus der das Flötenspiel zu Anfang des Aktes zu hören ist, sagt Pan über seine Liebe zu Selene:

*Nous étions*

*Les maîtres souverains du mystère nocturne*<sup>27</sup>.

[Wir waren die absoluten Herrscher des nächtlichen Geheimnisses.]

Pan ist das Wesen der wilden Kreatur, das die Dunkelheit sucht. Es ist also kein Wunder, dass seine – selbst unsichtbare – Präsenz Angst einflößt.

Pan überkommen diese Erinnerungen bei der Betrachtung der wie tot schlafenden Psyche. Sie ist in einen weißen Schleier, das Symbol der Unschuld, gehüllt und hat im Verlauf der ihr auferlegten Strafen unerhörte Leiden erduldet. Als Pans Befehl an die Winde Erfolg verheißt, erhellt sich die Landschaft, eine leuchtende Klarheit umgibt Pan, aber alle Helligkeit wird überstrahlt vom Erscheinen Amors/Eros: *Un torrent d'éclatante lumière envahit la scène. Eros paraît, radieux*<sup>28</sup>. [Ein Schwall von blendendem Licht überstrahlt die Szene. Eros erscheint, strahlend hell.]

Der zu Beginn des 3. Aktes nur durch die Licht-Dunkel-Symbolik angedeutete Widerstreit wird von Pan ganz bewusst durchlebt als innere Wandlung. Er spürt, dass seine Zeit zu Ende geht, dankt aber Psyche für die tröstliche Erkenntnis, die er noch erleben durfte, dass nach ihm eine lichtvollere Zeit kommen wird:

*Car en moi*

*Habite la lumière, et non plus hors de moi.*

*O, ma Psyché, ces heures d'ivresse ineffable*

*De révélation, je te les dois.*

*Je te dois tout: tu m'as appris,*

*Qu'il existe une force immortelle, l'Esprit,*

*Et que c'est l'Esprit qui anime la Matière*<sup>29</sup>.

[Denn in mir wohnt das Licht, und nicht mehr außer mir. Oh, meine Psyche, diese Stunden von unauslöschlicher Trunkenheit, von Erkenntnis, die schulde ich dir. Ich schulde dir alles: du hast mich gelehrt, daß es eine unsterbliche Kraft gibt, den Geist, und daß der Geist die Materie belebt.]

So hat sich Pan unter dem Einfluss der Psyche vom archaischen, instinktgesteuerten Naturwesen zum Geistwesen gewandelt, dem ungeahnte Erkenntnisse über den Lauf der Welt zuge wachsen sind. Aber damit ist auch seine Zeit abgelaufen, und er stirbt mit der Weissagung (in klassischem Alexandriner, denn es wird feierlich):

*Mon règne est achevé; le tien, Psyché, commence*<sup>30</sup>.

[Mein Reich endet; das deine, Psyche, beginnt.]

## 7. Das Scheitern Moureys

Leider irrt Pan mit dieser Prophezeiung völlig; das Gegenteil ist eingetreten. Sollen wir bedauern, dass Mourey sich, wie ein Tiefenpsychologe sagen würde, selbst ein Bein gestellt hat?

Geplant war, ausgehend von dem Märchen des Apuleius, das hohe Lied einer durch Leiden geläuterten und durchgeistigten Liebe, einer Liebe, die durch die Hölle geht (Akt II). Dazu gesellt der Autor ohne ersichtlichen Grund die Figur des Pan, den er mit solchem Gewicht ausstattet, dass die Protagonisten der ersten Akte sehr an Bedeutung verlieren oder ganz verschwinden (Venus), mit der Folge, dass der Titel *Psyché* seine Grundlage verliert. Nun bitet der ehrgeizige Verfasser auch noch den auf dem Höhepunkt seines Schaffens stehenden Cl. Debussy um eine Bühnenmusik für den Beginn des 3. Aktes, als Pan in seiner Höhle wehmütig den erotischen Abenteuern seiner Jugend nachtrauert. Sein Flötenspiel ist daher eine Erinnerung an die nächtlichen Erlebnisse mit Selene. Trotz seines pathetisch in Szene gesetzten Todes sind statt der Lichtgestalten Eros und Psyche nur Pan und *Syrinx* im Gedächtnis geblieben, also das Flötenspiel des noch archaisch dem Dunkeln verhafteten Pan.

Um die eingangs gestellte Frage zu beantworten, muss man sagen, dass Moureys Scheitern literarhistorisch zu bedauern ist, musikhistorisch gesehen jedoch hat er Urteilsvermögen bewiesen, indem er Debussy um eine Bühnenmusik bat.



## Blockflötenzentrum Bremen

Blockflöten . Noten . CDs .  
Zubehör . Kurse



Osterdeich 59a  
D-28203 Bremen  
Tel. 04 21. 70 28 52  
Fax 04 21. 70 23 37  
info@loebnerblockfloeten.de  
www.loebnerblockfloeten.de

## 8. Nachklang

Es bleibt nachzutragen, dass der Komponist Gabriel (Marie) Grovlez (1879–1944) den Versuch unternommen hat, das *poème dramatique Psyché* in Form eines Melodram zu vertonen. Die Bibliothèque nationale (site Richelieu) verwahrt ein Manuskript von 103 Seiten<sup>31</sup>, das der Komponist lt. handschriftlicher Notiz am 1. Oktober 1917 unvollendet beiseite gelegt und im Jahre 1937 überarbeitet und korrigiert, aber nicht über den ersten Akt hinaus fortgeführt hat. Es handelt sich um einen Klavierauszug ohne Instrumentierungsangaben. Auf ein *Prélude* folgt der vertonte Text von Mourey. Da die Komposition unvollendet geblieben ist, lässt sich nicht mehr feststellen, wie G. Grovlez den Beginn des 3. Aktes gestaltet hätte.

G. Mourey hat sich ein weiteres Mal, aber nun entschiedener, der Schäferdichtung(!) zugewandt. Im September 1919 vollendete er das

**Musikverlag Tidhar**

**Haben Sie Lust auf Zusammen Spiel?  
Mit Freund, Freundin oder Lehrer?  
Holen Sie sich die DUO's von Tidhar!**

Manuskript von *Daphnis*, poème dramatique en un acte<sup>32</sup>. Auf der Titelseite versichert er, dass das dramatische Gedicht von Eugène Lacroix<sup>33</sup> vertont worden sei. Leider war die Komposition nicht aufzufinden; dies ist bedauerlich, da in diesem Schäferspiel der Flöte des Daphnis, der in unglücklicher Liebe zu der grausamen Meeressäugerin Eunéika entbrannt ist, ein breiter Raum gegeben wird. Sein Flötenspiel erscheint einem alten Hirten als Ausdruck der klagenden Sinnelust. Daphnis wird die „trompe marine“ [Muschelhorn] der Eunéika zum Verhängnis; als er deren Ruf hört, rennt er in Richtung des Meeres und stürzt mit einem Schrei über die Klippen zu Tode.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Ovid: *Metamorphosen* XI, 154

<sup>2</sup> Mallarmé, St.: *Œuvres complètes*, hrsg. von H. Mondor und G. Jean-Aubry. Paris 1945, S. 50

<sup>3</sup> Moderne Handbücher führen ihn nicht mehr auf. Der Larousse du XX<sup>e</sup> siècle (1931) bezeichnet ihn abwertend als „littérateur“ (etwa ‚Vielschreiber‘). Im Katalog der Bibliothèque nationale ist er mit 42 eigenen Schriften und 5 Übersetzungen, zumeist aus dem Englischen, vertreten. Lt. zeitgenössischer Auskunft scheint er sich ein gewisses Verdienst erworben zu haben, indem er die englische Kunst der Präraphaeliten und die Ästhetik Ruskins in Frankreich bekannt gemacht hat. Von 1915 bis 1919 war er Konservator des Palastes von Compiègne.

<sup>4</sup> (Henle) 1994, s. auch Bopp, Joseph: *Syrinx* von Claude Debussy, *Tibia* 1/1983, S. 265-567

<sup>5</sup> (Novello) 1994

<sup>6</sup> Ovid; *Metamorphosen* I, 689 ff. Diesen Mythos legen auch Siefried Borris: *Claude Debussy: Syrinx für Soloflöte. Analyse* in: *Musik und Bildung* 1, Nr. 4 (1969) S. 173-174 und Jochen Gärtner: *Claude Debussy: Syrinx für Soloflöte. Versuch einer Spielanleitung*, in: *ibid.* S. 174-175 zugrunde. Letzterer verlegt die Bühnenmusik, wie manche anderen Autoren, in die Sterbeszene des Pan, ein Irrtum, der auf eine Aussage von Léon Vallas

und dessen große Autorität zurückgehen könnte. Ulrich Mahler in seinem ansonsten höchst aufschlussreichen Aufsatz *Die göttliche Arabeske: zu Debussys Syrinx* (in: *Archiv für Musikwissenschaft* (1986) S. 181-200) deutet das „perdendosi“ im vorletzten Takt ebenso als Erlöschen der Lebensenergie des sterbenden Pan.

<sup>7</sup> Wien (Universal)

<sup>8</sup> Mourey, Gabriel: *Psyché, poème dramatique en trois actes*. Paris (Mercure de France) 1913, 141 S.

<sup>9</sup> Brief vom 16. Juli 1787, in: Goethe, J. W.: *Italienische Reise*, hrsg. von J. Golz. Berlin u. Weimar <sup>3</sup>1978. 2. Bd. S. 37

<sup>10</sup> *Metamorphosen* 4.28 – 6.24

<sup>11</sup> Hrsg. und übersetzt von Edward Brandt und Wilhelm Ehlers, München <sup>3</sup>1998

<sup>12</sup> M. Stegemann e.a., op.cit., S.3

<sup>13</sup> Eine tiefenpsychologische Deutung des antiken Mythos findet man bei Franz, Marie Louise von: *Die Erlösung des Weiblichen im Manne. Der Goldene Esel des Apuleius in tiefenpsychologischer Sicht*. Frankfurt/M. 1980. Engl. Erstausgabe 1970

<sup>14</sup> *Metamorphosen* I, 689 ff. und XI, 154

<sup>15</sup> E. G. Heinemann, Hrsg., op.cit., S. 3

<sup>16</sup> Mourey, op. cit.. S. 136-137; Plutarch (ca. 46–120 n. Chr.): *De defectu oraculorum* 419 A – E, in: *Œuvres morales*. Bd. VI, hrsg. von Robert Flacelière. Paris 1974, S. 121-123

<sup>17</sup> Flacelière, R.: op.cit., S. 92-93

<sup>18</sup> Es wäre verfehlt, die Flöte auf diese Symbolik einzugrenzen; es gibt auch die Flöte des Tamino.

<sup>19</sup> Daroux, Cécile: *Place de Mémoire dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, in: *Traversières Magazine* 87/2006, S. 12

<sup>20</sup> In: *Die Erzählungen*. Frankfurt 1997, S. 507-508

<sup>21</sup> Bally, Gustav: *Einführung in die Psychoanalyse Sigmund Freuds*. Hamburg 1961, S. 80

<sup>22</sup> Der Filmtitel ist ein Zitat aus dem schwedischen Vaterunser. Hinweis von Arne Håkansson.

<sup>23</sup> Mourey, S. 81. In dieser Textstelle muss die Bedeutung des griechischen „pan“ ~ ‚all‘ stets mitgedacht werden.

<sup>24</sup> *La lune inonde le paysage*. [Die Landschaft ist in Mondlicht getaucht], S. 79

<sup>25</sup> Nach Grimal, Pierre: *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris 1951

<sup>26</sup> Mourey, S. 100.

<sup>27</sup> Mourey, S. 100

<sup>28</sup> Mourey, S. 119

<sup>29</sup> Mourey, S. 106

<sup>30</sup> Mourey, S. 100

<sup>31</sup> MS 11333; *Psyché, poème dramatique en trois actes, de Gabriel Mourey* – Musique de Gabriel Grovlez – 1<sup>er</sup> acte

<sup>32</sup> Paris (Librairie de France) 1927, 45 S. Signatur BN (site Mitterrand) 8-YTH-38276

<sup>33</sup> (1858–1957) Er ist im Katalog der BN mit einer theoretischen Schrift und zahlreichen Kompositionen aufgeführt, aber inzwischen vergessen. □

„... wo der Staat uns braucht!“

## – Christian Beuse als Barockfagottist zwischen den beiden Deutschlands

Michael Schneider im Gespräch mit Christian Beuse

*In der DDR war das Spielen auf historischen Instrumenten ja eine Angelegenheit einiger weniger Enthusiasten und wurde offiziell nicht gerade gefördert. Wie kamst du seinerzeit dazu, historische Fagotte zu spielen?*

Also eigentlich sollte ich ja Trompeter werden. Jede Musikhochschule in der DDR hatte eine Spezialschule, und die begann mit der sechsten Klasse. Ich machte also in den Winterferien meines fünften Schuljahres die Aufnahmeprüfung, wurde zweiter, aber nur einer wurde genommen. Die Kommission hielt mich aber für so musikalisch, dass der Fagottlehrer mir ein Instrument in die Hand drückte, mein Gebiss beschaute und mich zurück an meine Musikschule schickte – mit der Auflage, mich in zwei Jahren wieder vorzustellen. Fagottisten brauchte die Republik, und ich sollte einer davon werden.

Zur achten Klasse bewarb ich mich erneut,

wurde genommen und kam nach der zehnten Klasse (also mit 16) an die Hochschule, wo ich nach vier Jahren mein Staatsexamen machte. Davor kam ich aber zu den alten Fagotten – und das war ähnlich spektakulär wie die Wahl meines Instrumentes. Irgendwie bin ich mit 17 ins Kammerorchester der Sankt Hedwigs-kathedrale – dem Bischofssitz des Bistums Berlin – gekommen. Mein Vater arbeitete bei der evangelischen Kirche, und der Domkapellmeister war evangelischer Kirchenmusiker, der für seine Stelle zum katholischen Glauben übergetreten war. Da Sankt Hedwig Bischofssitz für das gesamte Bistum war (also auch für West-

berlin), gab es Westgeld. Und neben den 10,00 DM, die alle Musiker bekamen, die Heiligabend spielten, gab der Domkapellmeister Michael Witt einen Teil seines DM-Budgets für alte Instrumente aus. So kam es, dass ich plötzlich einen Dulcian und ein Barockfagott aus dem Hause Moeck in den Händen hielt. Un-



**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.

gefähr zu dieser Zeit fragte bei Michael Witt das Mittelalterensemble *musica mensurata* an, ob es nicht einen fähigen Doppelrohrblattspieler in seinem Dunstkreis gäbe, denn Sankt Hedwig war so etwas wie das Zentrum für Alte Musik. Wir reden hier über das Jahr 1980 und befinden uns beispielsweise zwei Jahre vor der offiziellen Gründung der Akademie für Alte Musik Berlin.

Auch bei *mensurata* hielt man mich für geeignet (ganz ohne dass mir nochmals jemand ins Maul geschaut hätte), und ich hatte im zweiten Studienjahr plötzlich die Wahl, von einem Tag auf den anderen Vollprofi zu sein (die Kollegen waren in der Staatskapelle, an der Komischen Oper und im Rundfunk und zwischen zehn und 15 Jahre älter als ich) oder beschaulich weiter zu studieren und von meinem Lehrer Bernhard Kaiser auf seine Nachfolge an der Komischen Oper vorbereitet zu werden, was er sehr gerne gesehen hätte.

Das war aber der Knackpunkt – nun hatte ich Blut geleckt und konnte nicht mehr zurück. Ich war in eine phantastische Welt eingetaucht – eine Welt, von der ich bisher nicht träumen konnte, weil ich von ihr noch nichts wusste. Ich spielte also Radleier, Schoßharfe, Schlagwerk, ich lernte Mensuralnotation, sang und spielte auch Alt- und Tenordulcian. Zwei Instrumente, die ich mir dank einer geschäftlichen Beziehung nach Westberlin leisten konnte, ich verkaufte Noten zum spottbilligen DDR-Preis eins zu eins in DM über einen Kollegen; er sparte mein Geld und kaufte für mich dafür die beiden Dulciane. In der DDR hatte bis dahin noch niemand einen Dulcian oder ein Barockfagott gebaut.

Jetzt musste ich noch eine Orchesterstelle in Berlin finden, die mir gestattete, meinen Tätigkeiten möglichst ungehindert nachgehen zu können – indessen spielte ich auch Renaissance- und barocke Kammermusik, und ich hatte ein Bläserquintett (natürlich auf modernen Instrumenten), was über 50 Konzerte pro Jahr gab. Schließlich mussten wir ja zu Beginn des

Studiums unterschreiben, dass wir drei Jahre dorthin gehen, wo der Staat uns braucht. Und mit einigen Tricks und Beziehungen gelang es mir, dass der Staat meiner in einem Ballett-Orchester in Berlin dringend bedurfte – mehr als acht Dienste pro Monat hatte ich nie, und wenn ich für alle Dienste eine Aushilfe gekauft hätte, wäre noch immer Geld übrig gewesen. Die DDR musste bankrott gehen. Nach zweieinhalb Jahren (ich war 23) durfte/musste mich der Intendant auf Weisung des Kulturministers vorzeitig von meinem Vertrag entbinden, und ich war der einzige freiberufliche Fagottist der DDR.

*Das klingt alles aus heutiger Sicht höchst amüsant! Aber du hast es ja dann doch nicht mehr „drüben“ ausgehalten! Ich erinnere mich, dass anlässlich eines Meisterkurses von Michael McCraw an der Frankfurter Musikhochschule 1987 ein Antrag ins Haus flatterte von einem völlig mittellosen ostdeutschen Barockfagottisten, der soeben „rübergemacht“ hatte, ob wir ihm nicht ein Stipendium für diesen Kurs beschaffen könnten. So lernten wir uns kennen!*

1987 wurde ich nach vielen Ablehnungen als Reisekader bestätigt und durfte in den Westen fahren. Es gab so einzelne Konzerte und dann wieder retour in die Heimat – das ging ja noch. Aber 14 Tage Festival in Brugge? Alle die Musiker, die Ensembles, die Konzerte – diese Möglichkeiten; und man konnte sogar Alte Musik studieren ... Das war zu viel. Auf dem Rückweg hatte ich noch ein Konzert in Bad Hersfeld, dann packte ich meine Sachen und von den Festwochen für Alte Musik in Innsbruck kehrte ich nicht mehr nach (Ost-)Berlin zurück.

Das war genau vor 20 Jahren und ich musste oft daran denken, als ich in diesem Jahr an gleichem Ort und in gleichem Rahmen eine Oper und verschiedene Konzerte spielte. Sogar unterrichtet hatte ich einige Jahre im Rahmen der Innsbrucker Sommerakademie – ein Wunder aus damaliger Perspektive; aber das ist ja nun leider vorbei.

*Du hast doch dann auch im Westen zunächst eine Zeitlang durchaus erfolgreich als Musikmanager gewirkt, nicht zuletzt bei der Gründung „meines“ Orchesters La Stagione Frankfurt 1988 oder später bei der Wiener Akademie.*

Ja, auch das Jahr als Produktionsleiter an der Alten Oper Frankfurt kann man da nennen. Und nicht zuletzt Ernst-Burghard Hilse, der Gründungs-Flötist von *Akamus*, der das Orchester bis zur Übergabe an Folkert Uhde gemanagt hat, hätte mich gern als seinen Kronprinzen gesehen. Aber die Erfahrungen hatte ich hinter mir. Ich muss spielen, muss mich durch die Musik äußern können; etwas anderes kommt für mich nicht mehr in Frage. Ich hatte die Wahl – und ich habe gewählt.

*Wie konntest du dich dann als Musiker hier im Westen etablieren?*

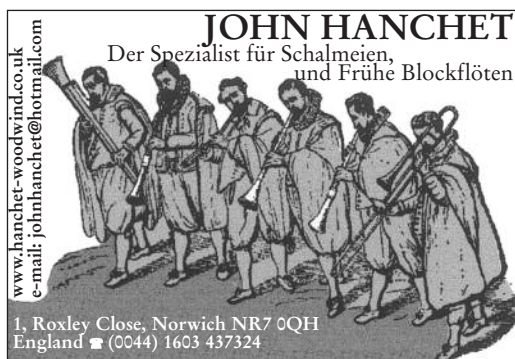
Als erstes besuchte ich den von dir schon erwähnten Kurs bei Michael McCraw an der Frankfurter Musikhochschule und wurde Privatschüler von ihm. Zum Sommersemester 88 ging ich nach Basel und studierte drei Jahre extern an der Schola bei Claude Wassmer. Was Kontakte anbelangt, erhielt ich von allen Seiten Unterstützung; mir wurde gern und bereitwillig geholfen – noch war ich ein Exot ... Ich arbeitete 1988 schon so viel auf dem Alte-Musik-Markt, dass ich mein modernes Fagott einmottete, obwohl es mir am Anfang noch mit ein paar Orchesteraushilfen und Muggen zu finanzieller Unterstützung verholfen hatte. Die Szene war zu der Zeit noch deutlich übersichtlicher als heute, und ich spielte sehr schnell an vielen verschiedenen Orten in Europa.

1991 kamen dann entscheidende Erlebnisse, die mich sehr geprägt haben: das erste Mal arbeitete ich mit Nikolaus Harnoncourt, dem ich bis heute in seinem *Concentus musicus* regelmäßig verbunden bin, ich spielte die erste Oper unter René Jacobs, und die Akademie für Alte Musik Berlin lud mich regelmäßig ein. Letzteres führte dazu, dass ich 1995 Mitglied des Orchesters wurde und 1996 – nach neun Jahren Wander-



schaft – wieder nach Berlin zurückgekehrt bin. Mein erstes Engagement hatte ich knapp verpasst – ich war für ein Konzert im Dezember 1987 im damaligen Schauspielhaus (dem heutigen Konzerthaus) eingeladen worden, aber zum Zeitpunkt des Konzertes hatte ich das Land ja schon verlassen. In *Akamus* habe ich meine Heimat gefunden – hier bin ich zu Hause, und das empfinde ich als sehr wertvoll und wichtig für mich. Mein Tätigkeitsfeld in der Akademie reicht vom Dulcian-Part in frühbarocken Opern über das Continuospiel und die Orchesterarbeit in Barock, Klassik und Romantik bis hin zu Solokonzerten – hier lag der Höhepunkt bisher bei dem Mozartschen Fagottkonzert, das ich im Mozartjahr 2006 zehn Mal in Europa und Südamerika aufführen durfte.

*Du bist, wie ich selbst aus unserer Frankfurter Abteilung weiß, ein ungeheuer engagierter und*



*begehrter Lehrer. Wie sollte Fagottausbildung an Hochschulen heute aussehen?*

Zu unterrichten, meine Erfahrungen weiterzugeben, junge Musiker auf ihren Beruf vorzubereiten und bei ihrem Start ins Berufsleben zu unterstützen ist für mich von zentraler Bedeutung und eine große Herausforderung. Ich bin jetzt im vierzehnten Jahr meiner Hochschultätigkeit. Sechs Jahre Wien und fünf Jahre Trossingen sind Vergangenheit; aktuell bin ich seit 2001 in Frankfurt, seit 2004 in Bremen und seit 2006 in Berlin. Du erinnerst dich sicher, dass du zu mir während eines Gespräches vor ein paar Monaten im Scherz einmal sagtest, dass man für mich doch am besten eine gesamtdeutsche Professur einrichten sollte. Bisher hat sich noch niemand bei mir gemeldet ...

In Bremen und Berlin habe ich sowohl Studenten im Grund- als auch im Aufbaustudium. In Frankfurt ist ein Studium im Rahmen der Abteilung für Historische Interpretationspraxis nur als Aufbaustudium möglich, was das Niveau naturgemäß von vornherein auf eine höhere Stufe hebt, obwohl die Zeit sehr knapp, in den meisten Fällen mit vier Semestern zu knapp bemessen ist. Aber ich habe hier das Glück, in Henrik Rabien einen modernen Fagottprofessor als Kollegen zu haben, der meine Arbeit nicht nur schätzt, sondern seine Klasse regelmäßig damit konfrontiert. So wird es zum Ende des Wintersemesters erstmals einen Klassenabend aller modernen Fagottstudenten ge-

ben, der ausschließlich barockes Repertoire zum Inhalt hat und von mir vorbereitet wurde. Mir ist das ein großes Vergnügen, und ich bin davon überzeugt, dass eine solche Zusammenarbeit das absolute Mindestmaß ist, was ein Student auf dem modernen Instrument in seiner Studienzeit an Auseinandersetzung mit historischer Aufführungspraxis mitbekommen sollte. Ich möchte eigentlich noch weitergehen und würde gern zwei Pflichtsemester eingeführt wissen, in denen sich ein Student des modernen Instrumentes mit seinen instrumentalen Wurzeln auseinandersetzen muss. In meinem Falle wären das der Dulcian, das Barockfagott, das klassische Fagott, das romantische Fagott und – ganz wichtig – das französische Basson, für das ja (wie natürlich noch mehr für das klassische Fagott) sehr viel Literatur komponiert wurde, die heute im modernen Orchesterbetrieb auf dem deutschen Fagott dargestellt werden muss.

Derzeit habe ich elf Hauptfachstudenten, und ich muss die Anzahl reduzieren. Irgendwann kann der Markt eine solche Fülle nicht mehr aufnehmen. Ich möchte lieber in höherem Maße dazu beitragen, dass die Absolventen eines „modernen“ Fagottstudiums mit einem soliden Wissen um die historische Aufführungspraxis die Hochschule verlassen. Bedenke, dass die Instrumentenbauerfamilie Schemmel, die mein romantisches Fagott gebaut hat, in Wien bis in die 1920er Jahre mit großem Erfolg aktiv war. Kein Fagottist hat da Heckel gespielt. Wo endet die historische Aufführungspraxis? Was sind moderne Instrumente? Auf welchen Fagotten wurde denn Mahler und Schönberg gespielt? Von Brahms und Bruckner ganz zu schweigen!

*Lieber Christian, ich merke, du könntest uns noch stundenlang höchst interessante Dinge weiter erzählen, z. B. über deine Kammermusikensembles, deine stilistischen Vorlieben oder auch über Privates. Aber rein vom Platz her sind wir jetzt bereits am Rand eines Tibia-Porträts angelangt. Ich wünsche dir und uns, dass deine unbändige Energie noch lange weiterwirken möge!* □

Gabriele Hilsheimer

## Jacques Hotteterre „le Romain“ (1674–1763)

Anmerkungen zum

*Premier livre de pièces pour la Flûte-traversière, et autres Instruments, Avec la Basse, œuvre second*  
mit kurzen Überblick zu Leben und Werk

Wer mehr zu Jacques Hotteterres Leben und Werk erfahren möchte, findet kaum Material jenseits der einschlägigen Lexika<sup>1</sup>. Es scheint bislang keine Monographie oder Aufschlüsselung der Titel<sup>2</sup> in Hotteterres *Premier livre* zu geben.

Jacques Hotteterre wurde am 29.9.1674 in Paris geboren, lebte dort und starb ebenda am 16.7.1763. Er war Musiker, Komponist, Pädagoge und Holzblasinstrumentenbauer. Er ist der berühmteste Vertreter der Familie Hotteterre, die aus dem kleinen Ort La Couture stammt, in dem der Holzblasinstrumentenbau Frankreichs blühte. Heute heißt der Ort La Couture-Boussey<sup>3</sup>. Er liegt zwar in der Normandie, jedoch nur 80 km in nordwestlicher Richtung von Paris und 60 km von Versailles entfernt. Die Neuerungen, die in den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts aus Renaissance-Instrumenten das barocke Instrumentarium Oboe, Traversflöte, Musette werden ließen, sind eng mit La Couture und den Familien Hotteterre, Chédeville und anderen verbunden. Jacques Hotteterre wird oft als maßgeblich an der Entwicklung der dreiteiligen Traversflöte bezeichnet, aber nach LeAnn House ist das nicht haltbar. Zu seiner Zeit waren die innovativen Veränderungen wohl überwiegend abgeschlossen<sup>4</sup>. Mitglieder der Familie Hotteterre gehörten seit 1651 über Generationen hinweg den königlichen

Ensembles unter Ludwig XIV. bzw. XV. an. Zu dieser Zeit war ein Holzbläser Block- und Traversflötist, Oboist, Fagottist und vielleicht auch Musette-Spieler. Dieses breite Spektrum finden wir auch bei Hotteterre: ab 1689 spielte er als Oboist, vermutlich auch als Fagottist im königlichen Ensemble *La Grande Ecurie*<sup>5</sup>. Ab 1705 war er zudem Flötist und Musettespieler in der *musique de la chambre du roi*<sup>6</sup>. Jacques Hotteterre liebte es, sich Beinamen zu geben, was bei seiner Wiederentdeckung im 20. Jahrhundert Verwirrung gestiftet hat. Es bedurfte einiger Forschungsarbeit<sup>7</sup>, um herauszufinden, dass Jacques, Jacques-Jean und Jacques-Martin Hotteterre ein und dieselbe Person sind. Jacques Hotteterre fügte den Vornamen seines Großvaters Jean seinem eigenen hinzu, als dieser um 1692 verstorben war; nach dem Tod seines Vaters im Jahr 1712 ersetzt er diesen mit dessen Vornamen Martin. Was er damit bezweckte? Stellte er sich damit bewusst in die handwerkliche und musikalische Familientradition?<sup>8</sup>



Gabriele Hilsheimer ist Block- und Traversflötistin sowie Cembalolehrerin. Sie studierte Musik an den Musikhochschulen Hannover, Amsterdam, Utrecht und Mannheim; Germanistik, Musik- und Politikwissenschaft an den Universitäten Hannover und

Göttingen. Sie konzertiert u. a. mit dem Ensemble *flauto con bassi* und unterrichtet an der Hochschule für Kirchenmusik und der Pädagogischen Hochschule Heidelberg sowie der Musikschule Mannheim. Sie schreibt musikwissenschaftliche Texte z. B. für CD-Booklets und Programmhefte. Als Jin Shin Jyutsu®-Praktikerin hat sie sich auf Musikergesundheit spezialisiert.

Die nächste offene Frage betrifft den Beinamen *le Romain*, den er sich ab 1707 zulegte. Anders als viele andere französische Musiker hatte Hotteterre keinen italienischen Hintergrund. Der Namenszusatz *le Romain*<sup>9</sup> verleitet zu gewissen biographischen oder gar kompositorischen Spekulationen. Möglicherweise bereiste er in seiner Jugend Italien<sup>10</sup>. Belegt sind jedoch

keine Reisen, abgesehen von Aufenthalten mit dem Hof in den Schlössern der Umgebung<sup>11</sup>. Eine Italienreise wäre für einen Musiker Ludwigs XIV. sehr ungewöhnlich gewesen, erachtete dieser doch die französische Musik als aller anderen überlegen. Aus seiner Sicht gab es in Italien nichts zu lernen! Im Gegenteil, man sollte bitte keine italienischen Einflüsse in die französische Musik hineinragen. Hotteterre schätzte die italienische Musik sehr, wie am Inventar seiner Notenbibliothek<sup>12</sup> zu ersehen ist, die Werke von Corelli und anderen italienischen Komponisten enthielt. Einige seiner Kompositionen sind bereits vom italienischen Stil geprägt; Beispiele finden sich im *Livre second de pièces pour la Flûte-traversière* ... und in den *Pièces en trio*.

Eine Anstellung als Musiker am französischen Königshof ließ durchaus Zeit für eigene Aktivitäten, andererseits bot sie meist keine ausreichende finanzielle Lebensgrundlage. Fast alle Pariser Musiker waren dem Hof verbunden. Mit einer solchen Anstellung ging ein Titel einher, der zum nötigen Prestige verhalf, um konzertieren, unterrichten oder veröffentlichen zu können. Hotteterre war wohlhabend und sehr geachtet als Musiker und Lehrer. Die Traversflöte und die Musette avancierten zu Modeinstrumenten und viele Laien der Pariser Musikwelt wurden seine Schüler. Der deutsche Reisende J. F. A. von Uffenbach besuchte ihn im Winter 1715/16 zweimal und notierte folgendes in sein Reisetagebuch: ... *von hier ging (ich) zu Ms hauteterre flute du roy, der mich zwar hofflich in seinem quartier a la rue dauphine aber etwas hochtrabend und vornehm thuend empfing, er führte mich in ein propre gemach und zeigte mir alda viel schöne flutes traverses die er selbst machet und besondern vorthail darin haben will, nachdem brachte er seine musicalischen Werke, davon er 5 mit ziehmlichem applausu ediert herbey ... er spielte nebst einem andern musico so das clavier dazu accompagnirte hierauf (auf der Musette) eine Sonate unvergleichlich wohl und angenehm, auch mit wohl ausstudirten agrements, dass ich es nicht genug hören und be-*

*wundern konte, ... seine informations (Unterricht) giebt er meistentheils in seinem hauss, und lässt sich alda die stunde mit einer pistole<sup>13</sup> bezahlen, wovon er als einer kleinigkeit sprach ...*<sup>14</sup> Hotteterre ließ sich seinen Unterricht gut bezahlen, im gleichen Brief nennt Uffenbach den Preis für eine reich verzierte und eine einfache Musette: zehn bzw. fünf *pistoles*.

Hotteterre heiratete Elisabeth-Geneviève Charpentier. Sie hatten drei Söhne und eventuell auch mehrere Töchter; einer seiner Söhne wurde wiederum sein Nachfolger bei Hofe.

Hotteterre veröffentlichte 10 opera. Es sind sieben kammermusikalische Sammlungen und drei pädagogische Werke<sup>15</sup>. Sie sind für die von ihm gespielten Instrumente komponiert bzw. bearbeitet. Opus 9, ein *Concert du rossignol*, ist leider verloren. Die beiden Bände *Premier livre de pièces pour la Flûte-traversière* und *Second livre* op. 2 und 5 müssen als sein Hauptwerk betrachtet werden. Für heutige Musiker sind seine Publikationen ein reicher Schatz, der manchen Schlüssel zum Verständnis der französischen Musik des 18. Jahrhunderts und zum Spiel auf der Travers- und Blockflöte bereithält. 1707 veröffentlichte er als opus 1 das erste Traktat für die damals neue, moderne Traversflöte in ihrer dreiteiligen Form mit einer Klappe: *Principes de la Flute traversière ou Flute d'Allemagne, de la Flute à bec ou Flute douce et du Haut-Bois*. Wie der Titel verheißt, finden sich in dem schmalen Büchlein zwei weitere Abhandlungen: eine über die Blockflöte und eine nur drei Seiten lange *Méthode pour apprendre a jouer au Haut-Bois* (Schule für die Oboe). Es erfuhr im 18. Jahrhundert sieben Neuauflagen, die letzte 1765. Zeitgenössische Übersetzungen ins Niederländische und Englische folgten, Mattheson<sup>16</sup> und Walther erwähnten sie in ihren Lexika. Im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts gab es noch fast keine speziell für die Traversflöte komponierte Musik<sup>17</sup>. Hotteterre gab in einer Fußnote des Vorwortes der *Principes* ... Literaturempfehlungen<sup>18</sup>, ignorierte jedoch die erste ausdrücklich für dieses Instrument gedruckte Musik: die

1703 erschienenen *Pièces pour la flute traversiere* seines Flötisten-Kollegen Michel De LaBarre und die *Pièces en trio* von Marin Marais. Gekannt hat er sie mit allergrößter Wahrscheinlichkeit. Schienen sie ihm ungeeignet oder konkurrierte er mit seinen Kollegen? Hotteterre empfiehlt Kompositionen von Gaultier de Marseille, die 1707 posthum erschienen waren und vermutlich damals schon recht altmodisch klangen. Vor allem kündigte er jedoch eigene Kompositionen an, die sicher mit großer Spannung erwartet wurden und 1708 als opus 2 erschienen. Er habe die Liebhaber der Flöte etwas warten lassen, schreibt er im Vorwort, da er seine Kompositionen gespielt und mit Kollegen diskutiert haben wollte.

Vor dem Hintergrund der Vielseitigkeit der damaligen Musiker wird verständlich, dass sich nicht nur die *Principes* an drei sehr unterschiedliche Blasinstrumente richten, sondern auch die Kompositionen hinsichtlich der Besetzung variabel sind. Im Vorwort des *Premier livre* zählt Hotteterre die Besetzungsmöglichkeiten der Melodiestimme neben der Traversflöte auf: Blockflöte, Oboe, Violine, Dessus de Virole; einige Stücke seien auch für das Cembalo geeignet. Er erwähnt ausdrücklich die notwendige Terz-Transposition bei der Ausführung mit der Blockflöte. Vermutlich sind auch kaufmännische Erwägungen nicht ganz von der Hand zu weisen. Die Herstellung eines Notendruckes war sehr teuer, der Kundenkreis recht beschränkt. Die Erlaubnis zum Publizieren in Paris war ein vom König für eine bestimmte Zeit gewährtes Privileg<sup>19</sup>.

Hotteterres Ansehen blieb ihm auch als älterer Mann erhalten: 1743 wurde er im *Orchestre de Parmasse*, einem fiktiven, von Titon du Tillet erfundenen Orchester der bedeutendsten Musiker Frankreichs, geführt. Hotteterre war ein erfolgreicher Autor, Komponist und gefragter Lehrer, doch setzte er vor allem als Musiker neue Maßstäbe. Seine Spielkultur auf der Traversflöte und Musette beeindruckte seine Zeitgenossen<sup>20</sup>. Durch Unterrichtstätigkeit und Veröffentlichungen ebnete er den Weg für die Ver-

breitung der Traversflöte über Frankreich hinaus, wie am Beispiel Matthesons zu sehen ist.

Nun zum *Premier livre de pièces pour la Flûte-traversière*: es erschien zunächst 1708, und in etwas veränderter Form 1715<sup>21</sup>. Rein äußerlich wurde für die zweite Auflage der altertümlich anmutende Druck mit beweglichen Notenstempeln durch einen sehr schönen Stich ersetzt. Folgt die Erstausgabe noch der Tradition, zahlreiche Einzelsätze (*pièces*<sup>22</sup>) nach Tonarten zu drei Suiten zu gruppieren, die von den Spielern je nach Bedarf zusammengestellt werden konnten, so teilt er später die zweite und dritte Suite auf, und es entstehen aus gleichem Material fünf Suiten (D-Dur, G-Dur, G-Dur, e-Moll, e-Moll). Nicht jede Suite enthält die üblichen Sätze: So findet sich im *Premier Livre* Hotteterres nur eine Courante. Die dritte und fünfte Suite beginnen auf Grund der Teilung des ursprünglichen Materials ohne Prélude mit der Allemande. Die Sätze sind reicher verziert als in der ersten Auflage und folgerichtig nahm Hotteterre in die Neuedition eine Verzierungstabelle auf. Die Verzierungen sind präzisiert, er fügt weitere Anmerkungen zu Tempo, Charakter und Inégalité hinzu. Die Anordnung der Suitensätze des *Premier Livre* lässt den Pädagogen Hotteterre erkennen, der die bläserischen und fingertechnischen Anforderungen hinsichtlich Tonart, Umfang, Lage und Geläufigkeit etwas steigert. Die beiden Duette der Erstausgabe (*Les delices ou le Fargis; Rondeau le Champêtre*) ergänzte er 1715 um eine Bassstimme zu Trios.

Außer den Préludes tragen alle Sätze Beinamen. Die Schreibweise<sup>23</sup> der einzelnen Namen im Inhaltsverzeichnis und im Notentext (Auflage 1715) stimmt häufig nicht überein. Bei meiner Entschlüsselung war das nicht unwesentlich, meint doch *Air gay le fleury* (Register) vermutlich den Kardinal de Fleury, das Wort *fleuri* (im Notentext) jedoch *blühend*. Die Praxis, Musikstücke zu betiteln, war zu Hotteterres Zeit, besonders in Frankreich, sehr beliebt; viel später machte Debussy wieder davon Gebrauch. François Couperin äußert sich im Vorwort zu



Kaskaden von Saint Cloud, 2007

Foto: G. Hilsheimer

seinem *Premier Livre* dazu: *Bei der Komposition all dieser Stücke fand ich stets einen Gegenstand, der sich mir bei verschiedenen Anlässen aufdrängte, so dass die Titel den Gedanken von damals entsprechen; man wird mir gestatten, hier von ihrer Aufzählung absehen zu dürfen.*<sup>24</sup> Weiter hebt Couperin auf eine gewisse Ähnlichkeit zwischen den porträtierten „Originalen“ und seinen Kompositionen ab. Die Gegenposition vertritt De LaBarre im Vorwort seines opus 4 (1703): er habe die Stücke mit Beinamen versehen, um sie zu unterscheiden. Diese wiesen nicht auf den Charakter einer Komposition hin. Der Zusatz eines Namens könne bedeuten, dass dieses Stück eben jener Person besonders gut gefallen habe; ein Ortsname, dass er dieses Stück dort komponiert hätte.<sup>25</sup> Welcher Meinung neigte Hotteterre zu? Ich meine, der ersten; es gibt viele Hinweise in Melodik, Rhythmik, Tonsatz oder Tonartencharakteristik, die das belegen. So wird auf einen Hintergrund, auf eine konkrete Ebene neben der Musik verwiesen, z. B. illustrieren aus der Höhe fallende Dreiklänge den künstlichen Wasserfall der *Cascade de Saint Cloud* im gleichnamigen Schlosspark. Die Stücke sind natürlich keine Programmmusik. Doch unter-

scheiden sich die musikalischen Mittel für *Rondeau Le plaintif* oder *Rondeau Le Duc D’Orleans* erheblich. Zahlreiche Sätze tragen Namen wichtiger Persönlichkeiten des Hofes und erhalten so eine Komponente der Huldigung oder Widmung, vielleicht auch an einen Auftraggeber oder Mäzen. Einige seiner ausgefeilten Miniaturen sind mit einem Begriff überschrieben, der eine Emotion vermittelt: *Sarabande le depart* (der Abschied) oder *Rondeau Le plaintif* (klagend). Reale oder imaginierte Orte und Menschen sind

zu finden: Schlösser, Gärten, Wasserspiele, ein Dorf, eine mythologische oder reale Frauengestalt. Die Entschlüsselung der Namen bedeutet einen Blick auf Hotteterres Inspirationsquellen. Mehr als jede andere „alte“ Musik sind diese Stücke Echos einer untergegangenen Welt und ihrer Menschen. Die Überschriften sind in der Regel weiblich, auch wenn sie sich auf einen Mann beziehen, da sie grammatikalisch als Ergänzung zu *la pièce* zu verstehen sind. Im *Deuxième Livre* (opus 5) gibt er die Namensgebung auf. Hotteterre „porträtiert“, anders als François Couperin, Forqueray oder Dornel keine Musikerkollegen oder gar sich selbst.

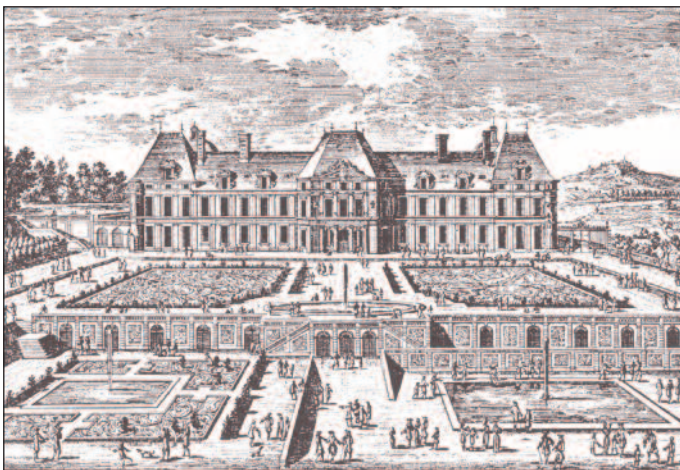
Nun zu den fünf Suiten im einzelnen: Die erste Suite in D-Dur hat folgende Sätze: *Prelude – Allemande la Royal(1)e – Rondeau Le Duc D’Orleans – Sarabande la d’Armagnac – Gavotte la Meudon – Menuet le Comte de Brione – 2<sup>ème</sup> Menuet – Gigue la folichon*. *Prelude – Allemande la Royal(1)e – Rondeau le Duc d’Orleans – Sarabande la d’ Armagnac – Gavotte la Meudon – Menuet le Comte de Brione – 2<sup>ème</sup> Menuet – Gigue la folichon*. Hotteterre eröffnet mit einem *Prélude* in Form der französischen *Ouverture*: langsam – schnell

– langsam. Für die langsamen Teile ist ein punktierter Rhythmus charakteristisch, der sich hier jedoch schon weit von der französischen Strenge à la Lully entfernt hat. Der schnelle Mittelteil ist traditionell ein Fugato, so auch bei Hotteterre, wenn auch verschleiert, da die Oberstimme bereits beim ersten Themeneinsatz verziert ist, der Bass aber in einfachen Vierteln imitiert. Der Band ist König Ludwig XIV. gewidmet und die Tonart D-Dur dieser ersten Suite steht in den zeitgenössischen Tonartencharakteristiken für das Königliche, das Kriegerische, den Triumph und die Freude. So erstaunt es kaum, dass der erste Tanzsatz mit *Allemande la royalle* betitelt ist. D-Dur ist zudem die Grundskala der Traversflöte. Der nächste Satz, ein tänzerisches, leichtfüßiges *Rondeau*, ist eine Hommage an den Neffen des Sonnenkönigs, Philippe II, den Herzog von Orléans (1674–1723)<sup>26</sup>. Er wurde nach dem Tod Ludwigs XIV. im Jahre 1715 für einige Jahre der wichtigste Mann in Frankreich, da der Thronfolger zu diesem Zeitpunkt noch ein kleines Kind war. Er liebte die Künste, sammelte Gemälde und komponierte eine Oper. 1712 widmete Hotteterre ihm sein opus 3 und bezeichnete ihn im Vorwort als Beschützer der schönen Künste und gelehrten Komponisten, dessen Werke er verschiedentlich gespielt hätte. Auch die Sarabande trägt einen Beinamen aus dem Hochadel, sie verweist auf das alte südfranzösi-



Schloss *Meudon*, heute Observatorium Foto: G. Hilsheimer

schen Adelsgeschlecht der d’Armagnac. Es folgt eine elegante Gavotte, *la Meudon*. Das aus der Renaissance stammende Schloss Meudon war seit 1695 im Besitz des *Grand Dauphin*, des Thronfolgers (1661–1711). Er komplettiert die Riege der wichtigen Männer der Königsfamilie in Hotteterres Suite. Meudon liegt zwischen Paris und Versailles in unmittelbarer Nähe von Saint Cloud, heute im Département Hauts-Seine. Von der Schlossanlage ist nur eine kleine Orangerie und ein Teil des *Château neuf* (1706) erhalten, das im 19. Jahrhundert zur Sternwarte umgebaut wurde. Von der *Grand Terrasse* des Gartens hat man einen grandiosen Blick über das Meudon-Tal nach Paris und zur Seine. Der weitläufige Park war damals von keinem Geringeren als dem Gartenarchitekten André Le Nôtre (1613–1700) (um)gestaltet und mit Wasserspielen versehen worden. Berühmt war er für seine zahlreichen Statuen, die heute allesamt verschwun-



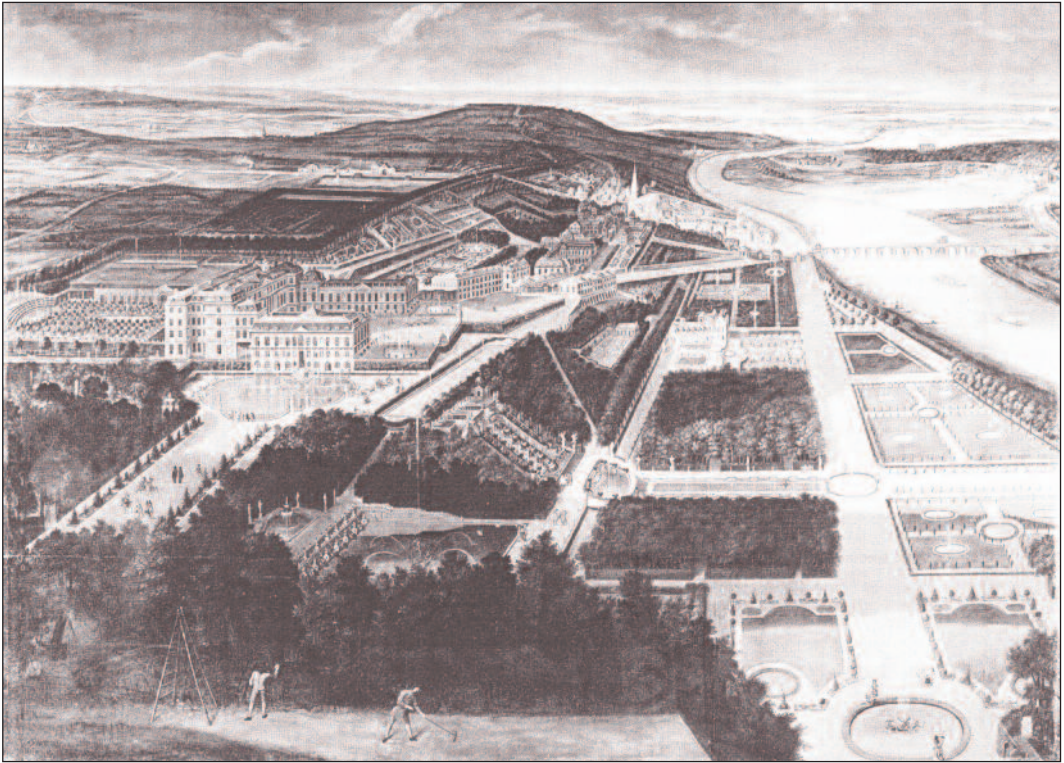
Schloss *Meudon*, Hauptparterre, nach N. Langlois

den sind. Le Nôtre legte in Paris die Parks der Tuileries, des Jardin Luxembourg, des Palais Royal und in der Ile-de-France die Gärten von Versailles, Sceaux, Saint-Cloud, Fontainebleau, Vaux-le-Vicomte und Marly an. Die dahinplätschernden Achtelketten der Gavotte atmen eine Unbeschwertheit, die eher vom Park mit seinen beiden Kaskaden, den Brunnen und der Grotte als von der Schlossanlage inspiriert sein könnte.<sup>27</sup> Wie wir noch sehen werden, ließ Hotteterre sich immer wieder von Schlössern oder den sie umgebenden Gärten inspirieren. Das folgende *Menuet* ist dem Comte de Brionne zugeeignet, womit entweder Louis de Loraine (1641–1718) oder sein Sohn, Henri II. (1661–1712) gemeint sein können. Beide waren *Chevaliers des Ordres du Roi*. Die Gigue am Schluss der Suite heißt *la folichon*; *folichon* bedeutete im damaligen Französisch *ausgelassen, ein bisschen verrückt*.<sup>28</sup>

Die 2<sup>ème</sup> Suite in G-Dur hat folgende Satzfolge: *Prelude – Allemande l'Atalante – Sarabande la fidelle – Petit Air tendre – Gavotte en Rondeau La Maillebois – 2<sup>ème</sup> Gavotte – Rondeau Le Baron*. Nach dem einleitenden Prélude folgt eine *Allemande, vivement* mit ausgeprägten Sechzehntelfiguren in Oberstimme und Basslinie, betitelt *l'Atalante*. Atalante ist eine Frauengestalt aus der griechischen Mythologie; sie war eine berühmte Jägerin und schnelle Läuferin, so machte sie den Jünglingen, die sie heiraten wollten, zur Bedingung, sie müssten sie in einem Wettlauf besiegen. Verlören sie aber, würden sie getötet. Dies geschah mehrfach, bis mit Hilfe der Götter ein Jüngling Atalante bezwang. Hotteterre gestaltet den Wettlauf zwischen den beiden Stimmen sehr überzeugend. Bei François Couperin findet sich ein virtuosos Cembalostück mit dem gleichen Titel; es ist lange nach Hotteterre veröffentlicht, aber möglicherweise zeitgleich entstanden. Vergessenwärtigt man sich die zahlreichen zeitgenössischen Gemälde und vor allem Statuen, die Szenen oder Figuren aus der griechischen Mythologie darstellen, und Gebäude und Parks schmückten, so ist auch hier der Bezug zu Hotteterres Umfeld klar. Im Park von Marly

befand sich beispielsweise eine Marmorskulptur der Atalante, die heute im Louvre und als Kopie in den Tuileriengärten steht. Nach der Sarabande *la fidelle* - der treuen (Frau?) - folgt eine kleine, zärtlich zu spielende Melodie: *Petit Air tendre* im Stil der Brunettes. Eine Brunette ist ein kleines Liedchen, eine französische Liedgattung, die auf eine Melodie mit einem galanten Text zurückgeht. Hotteterre veröffentlichte mehrstimmige *Airs et Brunettes* anderer Autoren mit seinen Verzierungen. Das nun folgende Rondeau ist die Gavotte *La Maillebois*. Zugeeignet ist sie entweder dem Marquis Jean-Baptiste-François de Maillebois oder dessen Vater. Der Vater war *ministre d'État Desmarets*. Der Sohn hatte sich im Krieg von 1701 mehrfach hervorgetan und wurde später zum Marschall ernannt. Die Suite wird mit einem weiteren Rondeau im beschwingten 3er-Takt beschlossen, einem Passeped.

Die 3<sup>ème</sup> Suite, ursprünglich eine Einheit mit der 2<sup>ème</sup>, steht natürlich ebenfalls in G und eröffnet direkt mit der *Allemande La cascade de St. Cloud*. Die weiteren Sätze sind *Sarabande La Guimon – Courante L'indif(f)erente mit Double – Rondeau (tendre) Le plaintif – Menuet (tendre) Le mignon – Gigue L'Italienne*. Auch Saint-Cloud war ein Schloss mit beeindruckenden Gartenanlagen in unmittelbarer Nähe von Paris, über dem westlichen Seine-Ufer gelegen (heute: Département Hauts-Seine). Die Anfänge der Schloss- und Parkanlagen datieren aus dem Jahr 1577. 1658 wurde der damalige Besitzer von Kardinal Mazarin gezwungen, an die königliche Familie zu verkaufen. Denn der Besitz und Ausbau von Saint-Cloud war Teil des königlichen Planes für die Region zwischen Paris und Versailles. Es wurde die Residenz des Herzog von Orléans, Philippe I., *Monsieur* genannt und einziger Bruder Ludwig XIV. Viel königliches Geld floss in die opulente Ausstattung des Schlosses und den unter anderem von Le Nôtre angelegten Park mit üppigen Wasserspielen. 1679 schreibt Sophie von Hannover, der Garten von *Monsieur* sei der schönste der Welt, sowohl was seine Lage als auch seine Wasserspiele angehe.<sup>29</sup> Die



Saint Cloud um 1700; Ansicht von E. Allegrain. Die Kaskaden sind in der Bildmitte zu sehen.

Lage des (im deutsch-französischen Krieg 1870/71 zerstörten) Schlosses und der Gartenanlagen ist bzw. war spektakulär. Die Seine hat sich an dieser Stelle tief eingegraben, aber nur auf der westlichen Seite steigt das Gelände steil an. Dort stand das Schloss und überblickte das Seinetal und die ganze tiefer liegende Ebene bis nach Paris. Auch heute ist der Blick über die Stadt, vor allem vom oberen Plateau der *Cascade* aus sehr eindrucksvoll. Der Park ist in wesentlichen Teilen erhalten bzw. wiederhergestellt und die *cascade* intakt, wenn auch selten in Betrieb. Als *cascade* oder *chûte d'eau* wurden in der französischen Gartentheorie unterschiedliche Bauwerke bezeichnet, die Basis für stilisierte Wasserfälle waren. In St. Cloud bot sich das steil zum Fluss hin abfallende Gelände geradezu zur Errichtung einer *cascade* an. Sie wurde in mehreren Bauabschnitten und von verschiedenen Architekten errichtet. Der obere

Teil ist eine Felsen imitierende Treppe von fast 200 m Länge, über die das Wasser in ein unteres Becken strömt. Sie wird von einem allegorischen Figurenpaar, das die Vereinigung von Seine und Marne darstellt, gekrönt. Der Architekt Le Pautre hat diese obere *Cascade* 1660–1665 geplant. Das Wasser sammelt sich auf einem Zwischenniveau und fällt weiter über die untere, kürzere *Cascade basse* oder *Grandes Nappes*, 1698/99 von Jules Hardouin-Mansart, dem Architekten Ludwigs XIV. erbaut, bis zu einem Wasserbecken auf dem Niveau des Flussufers. Hotteterres Allemande beginnt mit d<sup>3</sup>, dem höchsten Dreiklangston von G-Dur, den er auf der Traversflöte verwendet, und zeichnet mit dem absteigenden Akkord in Takt 1, der kleinen Zwischenepisode und dem abschließenden Dreiklang in der ersten Phrase in Takt 3 in einer Art Tonmalerei den Wasserfall nach. Das untere Bauwerk ist mit Skulpturen des Pan und

der Syrinx, aber auch mit Fröschen, Delphinen und Seemonstern geschmückt. Die *Cascade* wurde als „superbes Spektakel sprühenden Kristalls“<sup>30</sup> beschrieben, da nicht nur Wasser fällt, sondern auch kleine Fontänen aufsteigen. Hotteterres Allemande könnte man mit den gleichen Worten beschreiben. Es folgt die Sarabande *la Guimon*. Es ist vermutlich ein Name. Den Kern der Suite und den größtmöglichen charakterlichen Gegensatz zur Allemande bildet das *Rondeau Le Plaintif*. Hotteterre fügt in der ersten Ausgabe den Hinweis *très lentement*, in der zweiten *tendrement* (zärtlich) hinzu. Es ist ein einzigartiges Charakterstück voller Melancholie und kunstvoller Verzierungen. Das beinahe naïv daherkommende *Menuet le Mignon* (mignon: klein, zierlich) vertreibt die düstere Stimmung. *Mignon* ist nicht so sehr die Länge, immerhin 24 Takte, sondern eher die extrem hohe Lage des Basses und der kleine Abstand zwischen den Außenstimmen. Die Gigue trägt den Zusatz *L'Italienne*, ist aber eine typisch französische Gigue.

Die 4<sup>ème</sup> und 5<sup>ème</sup> Suite stehen in e-Moll. Der vierten hat Hotteterre mehr Sätze zugeordnet, sie erscheint vollständiger:

*Prelude – Allemande La Fontainebleau (fontaine-bleau) – Sarabande le depart (le Départ) – Air (Gay) Le fleuri (le fleury) – Gavotte La Mitilde – Branle de Village L'Auteuil – Menuet le Beaulieu 2<sup>ème</sup> Menuet*. Die Suite eröffnet mit einem leicht kontrapunktisch beginnenden Prélude. Die Flötenstimme liegt tief, h<sup>2</sup> wird nicht überschritten, die Melodieverläufe zielen oft abwärts. Es folgt die Allemande *La Fontainebleau* mit dem Zusatz *Gravement*. Fontainebleau ist eine große, aus der Renaissance datierende Schlossanlage, heute circa 50 km süd-östlich von Paris inmitten eines ausgedehnten Waldgebietes gelegen. Der immense Schlosspark, ursprünglich nach italienischen Vorbildern und mit weiten, sogar schiffbaren Wasserflächen gestaltet, wurde von Le Nôtre nach dem Geschmack seiner Zeit umgestaltet. Ludwig XIV. hielt sich gerne in Fontainebleau auf und ließ ein Theater bauen. Auch diese Allemande beginnt mit einer absteigenden Drei-

klangsbrechung und stützt meine Vermutung, dass die blaue Quelle (*fontaine bleu*), das Element Wasser Hotteterre immer wieder zu inspirieren vermochte. Dennoch sind die beide Allemanden in G-Dur und e-Moll sehr unterschiedlichen Charakters, die letztere ist viel verhaltener und mit der Chromatik in beiden Stimmen deutet sich die Stimmung der folgenden schwermütigen Sarabande an. Ihr sind der Beinamen *le depart* (der Abschied) und die Spielanweisung *douloureusement* (schmerzlich) beigefügt. Das fröhliche Air *le fleury* bezieht sich auf den Kardinal André Hercule de Fleury (1653–1743), den Erzieher Ludwigs XV. Es folgt eine *tendrement* (zart, zärtlich) zu spielende, zurückhaltende Gavotte in Rondoform, mit dem Beinamen *la Mitilde*. Weitere Tanzsätze beschließen die Suite: eine *Branle de Village*, der der Ortsname *l'Auteuil* hinzugefügt ist. Das ehemalige Dorf Auteuil ist heute ein Stadtteil im westlichen Paris (16. Arrondissement). *Branle* ist ein Sammelname für sehr unterschiedliche französische (Volks-)Tänze, oft in einer Branle-Suite getanzt; die *Branle de Village* ist eine von vielen Formen. Abschließend zwei Menuette, wovon das erste, in e-Moll den Zusatz *Beaulieu* trägt. Es gibt mehrere Orte dieses Namens in Frankreich; es könnte auch eine Person sein oder nur „schöner Ort“ heißen. Flötistisch stellt diese Suite gewisse Anforderungen, sei es, in den ersten Sätzen die tiefe Lage (der Traversflöte) zum Klingen zu bringen oder dem Menuet II in E-Dur trotz matt klingender Gabelgriffe eine gewisse Substanz zu verleihen.

Die 5<sup>ème</sup> Suite ist nur viersätzig und enthält die restlichen Sätze in e-Moll. *Allemande la Chauvet – La Messinoise – Rondeau le Lutin – Gigue La Perousine*. Folglich eröffnet sie nicht mit einem Prélude sondern mit der *Allemande La Chauvet*. Monsieur Chauvet, *directeur Général du domaine d'occident* hat Hotteterres Flötistenkollege Michel De la Barre sein 1710 veröffentlichtes *2<sup>ème</sup> Livre* gewidmet. Vermutlich spielte er Flöte, da gleich drei Flötisten – auch Blavet – ihm einen Satz oder einen Band widmen. Hierauf folgt ein lediglich mit *La Messinoise* bezeichneter Tanzsatz, vielleicht

eine beschwingte *Forlane*, vielleicht aber auch eine ruhige *Sicilienne*. Ob es nun einen Italien-Bezug zu Messina auf Sizilien gibt oder doch eher zum Dörfchen Messin im Departement Meurthe-Moselle, dessen Einwohner als *messinois*, -e bezeichnet werden, mag jeder selbst entscheiden. Das Rondeau *le Lutin* schließt sich an. *Lutin* bedeutet der Schelm, der Zwerg; als Adjektiv: neckisch. Blavet versieht in seinen 1732 als opus 2 erschienenen Sonaten zwei aufeinanderfolgende Sätze mit den Titeln *Le Lutin* und *La Chauvet*, eine Hommage an den älteren Flötisten- und Komponistenkollegen Hotteterre? Den Abschluss der Werke für eine Oberstimme und Generalbass bildet die Gigue *La Perousine* – ein Hinweis auf Perugia und Hotteterre *le Romain* vermuteten Italienaufenthalt?

Die beiden Duette bzw. kleinen Trios sind mit *Les delices, ou le Fargis* und *Rondeau. Le champêtre. Nommé par le ROY les Ecos* überschrieben. Das erste Stück ist Monsieur du Fargis, dem Kanzler (*chambellan*) des Duc d'Orléans und späteren Kavallerieleutnant der Königin zugeeignet, den Hotteterre auf der Flöte unterrichtete. Hotteterre widmet ihm 1717 die *Deuxième Suite de pieces a deux dessus*. Im Vorwort ist er des Lobes voll über seinen Fortschritt und sein Talent<sup>31</sup>. Das nächste Stück ist nicht im höfischen, sondern ländlichen (*champêtre*) Ton gehalten. Die Echopassagen gegen Ende haben den König wohl dazu verleitet, auch dieses Stück Echo zu nennen. Der Band schließt mit den *Ecos. Pour la Flûte traversiere seule*. Dieses zweisätzige Echo-Stück beginnt mit einer Ouverture, gefolgt von einer Gigue und schließt so den Kreis zur ersten Suite. Es stellt an den Flötisten dynamisch einige Anforderungen und steht so nicht zu Unrecht am Ende. Stilistisch steht es den *Préludes* oder kleinen Instrumentaleinlagen in den Opern nah.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Meine Ausführungen stützen sich vor allem auf folgende zwei Publikationen zu Hotteterre und eigene Nachforschungen: 1. Ernest Thoinan: *Les Hotteterre et les Chédeville. Célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes*, Paris, 1894; Reprint bei

Editions Zurfluh, 1979; 2. Delpha LeAnn House: *Jacques Hotteterre „le Romain“: A Study of His Life and Compositional Style*. North Carolina 1991, Dissertation, Ann Arbor UMI

<sup>2</sup> Hingegen gibt es mehrere Publikationen, die sich mit den Titeln der Cembalowerke François Couperins befassen: Eta Harich-Schneider: *Zärtliche Welt. François Couperin in seiner Zeit*, Berlin 1939; Wilfried Mellers: *François Couperin and the French Classical Tradition*, London, Faber & Faber

<sup>3</sup> La Couture-Boussey befindet sich über dem Eure-Tal in der Haute-Normandie. Das dortige *Musée Artisanal et Industriel d' Instruments à Vent de la Couture-Boussey* ist dem Holzblasinstrumentenbau gewidmet. Siehe diese Tibia, S. 709

<sup>4</sup> Delpha LeAnn House, a. a. O., S. 2

<sup>5</sup> Ensemble am Hofe; wörtlich übersetzt bedeutet *Grande Écurie* Großer Stall. Der Name deutet seine Funktion bereits an: Das Orchester hatte Freiluftmusik zu gestalten (s. Marcelle Benoit: *Musiques de cour. Chapelle, Chambre, Ecurie 1661–1733. Recueil de documents*, Paris 1971, Picard; dieselbe: *Versailles et les musiciens du roi 1661–1733*, Paris 1971)

<sup>6</sup> la musique de la chambre du roi: die Kammermusik(er) des Königs; wörtlich: des (Schlaf-)zimmers des Königs

<sup>7</sup> Delpha LeAnn House, a. a. O., S. 38 ff.

<sup>8</sup> Da die Stellungen bei Hofe – Musiker waren Bedienstete – innerhalb einer Familie vererbbar waren, vermutete ich zunächst einen Zusammenhang mit den Namenszusätzen. Dies erwies sich aber als unhaltbar. Das „Vererben“ war nämlich zu Lebzeiten des Vorgängers möglich. Der Vater Martin Hotteterre vererbte seine Stellung bereits 1712 an seinen jüngeren Sohn Jean. Jacques Hotteterre „erbt“ 1717 „den Posten eines ordentlichen Kammermusikers von dem Flötisten R. Pignon für die Summe von 6000 livres“. (Martial Leroux, MGG, Personenteil, Band 9, Artikel *Hotteterre*)

<sup>9</sup> Erstmals 1707 in den *Principes de la flûte ...*

<sup>10</sup> s. Ernest Thoinan, a. a. O., S. 30; S. 38: Thoinan vermutete eine Romreise in Zusammenhang mit einer Reliquie, die die Familie der Kirche schenkte. Der Schrein steht im Museum in La Couture-Boussey

<sup>11</sup> z. B. in Fontainebleau; siehe: Marcelle Benoit: *Versailles et les musiciens du roi (1661–1733)*, Paris 1971

<sup>12</sup> Martial Leroux, s. Anmerkung 8

<sup>13</sup> Eine *pistole* war eine damals übliche Goldmünze.

<sup>14</sup> zitiert nach Delpha LeAnn House, a. a. O. S. 273; siehe auch: E. Preußner: *Die musikalischen Reisen des Herrn von Uffenbach*, Kassel und Basel 1949, S. 128. Schreibweisen von Hotteterre sind auch: Hauteterre, Hautterre, Hauterre, Hotetterre, Hoterre, Obterre etc.

<sup>15</sup> *Principes de la flûte traversière ...*, 1707; *L'art de préluder sur la flûte ...*, 1719; *Méthode pour la musette*, 1737

<sup>16</sup> Johann Mattheson: *Das Neu-Eröffnete Orchester* (1713; S. 270 f.); ders.: *Der vollkommene Capellmeister*, (1739, S. 459); Reprint bei Bärenreiter Kassel; Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexikon*, 1732

<sup>17</sup> Sie findet sich auf dem Titelblatt von Marin Marais', *Pièces en Trio* (1692) erstmals in der barocken Form abgebildet und als mögliche Besetzung neben Streichern an erster Stelle genannt. Faksimile-Reprint bei Studio per edizioni scelte, Florenz.

<sup>18</sup> Der bei Bärenreiter erschienene Band Hotteterre: *Principes de la flûte ...* gibt als Faksimile die 1728 in Amsterdam bei Roger gedruckte Ausgabe in französischer Sprache und deutscher Übersetzung wieder. In der Amsterdamer Ausgabe fehlt der kurze Nachsatz zum Vorwort, der die Literaturempfehlungen enthält. Sie finden sich in der Ausgabe von C. Ballard, Paris 1707, die als Faksimile im Sammelband *Flûte traversière, Méthodes et traités-Dictionnaires, volume 1* (Fuzeau) wiedergegeben ist. Der Nachsatz lautet: „Ceux qui croiront avoir besoin de Leçons, pour mettre en pratique les Instructions contenuës dans ces Principes, en trouveront chez moy avec les agréments marquez. A l'égard de ceux qui sont plus avancez, je leur prepare quelques suites de Pieces composées exprés pour la Flute. On peut aussi s'exercer sur les Brunettes, & principalement sur les Duo & Trio, de seu (feu?) Monsieur Gaultier de Marseille, qui viennent d'être mis au jour.“ (Diejenigen, die glauben, Unterricht nötig zu haben, um die in den *Principes* enthaltenen Hinweise in die Praxis umzusetzen, finden ihn bei mir, auch über die angegebenen Verzierungen. Für die Fortgeschritteneren bereite ich Stücke vor, die ausdrücklich für die Flöte komponiert sind. Auch kann man Brunettes üben und vor allem die Duos und Trios eines gewissen Monsieur Gaultier de Marseille, die gerade erschienen sind. Deutsch: Gabriele Hilsheimer).

<sup>19</sup> Delpha LeAnn House, a. a. O., Seite 51 f.: Hotteterres erste Publikation des *Premier livre* erschien 1708 bei Ballard; später besaß Hotteterre zwölf Jahre lang ein *privilege local*, das anderen untersagte, seine Werke in Paris zu publizieren. In dieser Zeit veröffentlichte er viel, die Ausgabe von 1715 vermerkt dann auch: „se vend a Paris chez l'auteur / chez Le Sieur Foucault“ (wird beim Autor und bei Herrn Foucault verkauft), jeweils mit Angabe seiner Adresse.

<sup>20</sup> s. Johann Friedrich Armand von Uffenbach a. a. O. und *Mémoires de Trévoux*, anonyme Schrift von 1765: „Le nom de l'auteur répond de l'excellence du livre. Cet habile joueur de flûte n' ignore aucun des secrets de son art.“ (Der Ruf des Autors entspricht der hervorragenden Qualität des Buches. Dieser fähige Flötist kennt alle Geheimnisse seiner Kunst. Deutsch: Gabriele Hilsheimer), zitiert nach Martial Leroux: Artikel *Hotteterre*, a. a. O.

<sup>21</sup> Im Faksimile-Reprint bei Studio per edizioni scelte, Florenz; dort sind beide Ausgaben zusammen in einem Schuber erschienen; zusätzlich enthält er das *2<sup>ème</sup> livre*.

<sup>22</sup> La pièce: Stück (eines größeren Ganzen)

<sup>23</sup> Die kursiv gedruckten französischen Worte geben die Schreibweise bei Hotteterre wieder; z. B. findet sich dort *prelude* oder *Orleans* stets ohne Accent, anders als im heutigen Französisch: *prélude*, *Orléans*.

<sup>24</sup> François Couperin, Vorwort zu den *Pièces de clavecin*: „J'ay toujours eu un objet en composant toutes ces pièces: des occasions différentes me l'ont fourni. Ainsi les titres répondent aux idées que j'ay eues; on me dispensera d'en rendre comte; ... et que la plûpart de ces Titres avantageux sont plûtôt donnés aux aimables originaux que j'ay voulu représenter, qu'aux copies que j'en ay tirées“

<sup>25</sup> Michel De LaBarre, Vorwort zu opus 4: „Je crois encore être obligé de dire, que je n'ay donné des noms à ces Pièces, que parce qu' il y en a plusieurs de la même espèce, & que j'ay tiré ces noms ou des Personnes à qui elles ont eü le bonheur de plaire, ou des endroits où je les ay faites, sans pretendre par ces noms marquer leur Caractere en aucune maniere.“

<sup>26</sup> Da das Stück mit *Le Duc D'Orleans* überschrieben ist, könnte es sich auch auf den Bruder Ludwig XIV., Philippe I., Duc d' Anjou et d' Orléans (genannt „Monsieur“; 1640–1701) beziehen. Da dieser 1708 bereits seit sieben Jahren tot war, ist es aber unwahrscheinlich, dass Hotteterre ihn meint.

<sup>27</sup> Gerold Weber: *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV.*, Worms 1985 (Grüne Reihe, Quellen und Forschungen zur Gartenkunst 8)

<sup>28</sup> *folichon*, -onne: im 17. Jh. als weibliches Substantiv, im 18. als Adjektiv gebraucht. Verwandtschaft zu *fol*, *folie*, *Folia*.

<sup>29</sup> Sophie von Hannover (1630–1714): *Memoiren und Briefe*; Hg. R. Geerds, 1913; zitiert nach: Hélène Sueur: *Saint Cloud. Le Domaine national*, Paris 1998 (Reihe: Itinéraires du Patrimoine); Sophie von Hannover war über Elisabeth Charlotte, genannt Lieselotte von der Pfalz oder La Palatine, der Gemahlin von Philippe I., Duc d'Orléans, mit dem französischen Königshaus verwandt.

<sup>30</sup> Zitiert nach Hélène Sueur: *Saint Cloud. Le Domaine national*, Paris 1998 (Reihe: Itinéraires du Patrimoine). Dieser Vergleich findet sich auch bei der Beschreibung anderer Kaskaden, so 1697 der Architekturtheoretiker L. Chr. Sturm über die Kaskaden am Palais Het Loo (Holland): „Diese Cascaden, welche so accurat gemacht sind, als ich irgendwo dergleichen etwas gefunden, indem sich das abfallende Wasser recht als Glass über seine Becken hinunter ausbreitet.“ Das Wasser erschien gleich einer spiegelnden Fensterfläche. Zitiert nach Martin Pozsgai: *Von Kunst-Wassern, Grottensälen und Badegemächern*, Publikation der FU Berlin im Internet <sup>31</sup> „On sait les progresz que vous avez fait dans notre art, dont vous n'avez pas dédaigné de vous faire un amusement, et il doit m'estre glorieux d'avoir contribué a cultiver en vous un talent ou vous avez si bien reüssi.“ (Man weiß um die Fortschritte, die Sie in unserer Kunst gemacht haben, die als Zeitvertreib zu erwählen Sie nicht abgeneigt waren, und es erfüllt mich mit Stolz, dazu beigetragen zu haben, Ihre Begabung zu fördern, die Sie so erfolgreich entwickelt haben.) Deutsch: Gabriele Hilsheimer □

## Summaries for our English Readers

Ludwig Tente

### ***Psyché* and *Syrinx*: an appreciation of the literary context of Debussy's stage music**

It is no wonder that the literary context of Debussy's stage music should have been quickly forgotten, the dramatic poem *Psyché* (1913) by Gabriel Mourey for which Debussy wrote his flute melody being rather poor. The first editor Jobert contributed to a misleading literary background by publishing the solo under the unfortunate title of *Syrinx* (1927) although it has nothing to do with the well-known myth told by Ovid. Recent editions have increasingly unveiled the true literary background even reproducing the nymphs' dialogue during which the flute melody is heard. The article focuses on Mourey's rendering of the classical sources of Apuleius and Plutarch. A literary appreciation of the play and the third act in particular shows that by means of his flute the ageing daemon Pan voices nostalgic recollections of his passionate love life with Selene, the bright goddess of the moon.

Translation: L. Tente

Gabrielle Hilsheimer

### **Jacques Hotteterre "le Romain" (1674–1763)**

– Comments on the *Premier livre de Pièces pour la Flûte traversière, et autres Instruments, Avec la basse, œuvre second* with a brief review of his life and work

The author was searching for information about Jacques Hotteterre's life and work for a commission she had, to write the text for a CD booklet, and found that there was little information and seemingly no monography; apart from the usual encyclopaedia entries. Eventually she did find two interesting publications, neither of which was translated into German nor were they readily available. Her interest had also been fired to investigate the significance of the titles in Hotteterre's *Premier livre*. The available literature was no help, instead a map of the surrounding countryside around Paris and the internet. Some contexts became apparent when she had deciphered the clues hidden in the individual titles. The article initially gives a brief overview of Hotteterre's life and work, subsequently the author turns her attention to the *Premier livre*

Translation: A. Meyke

**Neu!!**

72 Teile,

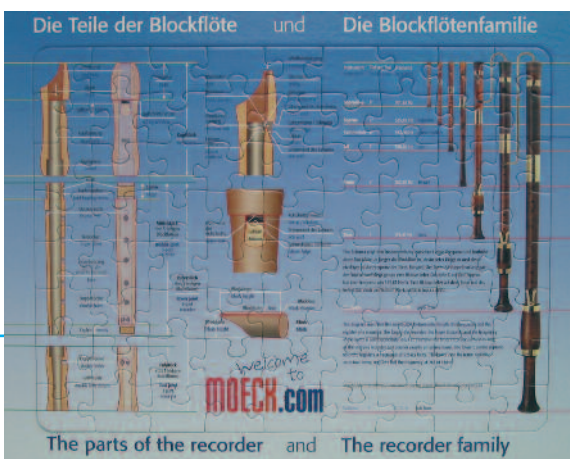
37,0 cm x 29,0 cm

in Folie eingeschweißt

€ 5,00 (plus Versandkosten)

Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K.  
Postfach 3131, 29231 Celle  
info@moeck.com · www.moeck.com

## Rahmenpuzzle



Daniel Koschitzki

## Internationales Blockflötenfestival Montreal 2007

Vom 12. bis 16. September 2007 fand in Montreal bereits zum 6. Mal das vom *Ensemble Caprice* organisierte Internationale Blockflötenfestival statt. Im Rahmen des Festivals wurden den Teilnehmern Meisterkurse, ein breitgefächertes Kursprogramm für Studenten und Amateurspieler, Konzerte und eine Noten- und Instrumentenausstellung geboten. Zugleich fand zum zweiten Mal der Internationale Blockflötenwettbewerb Montreal statt. Die künstlerischen Leiter des *Ensembles Caprice*, Matthias Maute und Sophie Larrivière, hatten zu diesem Anlass eine handverlesene Auswahl an internationalen Blockflötenpersönlichkeiten nach Montreal eingeladen, die sowohl als Kursdozenten als auch als Juroren des Wettbewerbs in Erscheinung traten. Der diesjährige Gaststar des Festival war der Belgier Bart Spanhove aus

dem *Flanders Recorder Quartet*, der mit einem ausgefeilten und souveränen Solokonzert einen der Höhepunkte des Festivals setzte. Mit der Brasilianerin Cléa Galhano und den beiden Kanadierinnen Alison Melville und Nathalie Michaud wurde das Feld durch drei herausragende Spezialistinnen der Blockflötenszene komplettiert. Das *Ensemble Caprice* selbst gab ein ergreifendes und meisterhaft musiziertes Konzert zusammen mit dem New Yorker Ensemble *Rebel* und dem Tenor Michiel Schrey.

Zum Wettbewerb waren nach einer Vorentscheidung per CD-Einsendung 17 Spieler aus acht verschiedenen Ländern eingeladen worden, um sich in zwei Runden der Jury zu stellen. Nach dem drei Tage dauernden Semifinale, in dem Musik aus verschiedenen Epochen vorzustellen war, hatten sich die vier Finalisten Ji-Sun Kim aus Südkorea, Per Gross aus Schweden und die beiden Deutschen Silvia Müller und Andrea Ritter herauskristallisiert. In einem Galakonzert durften sich diese vier jungen Spieler mit eigenen künstlerischen Gestaltungsideen und frei gewähltem Repertoire präsentieren. Der 1. Preis, gestiftet von der *Jeunesses musicales* Kanada, wurde an Andrea Ritter vergeben. Den 2. Preis erhielten Silvia Müller und Per Gross, die sich die Preisgelder von *Moeck Musikinstrumente + Verlag* sowie vom *Recorder Center John Ferth* zu gleichen Teilen aufteilen durften. Ein 3. Preis wurde nicht vergeben. Vincent Lauzer aus Montreal erhielt den Preis für den besten kanadischen Spieler, gestiftet von dem Blockflötenbauer Jean-Luc Boudreau. □

Mehr zu den Preisträgern lesen Sie auf Seite 75



*Musik ist ...*

... eine Blüte aus dem Land der Wunder

Unser Alt-Modell aus handwerklicher Fertigung:  
Bubinga, € 425,-  
Verkauf durch den Fachhandel - [www.huber-music.ch](http://www.huber-music.ch)

**HUBER**  
swiss musical instruments



[www.martin-praetorius.de](http://www.martin-praetorius.de)

**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

Lucia Mense

### 13. Internationales Blockflötensymposion – ERTA-Kongress 2007

In der Hochschule für Musik und Theater Hannover trafen sich in diesem Jahr die Mitglieder der ERTA e. V., um sich über ein Thema auszutauschen, das jeden Pädagogen einmal im Jahr bewegt: Der Wettbewerb *Jugend musiziert*.

Dem Vorstand der ERTA ging es darum, das Gesamtbild des Wettbewerbs darzustellen, die musikpädagogische Bedeutung, den Wettbewerb als Chance für jeden einzelnen Teilnehmer zu sehen, dabei aber nicht die Schattenseiten außer Acht zu lassen. Musikalisch umrahmt wurde das Programm von Teilnehmern, die im Jahr 2005 jubeln durften: 25 Punkte – 1. Preis! Die *Jugend musiziert*-Preisträgerensembles aus Nordrhein-Westfalen und Niedersachsen präsentierten ihre Wettbewerbsprogramme. Die zentrale Veranstaltung war die Diskussionsrunde am Samstag, in der erfahrene Pädagogen mit Vertretern der Wettbewerbsorganisation Fragen der ERTA-Mitglieder erörterten. Workshops zum Thema Literatur wurden von Prof. Peter Thalheimer, Bettina Bäß und Lucia Mense gehalten. Prof. Dr. Ulrich Thieme äußerte sich in einem Vortrag zu Spielregeln und Freiräumen der Aufführungspraxis. Praktische Tipps gab Petra Kessler in ihrem Workshop *Mentales Training*. Ein strittiges Thema, die Interpretation von Violinsonaten des 17. Jahrhunderts auf der Blockflöte, wurde durch die Gegenüberstellung von Lehrproben eines Geigendozenten (Prof. Thomas Albert) und einer Blockflötendozentin (Prof. Siri Rovatkay) dargestellt. Konzerte der Ensembles *Douce memoire* und *Duo Windspiel* – ausgefeiltes Konzert auf höchstem Niveau – bereicherten den Kongress. □

gogen mit Vertretern der Wettbewerbsorganisation Fragen der ERTA-Mitglieder erörterten. Workshops zum Thema Literatur wurden von Prof. Peter Thalheimer, Bettina Bäß und Lucia Mense gehalten. Prof. Dr. Ulrich Thieme äußerte sich in einem Vortrag zu Spielregeln und Freiräumen der Aufführungspraxis. Praktische Tipps gab Petra Kessler in ihrem Workshop *Mentales Training*. Ein strittiges Thema, die Interpretation von Violinsonaten des 17. Jahrhunderts auf der Blockflöte, wurde durch die Gegenüberstellung von Lehrproben eines Geigendozenten (Prof. Thomas Albert) und einer Blockflötendozentin (Prof. Siri Rovatkay) dargestellt. Konzerte der Ensembles *Douce memoire* und *Duo Windspiel* – ausgefeiltes Konzert auf höchstem Niveau – bereicherten den Kongress. □

#### *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)**



## Moments littéraires

### Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

#### „All die großen Bläser ins erste Glied!“

Theodor Fontanes Gedicht *Die Gardemusik bei Chlum*

Die Engländer waren die schnellsten: als sich die beiden Armeen am Morgen des 3. Juli 1866 zur Entscheidungsschlacht formierten, verfolgten drei Reporter der Londoner *Times* von drei optimal gewählten Punkten aus das zu erwartende Schießen, Hauen und Stechen. Je einer der Korrespondenten befand sich im Hauptquartier der sich feindlich gegenüberstehenden Truppen, ein dritter beobachtete das Geschehen aus der Vogelperspektive vom Kirchturm des böhmischen Königgrätz aus.<sup>1</sup>

Wenige Wochen später besichtigte ein anderer Journalist das Schlachtfeld; er wollte nicht für die Zeitung berichten, sondern ein Buch über das große Ereignis schreiben, das ganz Europa in Atem gehalten hatte. Er war zu diesem Zeitpunkt noch nicht der große, später hochberühmte Romancier, wohl aber bereits als Lyriker, Journalist und Reiseschriftsteller hervorgetreten. Theodor Fontane fand in Böhmen an vielen Stellen, nicht ohne Erschütterung, *ein [...]Bild der Zerstörung*,<sup>2</sup> das besonders in den *an den Chausseegräben angehäuften Massen von weggeworfenem und in Wind und Wetter zum Teil schon unkenntlich gewordenem Kriegsmaterial* deutlich wurde: *Bajonett- und Degenscheiden, Koppel und Bandeliers, Wehrgehenke und Patronaschen*, vor allem aber *Käppis und Tornister* der Gefallenen, Verwundeten oder Gefangenen.<sup>3</sup>

Die Schlacht endete am 3. Juli 1866 zwar mit einem glanzvollen Sieg der Preußen, die die österreichische Armee in einer Zangenbewegung umfassten; aber Helmuth von Moltkes, des preußischen Generalstabschefs, eigentlicher Plan, den Gegner vollständig einzuschließen

und gefangenzunehmen, misslang, weil die Mitte der Preußen zu rasch auf den Feind losging, statt abzuwarten, bis sich die Falle schließen würde. So entkam die Masse der Österreicher, das preußische Hauptziel jedoch war erreicht. Der als *Schweiger* berühmte Moltke soll den Sieg übrigens bereits gegen Mittag, als der Ausgang noch keineswegs sicher schien, lapidar König Wilhelm gegenüber formuliert haben: *Der Erfolg ist vollkommen. Wien liegt zu Füßen Eurer Majestät*.<sup>4</sup>

Die Schlüsselstellung zum preußischen *Erfolg* war das Dorf Chlum: Fontanes späterer Weg über die Höhe von Chlum *war zugleich der Weg über das Stück Land hin, auf dem der Tag von Königgrätz sich entschieden hatte*.<sup>5</sup> Oder, wie der Autor es in seinem Gedicht *Einzug* formulierte:<sup>6</sup>

„Wir bringen gute Losung heim,  
Und als Parole 'nen neuen Reim,

Einen neuen preußischen Reim auf Ruhm.“  
„Nenn ihn, Garde!“ „Die Höhe von Chlum!“

Bereits in einem Notizbuch mit Aufzeichnungen für das Werk *Der deutsche Krieg von 1866/7*, festgehalten im Sommer 1868, entwarf Fontane einen Gedichtanfang unter dem Titel *Im Sadowa-Wald*:

*Kapellmeister Trommsdorf ruft alsbald  
da ist der Wald*

*Wir blasen sie in den Wald hinein  
Wir wollen mit drunter sein  
den Feind hinaus*

*Wer nicht will der bleibe drauß.*

Möglicherweise noch im gleichen Jahr konzipierte er dann ein ganzes Gedicht mit dem erweiterten Titel *Kapellmeister Trommsdorf im Sadowa-Wald*.<sup>8</sup> Aber erst 1888/89 wurde *Die Gardemusik bei Chlum* für die neue Auflage der *Gedichte* endgültig ausgearbeitet, zunächst unter einer Überschrift, die die beiden Fassun-

Kapellmeister Trommsdorf im Sadowa-Wald<sup>1</sup>

Ein Hundsfott, wer den Degen zieht.  
Fünf Klappentrompeten schwärmen aus,  
Cornet à Piston<sup>2</sup> bleibt nicht zu Haus,  
Clarinetten folgt, Flötist, Oboe,  
Zuletzt rückt an das Schwere, das Gros.

Die Pauk inmitten des Gefechts,  
Drei Trommeln links, drei Trommeln rechts,  
Im zweiten Gliede eine Rott:  
Posaune, Tuba und Fagott.

Reserven folgen, schwächlich klein,  
Die Pickelflöte hinterdrein.  
Mit Halbmond, Glöckchen und flatterndem Haar  
Rückt an die Fahne, die Janitschar.<sup>3</sup>

Schließt auf! Geschlossen rücken sie an<sup>4</sup>  
Ein kurzes Ringen Mann an Mann;  
Die Pauk wird stumm (sie hat ein Loch),  
Der Schlägel aber rührt sich noch.

Es rührt sich alles, und ob geputzt,  
Ob nicht geputzt, der Feind, er stutzt;<sup>5</sup>  
In die Flanke fällt ihm Cornet à Piston,  
Das war ihm zuviel, er läuft davon.

Kapellmeister Trommsdorf aber spricht:  
„Gott verläßt keine Preußen nicht!  
Stimm an Posaun, stimm an, Fagott.“  
Und sie spielten: Nun danket alle Gott.<sup>6</sup>

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Zu *Kapellmeister Trommsdorf* und zum *Sadowa-Wald* vgl. die Einführung; der Text hier nach der *Großen Brandenburger Ausgabe, Gedichte* (wie Anmerkung 7 am Ende dieses Artikels), S. 568

<sup>2</sup> Cornet à Piston (dt.: Kornett), trompetenähnliches Blechblasinstrument, das im 19. Jahrhundert entwickelt wurde und aufgrund seiner Mensur zu den Horninstrumenten gezählt wird. Das Kornett findet auch heute noch vornehmlich in Militärkapellen und Blasorchestern Verwendung, spielte aber auch eine Rolle im frühen Jazz (Louis Armstrong, Bix Beiderbecke u. a.).

<sup>3</sup> Autorenvariante dazu (von Fontane nicht gestrichener Text, den er wohl als Variante erwogen hat): *Inmitten aber Leuchte und Turm / Die Fahne, der Anker bei dem Sturm.*

<sup>4</sup> Autorenvariante dazu: *sie drängen Mann an Mann*

<sup>5</sup> Danach gestrichen: *So sah er es, wie Musik nutzt*

<sup>6</sup> *Nun danket alle Gott* (Text und Melodie: Martin Rinckart, 1586–1649), bekanntes, weltweit verbreitetes evangelisches Kirchenlied. Berühmt wurde es im 18. Jh. als *Choral von Leuthen*. Am 5. Dezember 1757 besiegte die preußische Armee unter Friedrich II. während des Siebenjährigen Krieges die Österreicher in der Schlacht von Leuthen. Am Abend nach der Schlacht sollen – so die Chronisten – mehr als 20.000 Krieger spontan *Nun danket alle Gott* angestimmt haben. Der *Choral von Leuthen* wurde – zuerst in Preußen und später im ganzen Reich – zur vaterländischen Hymne schlechthin.

gen verbindet: *Kapellmeister Trommsdorf bei Chlum*.<sup>9</sup> 1889 erschien schließlich der Erst- druck in der dritten Auflage der *Gedichte* bei Wilhelm Hertz in Berlin.

Der Wechsel zwischen dem *Sadowa-Wald* und dem Dorf Chlum entspricht den historischen Gegebenheiten und zeigt zugleich Fontanes dichterische Freiheit. Das Dorf Sadowa (auf der ersten Silbe betont), wie Chlum zentraler Schauplatz der Kämpfe, gab der Schlacht auf der österreichischen Seite den Namen, weit treffender als die preußische Bezeichnung nach dem Ort Königgrätz, der selbst in die Kämpfe gar nicht einbezogen war. Ausgangspunkt für beide Fassungen des Gedichts war eine Solda-

tenerzählung, die Fontane in seinem Buch über den Krieg von 1866 wiedergibt: *Das Lieblingsthema waren natürlich die Heldenstücke. Hier erzählte man von einem 15jährigen Fähnrich, der eben aus dem Cadetten-Corps gekommen, gerade so viel Kanonen erobert hatte, als er Jahre zählte, dort von einem Tambour, der (nach Verlust seiner Trommelstöcke) mit blutigen Fingern Sturmmarsch geschlagen, dort gar von einem ganzen Musikcorps, das, im Walde überrascht und eingeschlossen, mit Tuba und Posaune sich den Weg ins Freie gebahnt*.<sup>10</sup>

In der endgültigen Fassung hat Fontane den Schauplatz allerdings vom *Sadowa-Wald* in das Dorf Chlum (oder in dessen Nähe) verlegt, das

*Theodor Fontane*  
Die Gardemusik bei Chlum  
(3. Juli 1866)

„Was fechten kann, rückt vor auf Chlum,  
Unsre Garde dürstet nach neuem Ruhm,  
Sie zieht *voran* und stürmt und ficht -  
Wir schleichen *nach*, 's gefällt mir nicht,  
Musik ist nie so recht dabei,  
Wenig Wolle und viel Geschrei.“<sup>1</sup>

Kapellmeister spricht's. Da blitzt es drunt'  
Aus staubiger Wolke, golden und bunt.  
„Ung'rische Husaren, wenn recht ich seh';  
Ihr Chok<sup>2</sup> gilt *uns*. Kameraden: Carré!<sup>3</sup>“

Carré. Da springen, ohn' Unterschied,  
All die großen Bläser ins erste Glied,  
Janitschar<sup>4</sup> und Pauke schließen sich an,  
Obo, Klarinette, Mann für Mann,  
Fagott und Tuba – mehr, immer mehr,  
Und nun Kommando: „Fällt das Gewehr!“  
Und die Baßposaune, voll kriegerischem Zorn,  
Streckt ihre Züge weithin nach vorn.

Zu rechter Zeit. Denn schon sind sie da.  
„Ergib dich, preußische Musika!“  
Kapellmeister aber winkt ab und spricht:  
„Die Gardemusik ergibt sich nicht.“<sup>5</sup>  
Und keiner wankt und keiner weicht,  
Posaun' und Tuba, die zwingt man nicht leicht,  
Auch die Pauke hält sich wie ein Turm,  
Und siehe, vorüber braust der Sturm.

Da hebt sich unsres Kapellmeisters Brust:  
„Wer ist gefallen? Wie steht der Verlust?“  
„Gefallen keiner; leicht zerhaun  
Sind Pauke, Tuba und Posaun',  
Gestreift, geschrammt bloß, sonst intakt,  
Und nur das Fagott ist wie zerhackt!“

„Drei leicht, einer schwer, der Rest gesund –  
Das laßt uns preisen zu dieser Stund',  
Und fehlt uns auch unser brav Fagott,  
Wir blasen *doch*: ‚Danket alle Gott‘<sup>6</sup>  
Und blasen es durch und blasen es ganz,  
Und zum Schlusse: ‚Heil dir im Siegerkranz‘<sup>7</sup>

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die Redensart „Viel Geschrei und wenig Wolle“ findet sich bereits in den Schwänken der Barockzeit als Ausdruck für ergebnisarme Aktionen: „Als er aber seiner Sau alle 4. Fuß zusammengebunden und [sie] als wie ein Schaafer scheren wolte, die Sau aber erbärmlich geschrien, sprach der Narr: Vil Geschrey und wenig Woll“ (so der schwäbische Barockprediger Mauritius von Nattenhausen; zitiert nach: Urs Herzog: *Geistliche Wohlredenheit. Die katholische Barockpredigt*. München 1991, S. 183). – Auf der Rückseite eines Manuskripts zu den *Wanderungen in der Mark Brandenburg* notierte Fontane: „Zu *Garde-Musik*. / Wenn's losgeht, sind wir nie dabei, / Wenig Wolle, viel Geschrei.“ (wie Anm. 1, S. 569)

<sup>2</sup> Chok: Stoß, Angriff, besonders der Reiterei

<sup>3</sup> Carré (dt.: Karree): Aufstellung im Viereck, um sich zu verteidigen; das Karree war eine im 17. und 18. Jahrhundert gebräuchliche Gefechtsformation der Infanterie mit nach vier Seiten hin geschlossener Front, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung verlor.

<sup>4</sup> Die „Janitscharenmusik“, die um 1770 in Europa Mode geworden war, erweiterte das herkömmliche Instrumentarium um das türkische Schlagzeug: Schellenbaum, Große Trommel und Becken. Diese Instrumente

hatte man in den vergangenen Türkenkriegen kennen gelernt.

<sup>5</sup> Anspielung auf den angeblichen Ausspruch des Generals Cambronne in der Schlacht bei Waterloo (18. Juni 1815): „La garde meurt et ne se rend pas“ (Die Garde stirbt und ergibt sich nicht). Tatsächlich hat sich der General in der Schlacht ergeben und den Satz zeit lebens bestritten; um die letztlich ungeklärte Urheber-schaft des Satzes gab es im 19. Jahrhundert einige Auseinandersetzungen.

<sup>6</sup> *Nun danket alle Gott*: Choral von Martin Rinckart, 1636; vgl. Anm. 6 zum Gedicht *Kapellmeister Trommsdorff im Sadowa-Wald*.

<sup>7</sup> *Heil dir im Siegerkranz*: inoffizielle, nicht unumstrittene kaiserliche Hymne des Deutschen Reichs von 1871 bis 1918. Der Text wurde 1790 von dem holsteinischen Pfarrer Heinrich Harries geschrieben als „Lied für den dänischen Untertan, an seines Königs Geburtstag zu singen in der Melodie des englischen Volksliedes *God save great George the King*“. 1793 zum *Berliner Volks-gesang* umgewandelt, wurde der Text Vorlage für die Hymnen mehrerer deutscher Länder, besonders Preußens. Die Melodie zur Vorlage, der englischen Nationalhymne *God Save the King*, stammt angeblich von Henry Carey (1687–1743).

von den Preußen gegen mehrere feindliche Attacken entschlossen verteidigt wurde. Statt wie im allerersten Entwurf das von den Österreichern befestigte Wäldchen zu stürmen, verteidigen die tapferen Bläser sich jetzt gegen eine Attacke durch ungarische Husaren.

Die Funktion und Zusammensetzung der Militärkapellen in dieser Zeit definiert die vierte Auflage von *Meyers Konversations-Lexikon* von 1888<sup>11</sup> und nennt dabei die meisten der von Fontane angesprochenen Instrumente. Zweck der *Militärmusik* sei, *bei Märschen, Paraden etc. die Bewegung der Truppe zu regeln und ihr erhöhte Elastizität zu geben sowie auch wohl im Gefecht den Mut anzufeuern*. Die Oboe habe früher bei der *Militärmusik* eine hervorragende Rolle gespielt, was der Name *Hoboisten* andeutet. Aber jetzt seien die Klarinetten die eigentlichen Vorbläser, und außer den Klarinetten seien von *Holzblasinstrumenten* noch *Flöten, Fagotte, Kontrafagotte, früher auch Ophikleide oder Serpent* in Gebrauch. Die Hauptrolle spiele jedoch das *Blech*: *Kornette, Flügelhörner, Althörner, Tenorhörner, Posaunen und Tuben (Helikon)*; dazu kommen noch die *Schlaginstrumente* (daher *Janitscharenmusik*): *kleine und große Trommel, Becken, Triangel, Glockenspiel und Schellenbaum (Halbmond)*. Einen preußischen Angriff mit Musik schildert Fontane selbst in dem Gedicht *Der Tag von Düppel* (erstmal in der Ausgabe der Gedichte von 1875):<sup>12</sup>

*Sechs Kolonnen. Ist das ein Tritt!  
Der Sturmmarsch<sup>13</sup> flügelt ihren Schritt;  
Der Sturmmarsch – ja tief in den Trancheen<sup>14</sup>  
Dreihundert Spielleut' im Schlamme stehn.  
Eine Kugel schlägt ein, der Schlamm spritzt um,  
Alle dreihundert werden stumm –  
„Vorwärts!“ donnert der Dirigent,  
Kapellmeister Piefke vom Leibregiment<sup>15</sup>.*

*Und „Vorwärts“ spielt die Musika,  
Und „Vorwärts“ klingt der Preußen Hurra;  
Sie fliegen über die Ebene hin,  
Wer sich besänne, hätt's nicht Gewinn. [...]*

Die Rolle der Militärmusik in den Kämpfen von 1866 beschreibt eindringlich Detlev von Liliencron, Teilnehmer des *böhmischen Feld-*

# 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)



# 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)

zugs, in seiner aus dem Nachlass veröffentlichten Novelle *Eine Soldatenphantasie* (1872), wenn er den Angriff der weißuniformierten Österreicher auf die preußischen Stellungen beim böhmischen Ort Náchod (27. Juni 1866) ebenso schildert wie die buchstäblich verheerenden Wirkungen der preußischen Zündnadelgewehre: *Hei, da kommen die Weißbröcke. Wie deutlich hört man den Radetzkymarsch. Regiment auf Regiment! Ich postiere meine Kompagnieen hinter Bäumen an der Lisiere [am Waldrand]; aufgelöst. Nur eine Kompagnie in Reserve zum Vorstoß in einen Ravin [Hohlweg]. Näher und näher kommen die feindlichen Regimenter. Näher und näher hört man die Musik. Ich gebe das Signal zum Feuern, und der Todesengel hält mit leichter Mühe seine Ernte in den feindlichen Reihen. Aber sie rücken dennoch vor wie eine weiße Mauer. Immer neue Offiziere springen vor die Front. „Avanti, avanti!“ rufen sie den Italienern zu. Jetzt sind sie hundert Schritt vor der Lisiere. Meine Füsiliere feuern wie rasend. Noch einen Augenblick stürzen die österreichischen Linien vorwärts; jetzt stutzen sie. Dann machen sie Kehrt und eilen zurück. Aber von neuem kom-*

*men sie. Es ist ein hartes Ringen; auch auf unsrer Seite fällt mancher Brave.*<sup>16</sup>

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Gordon A. Craig: *Königgrätz*. Wien, Hamburg 1966 (Paul Zsolnay), S.163. – Für wertvolle Hinweise zu den beiden Gedichten und ihrem Hintergrund danke ich ganz herzlich Dr. Martin Lowsky, Kiel.

<sup>2</sup> Theodor Fontane: *Erinnerungen, ausgewählte Schriften und Kritiken*. 5. Band. Zur deutschen Geschichte, Kunst und Kunstgeschichte. Hg. von Helmuth Nürnberger, Heide Streit-Buscher und Christian Andree. München 1986 (Hanser), S. 383 (Aus: *Reisebriefe vom Kriegsschauplatz* [1866]).

<sup>3</sup> *Koppel*: Gürtelschloss; *Bandelier*: Degengehenk, Wehrgehänge; *Tornister*: Soldatenrucksack.

<sup>4</sup> Craig, wie Anm. 1, S. 208.

<sup>5</sup> Fontane, wie Anm. 2, S. 383.

<sup>6</sup> Theodor Fontane: *Einzug* (20. September 1866). In: Theodor Fontane: *Sämtliche Romane, Erzählungen, Gedichte, Nachgelassenes*. 6. Band [Gedichte]. 2. Auflage. Hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger. München 1978 (Hanser), S. 242 f.

<sup>7</sup> Zitiert nach: Theodor Fontane: *Gedichte*. 2. Aufl. Hgg. von Joachim Krueger und Anita Golz. Berlin 1995 (Aufbau Verlag), S. 567 (Große Brandenburger Ausgabe Band 1). Der Text findet sich im Notizbuch A 2.

<sup>8</sup> Fontane, wie Anm. 6, S. 804. Der Name *Trommsdorf* wurde offenbar noch 1892 in der *Rangliste der preußischen Armee* geführt (ebd., S. 1223).

<sup>9</sup> Fontane, wie Anm. 7, S. 568.

<sup>10</sup> Königgrätz, Kap. *Am Tag nach der Schlacht*; in: Theodor Fontane: *Der deutsche Krieg von 1866*. Bd. 1, S. 643; zit. nach: Fontane, wie Anm. 6, S. 1048.

<sup>11</sup> Meyers Konversations-Lexikon. Vierte Auflage. 11. Band. Leipzig 1888 (Verlag des Bibliographischen Instituts), S. 621 (Stichwort *Militärmusik*).

<sup>12</sup> Theodor Fontane: *Der Tag von Düppel*. In: Fontane, wie Anm. 6, S. 234-237 (Zitat S. 235).

<sup>13</sup> Der preußische Militärmusiker Johann Gottfried Piefke (1815–1884) komponierte für den Angriff auf die Düppeler Schanzen im deutsch-dänischen Krieg 1864 zwei Märsche: den *Düppeler Sturm marsch* und den *Düppeler Schanzen-Sturm marsch*, die die Truppen beim Angriff anfeuern und vorwärtreiben sollten. Piefke soll sie, so die Legende, statt mit dem Taktstock mit dem Degen dirigiert haben.

<sup>14</sup> *Trancheen*: Laufgräben.

<sup>15</sup> *Kapellmeister Piefke*: vgl. Anm. 13 – Piefke, anerkannter Interpret auch klassischer Musik und seit 1865 *Director der gesamten Musikchöre des III. Armeekorps*, komponierte unter anderem den *Marsch Preußens Gloria* sowie einen *Königgrätzer Marsch*.

<sup>16</sup> Detlev von Liliencron: *Letzte Ernte*. Hinterlassene Novellen. Berlin 1909 (Schuster & Loeffler) (zit. nach [www.gutenberg.spiegel.de](http://www.gutenberg.spiegel.de)) □

## Bücher

### Fred Morgan: Blockflöten nach historischen Vorbildern

Texte und Erinnerungen, Fulda 2007, Herausgeber und Verlag: Conrad Mollenhauer GmbH, Gesamtedaktion: Gisela Rothe, ISBN 978-3-00-021216-1 (deutsch), 978-3-00-021215-4 (englisch), 205 Seiten, zahlreiche Farbabbildungen, gebunden, € 39,00

Der vorliegende Band ist ein Muss für jeden Blockflötenbauer, ein Soll für jeden Blockflötisten und eine Empfehlung für jeden, der Interesse an der Entwicklung der Historischen Aufführungspraxis von den 70er bis zu den ausgehenden 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts hat. In enger Zusammenarbeit mit Markus Berdux (Grafische Gestaltung und Satz) und über 50 Mitarbeitern aus aller Welt hat Gisela Rothe, u. a. Redaktionsleiterin des bei Mollenhauer erscheinenden *Windkanals*, ein attraktives, reich illustriertes Kompendium von Artikeln, Kommentaren und Briefen vorgelegt, in dessen Zentrum Leben und Werk des australischen Blockflötenbauers Frederick G. Morgan steht, dessen herausragende Arbeit durch einen tragischen Autounfall 1999 ein schockierendes, für Familie, Freunde und Kollegen völlig unvorhersehbares Ende fand. Viele von ihnen kommen hier zu Wort und äußern sich in einhellig positiver, mitunter nahezu euphorischer Art und Weise über Fred, wie ihn alle genannt haben, als Blockflötenbauer und -spieler, als Forscher und Lehrer und nicht zuletzt als einen Menschen von humanistischer Gesinnung, wie er nur selten zu finden ist. Und das ist auch gut so; denn dieses Buch ist einzig Fred Morgan gewidmet, es will vor allem das Lebenswerk eines einzelnen Menschen ehren und allenfalls am Rande den Versuch wagen, seine Leistungen mit denen seiner Zeitgenossen zu vergleichen, womöglich die Monopolstellung Morgans in der Welt des Blockflötenbaus und seinen bereits zu Lebzeiten sagemumwobenen Nimbus kritisch zu hinterfragen. Und dennoch ist dieses

Buch mehr als ein Konglomerat schwärmerischer „statements“ über Morgan; denn Gisela Rothe ist es gelungen, durch Auswahl, Kürzung und Kombination des reichhaltigen Materials ein *Tombeau* zu komponieren, welches bei aller Opulenz der hochglänzenden Farbabbildungen – allen voran der wunderschönen Fotos der 17 historischen Blockflöten aus der Sammlung Frans Brüggens, die Markus Berdux in Amsterdam gemacht hat – letztlich eben doch nicht nur in lauter Dur-Akkorden tönt. Vielmehr erfährt der Leser etwas über die spezifischen Probleme, denen sich nicht allein der Blockflötenbau, sondern die gesamte Altmusik-Szene vor allem der 1970er/80er Jahre gegenüber sah: Nachdem die „moderne“ Stimmung auf 440 Hz als Kompromiss bei der Interpretation der meisten hoch- und spätbarocken Kompositionen empfunden wurde, und man sich langsam mit den Eigenheiten und Qualitäten historischer Originalinstrumente vertraut gemacht hatte, war der Weg zum Bau von überzeugenden Instrumenten „nach historischen Vorbildern“ noch sehr lang und beschwerlich. Hier hat Fred Morgan tatsächlich Pionierarbeit geleistet und Maßstäbe gesetzt; denn schon recht bald hat er das Ideal einer möglichst exakten Kopie einer alten Blockflöte aufgegeben und den Versuch unternommen – immer vor dem Hintergrund einer möglichst genauen Kenntnis des Originals – dessen Intention zu erfassen, und diese dann zu verwirklichen. Jeder, der einmal die Gelegenheit hatte, auf Originalinstrumenten zu spielen – zumal auf alten Blockflöten, die sich im Laufe der Geschichte meist deutlich verändert haben – wird Morgan in diesem Punkt rechtgeben. Möglicherweise lag, abgesehen von handwerklicher Meisterschaft, Intonation, Klang und Ansprache, eben gerade in diesem, bis heute bahnbrechenden Ansatz, das Erfolgsgeheimnis der Morgan-Blockflöten. Ein Buch über Fred



Morgan wäre nicht komplett, käme der Meister selbst nicht auch zu Wort, und so sind gerade die Artikel, in welchen er sich über seine Philosophie des Flötenbaus äußert, fast die packendsten Beiträge. Wer ungefähr aus Morgans Generation stammt, wird sicher wehmütig an die Phase denken, als Morgan in Holland zusammen mit Frans Brüggén und dessen Studenten geforscht, gelehrt und gebaut hat, und beim Lesen vieler Artikel etwas von jener einmaligen Freude des Experimentierens und Entdeckens neuerlich in sich aufkommen fühlen. Jener Pioniergeist, ohne welchen das Lebenswerk der Großen in der Alten Musik undenkbar wäre, scheint der Szene gegenwärtig ein wenig verlorengegangen: Auch entlegenes Repertoire ist in modernen Druckausgaben, Faksimiles und Aufnahmen leicht zu beschaffen, Instrumententypen für jeden Stilbereich werden in Fülle angeboten, und der moderne Student muss eigentlich keinen Erstdruck mehr einsehen, keinen Mikrofilm bestellen und keine Instrumentensammlung besuchen. Das war einmal anders – und ungleich spannender. Leben und Werk von Frederick Morgan stellen dafür ein herausragendes Beispiel dar, was durch die Würdigung in Gisela Rothes Buch so bald nicht in Vergessenheit geraten wird.

Karsten Erik Ose

### **Wolfgang Rüdiger: Der musikalische Körper**

Ein Übungs- und Vergnügungsbuch für Spieler, Hörer und Lehrer, Mainz 2007, Schott, ISBN 978-3-7957-0587-9, UM 5003, € 14,95

Musik befähigt den Künstler Seelisches, Emotionales und Geistiges zum Ausdruck zu bringen und dadurch Veränderungen im Befinden seines Publikums hervorzurufen. Jede Klang-erzeugung wird von seinem Körper lebendig geformt – allein schon durch seinen Atem, Herzschlag und seine Bewegungen. Jeder Notentext und jedes Improvisationskonzept regt seinerseits den Körper des Musizierenden zu Empfindungen und Bewegungen an, die spielend oder singend in Musik verwandelt werden wollen. Das ist hier das Thema von Wolfgang Rüdiger. Er ist Professor für Musik-

pädagogik an der Musikhochschule Düsseldorf und Fagottist des *Ensemble Aventure Freiburg*. Seine Abhandlung *Der musikalische Körper* ist aus dem eigenen Musikerleben entwickelt und u. a. auch in seinen Publikationen zu ähnlichen Themen überprüft. Das Spektrum dieses Buches reicht vom Erleben der Lust musikalischen Atmens über musikalischen Gesten- und Affektreichtum bis hin zur Ensemblekultur. Es liefert uns zahlreiche Übungen zu Atem und Haltung, Anregungen zur Improvisation und zu Aspekten der Interpretation für ein erfülltes Musizieren.

Fundiertes Material wird geboten, in sich thematisch rund. Allerdings benutzt der Autor für die Erklärung seiner wohltuenden Übungen und Erkenntnisse hin und wieder etwas anspruchsvolles Deutsch.

Es gibt zwar viele Notenbeispiele, aber leider fast keine Illustrationen. Der Text ist auf 160 eng beschriebenen Seiten relativ klein gedruckt.

Viele unterschiedlichste Werkauszüge werden von Wolfgang Rüdiger detailliert erläutert. So wird auch die Neue Musik essentiell einbezogen. Er leitet wichtige, erlebte und gelebte, sehr musikalisch-körperliche Zusammenhänge aus den Musikbeispielen ab und macht sie deutlich. Beispiele aus uns derzeit umgebenden Produkten anderer zeitgenössischer Künste, wie dem Film und der Literatur, stellen einen aktuellen Bezug zu unserer Erlebniswelt her. Obwohl so manche Körperübung schon bekannt ist aus Atempädagogik, Alexandertechnik, Feldenkrais-Methode, Dispokinesis und anderen Körperschulungsformen, wird sie doch sehr schön neu beschrieben und dabei mit Eigenem ausgestattet, z. B. mit Gedichten und Liedtexten, die die Vorstellung anregen. Auch dadurch ist das Vergnügungsbuch eine wahre Fundgrube.

Wolfgang Rüdiger richtet sich an Spieler und an Lehrer an Musikschulen, Schulen und Hochschulen. Den außerdem im Titel genannten Hörern dürfte es wohl in weiten Teilen nur schwer verständlich sein, wenn sie nicht in der Musiktheorie fest im Sattel sitzen. Den größten Nutzen bringt das Buch wohl, wenn es den

Unterricht mitbestimmt. Im Spiel mit den kreativen Ideen kann herrlich Neues entdeckt werden. Überlegungen und Übungen zur Körper- und Bewegungsbewusstheit sind heute ein unverzichtbarer Baustein jeder Instrumental- ausbildung.

**Barbara Rosnitschek**

### **Susan Nelson: The Flute on Record: The 78 Rpm Era**

A Discography. It serves as a comprehensive and practical guide to the wealth of flute recordings made between 1889 and 1954. The discography lists commercial, private, and unpublished recordings on cylinders and 78 rpm discs for more than hundred national and international flutists. Lanham, Maryland/USA 2006, Scarecrow Press, ISBN-13: 978-0-8108-5293-8, 633 S., 22 x 28,5 cm, geb., (NBN international, Plymouth, PL6 7 PY, UK, +44(0) 1752 202301)

Was würden wir dafür geben, einmal eine Aufnahme einer Bach-Kantate unter Leitung des Komponisten zu hören oder De Jean mit einem Flötenkonzert von Mozart? Immerhin haben wir entsprechende Tondokumente aus den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, so z. B. Richard Strauss mit eigenen Werken oder Marcel Moyse mit dem Ibert-Konzert. Auch wenn Musiker und Musikwissenschaftler aus solchen Aufnahmen unschätzbare Informationen zur Rezeptionsgeschichte, zur Aufführungspraxis und zur Entwicklung der Spieltechnik entnehmen können – das Medium Schellackplatte muss auf den großen Durchbruch als Quelle wohl noch etwas warten. Nur vereinzelt wurden alte Aufnahmen bisher schon wissenschaftlich ausgewertet. Zum Teil hat das mit der lückenhaften Erschließung alter Aufnahmen zu tun. Wenn man z. B. bisher frühe Flötenaufnahmen suchte, war man auf Zufallsfunde angewiesen. Kopien interessanter Aufnahmen wurden meist privat weitergegeben, ein verschwindend kleiner Teil nur auf neueren Tonträgern wieder veröffentlicht.

Eine Übersicht, was an Flötenmusik überhaupt aufgenommen wurde, fehlte bisher. Mit dem vorliegenden Band hat sich das geändert. Jetzt liegen die Discographien aller in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts aktiven Flötisten vor.

Darunter sind so bekannte Namen wie Amadio, Gaubert, Le Roy und Moyse, aber auch zahlreiche andere Flötisten, die auf ihre Wiederentdeckung noch warten. Susan Nelson hat Ähnliches für die frühen Schallplatten geleistet wie Frans Vester mit seinen Repertoire-Katalogen für Notenausgaben.

Leider liegt nur ein kleiner Teil der verzeichneten Aufnahmen in Wiederveröffentlichungen vor. Die Suche nach alten Schellackplatten bleibt also aktuell. Wer einmal Aufnahmen von Heinz Breiden oder Philippe Gaubert gehört hat, wird zumindest ahnen, warum es Menschen gibt, die sich im Dolby-Zeitalter noch alte knisternde schwarze Scheiben anhören und in Nelsons Katalog nachschlagen.

Susan Nelsons Discographie wird es Bibliotheken und Sammlern erleichtern, ihre Schätze zu datieren und einzuordnen. Bleibt die Hoffnung, dass es irgendwann einen Katalog gibt, der auf Nelsons Arbeit aufbaut und die Fundorte der vielen frühen Aufnahmen verzeichnet.

**Peter Thalheimer**



**STEPHAN BLEZINGER**  
Meisterwerkstätte für Flötenbau

# Der Tenor.

Tenorflöte  
in 440 Hz  
nach P. Bressan



Schillerstrasse 11  
D-99817 Eisenach

## Il Flauto in Italia

A cura di Claudio Paradiso, Roma 2005, Libreria dello Stato, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, ISBN 88-240-1114-4, 608 S., 151 Abb., Quart broch., € 70,00

Von den unzähligen Sommerkursen und *master classes* haben sich einige inzwischen zu Festivals, mehr oder weniger attraktiven Modeschauen der Flötenszene und ihres Umfelds, gemausert. Ein solches Flötenfest fand im Sommer 2001 auch in Perugia statt. Seine Manifestation als *Summit del Flauto* in Verbindung mit dem schönen Motto *Il soffio degli Dei* (welcher Götter?) ließ Olympisches erwarten. Gipfel hin oder her – ein Höhepunkt war sicher der von Claudio Paradiso angeregte und betreute *Convegno* des ersten Tages: *La scuola italiana del flauto*.

*Il Flauto in Italia* ist das Dokument dieses *Convegno*. Von gewöhnlichen Kongressberichten unterscheidet es sich bereits äußerlich: 2,225 kg besten Papiers im Großformat bilden den gewichtigen Untergrund einer langen Reihe von Vorträgen, für die Publikation überarbeitet und mit zahlreichen Anmerkungen und Abbildungen versehen. Thematisch erfassen sie das ganze Spektrum der italienischen (nur Quer-!) Flötenwelt, doch steht die dem *Convegno* vorgegebene Frage nach einer nationalen italienischen Flötenschule und das 19. Jahrhundert als ihr zeitlicher Rahmen eindeutig im Mittelpunkt. Für die Zeit davor – so Gianni Lazzari – sei die Flöte, ihre Spielweise, ihre Musik, ihr historisches Umfeld bereits sehr viel besser erforscht und Quellenmaterial leichter zugänglich. (Die Faksimiles der S.P.E.S. belegen das bekanntlich. So manche Neuausgabe fußt auf ihnen.) Trotzdem wird die frühere Zeit nicht völlig übergangen, und einige der Beiträge dazu (Rossana Munaretto: *Il flauto traverso dell'epoca etrusca*, Luigi Lupo: *Il flauto traverso rinascimentale*, Luca Verzulli: *Il flauto traverso militare in Italia*, Daiana Paoli: *Uno sguardo al flauto nell'età vivaldiana*, Luigi Lupo: *Il Saggio di Antonio Lorenzoni alla luce del carteggio tra Johann Joachim Quantz e Padre Giovanni Battista Martini*) enthalten neben der unvermeidlichen Wiederholung bereits bekannter Fakten – manchmal in veränderter Sichtweise – doch interessante De-

tails. Lupo z. B. macht darauf aufmerksam, dass die Instrumentenbezeichnung „fiffaro“ zum venezianischen Ambiente gehört, „traversa“ hingegen auf die Emilia und Toscana verweist, und sein Bericht über den Briefwechsel Quantz – Martini im Zusammenhang mit Lorenzoni deckt kaum beachtete persönliche Beziehungen auf. Luca Verzulli entwickelt sehr gut mit der Geschichte des Instruments auch die der dazugehörigen Musik von Battaglia bis Tanz mit vielen guten Beispielen. Wer Flöte und Vivaldi thematisch verbindet, hat es seit dem Erscheinen der einschlägigen Arbeit von Federico Maria Sardelli schwer. Daiana Paoli analysiert das Konzert RV 443 als Werkbeispiel, macht es sich bei der Behandlung der Sonaten aber zu leicht, wenn sie deren falsche Zuschreibungen mit der Habgier der Kopisten begründet. So einfach ist das wohl nicht.

*Il flauto di Mercadante: nuove indagini sulle fonti concertistiche* ist die Zusammenfassung einer akribischen Recherche zur Entstehungsgeschichte und Datierung der sechs Flötenkonzerte von Mercadante, mit der Mariateresa Dellaborra den thematisch zentralen Abschnitt des Buches einleitet. In den Jahren 1813 bis 1818 entstanden, sind die Konzerte eine wichtige Wegmarke am Beginn eines neuen Zeitalters der italienischen Flötenliteratur. Fast ein Drittel aller Beiträge ist den großen Flötenmeistern des 19. Jahrhunderts gewidmet: Sergio Nigri (Antonio Amenduni mit Clelia Sguera), Cesare Ciardi (Rossella Fabbri), Vincenzo De Michelis (Carmela Conidi), Giuseppe Gariboldi (Fabio Montesi), Luigi Hugues (Claudio Paradiso), Ernesto Köhler (Gian-Luca Petrucci), Cesare Franco (Michele Bozzi), Arrigo Tassinari (Dario Grillo). Aus ihrem Leben und Wirken als Virtuosen, Lehrer und Komponisten lässt sich auch eine Antwort auf die eingangs gestellte Frage nach der nationalen italienischen Flötenschule ableiten. Alle Autoren bieten viel Interessantes, oft auch neues Quellenmaterial, das Erkenntnisse zur Persönlichkeit der Meister und ihrer künstlerischen Wirkung und Nachwirkung ermöglicht. Ernesto Köhler wird mit einem Werkverzeichnis versehen, Cesare Franco der Vergangenheit entrissen und Luigi Hugues nun auch als Musiker auf den gebührenden Platz ge-

stellt, der ihm bisher nur als berühmtem Geographen zugestanden war. Zu De Michelis sei angemerkt, dass sich *Suoni armonici* auf der Flöte schon bei Delusse (1761) finden, und zu Nigri ein Vorbehalt: Warum soll gerade er (\*1804) das Zeitalter der großen Virtuosen eröffnet haben (Amenduni/Sguera)? Er war noch ein Kind, als sein Lehrer Pasquale Bongiorno 1813 das erste Konzert von Mercadante aufführte, und Paganini hatte seine 24 Capricen längst geschrieben.

Die Tendenz, trotz der vorherrschend agierenden „französischen Schule“ des Flötenspiels nach eigenen Traditionen zu fragen (wie Bignardelli oder Petrucci seit den Anfängen von SYRINX) und das Interesse für ihre Quellen zu wecken, ist in Italien schon länger zu beobachten. Quasi à la recherche du temps perdu wird die Vergangenheit nach den Wurzeln der eigenen flötistischen Herkunft befragt. Bewusstsein für Tradition hat auch eine nationale Komponente. Die französische Flötenschule leitet sich für Claude Dorgeuille nach den von ihm definierten Kriterien von Taffanel ab, Adrien Girard hingegen beginnt seine zwei Stammbäume bereits mit Blavet und Devienne, die wie alle ihre Nachfolger der Pariser Oper und dem Conservatoire verbunden sind. Die zentralstaatliche französische Ordnung förderte eine Flötenschule mit einheitlich nationaler Tradition, die es in Ländern mit anderen historischen Voraussetzungen so nicht geben konnte. Folgerichtig musste sich Gian-Luca Petrucci in *La Scuola flautistica italiana* für deren Ordnung statt an nationaler Einheit – auch nach Gariboldi – an Regionen orientieren. In der permanenten Folge Lehrer – Schüler lässt sich Schule wie die Genealogie einer Familie begreifen, und die über Generationen wachsenden Verzweigungen führen in der Regel auch hier zur Diffusion der z. B. für eine Flötisten-Schule typischen Eigenschaften. Der Begriff Schule erfasst mit den Personen aber auch andere, weniger instrumentenspezifische Bereiche musikalischer Tradition. Wenn allerdings Petrucci (in *Ernesto Köhler, didatta virtuoso*) die Charakteristik einer *Scuola italiana del flauto* in der Verbundenheit zur Oper als Vorbild für musikalische Gestaltung und Ausdruck im flötistischen Bereich sieht und Conidi (in *Vin-*

*cenzo De Michelis: Flautista Romano dell'Ottocento*) die großen Flötisten wie Briccialdi, Ciardi, Krakamp und andere als Ausgangspunkt einer *tecnica flautistica italiana* definiert, werden zwei Kriterien als schultypisch herausgestellt, die weder besonders flötenspezifisch noch nationaltypisch erscheinen. Die Vorbildrolle des Gesanges ist allgemein und sicher viel älter als ihre frühen musikhistorischen Belege (Ganassi Venedig 1535: *Ihr müßt wissen, dass alle Musikinstrumente im Hinblick auf die menschliche Stimme und im Vergleich zu ihr geringeren Wert haben als diese. Eben darum bemühen wir uns, von ihr zu lernen und sie nachzuahmen.* [Übersetzung Hildemarie Peter]). Und instrumentale Spieltechnik, primär handwerkliche Fähigkeit, hat ihre Wurzeln stets im urmenschlichen Spieltrieb, der in der freien Verzierung wie in den virtuosen Capriolen des 19. Jahrhunderts seinen jeweils zeitgemäßen Ausdruck fand – im Wechselspiel mit den wachsenden Anforderungen musikalischer Komposition.

Mit *La didattica del flauto in Italia nel XIX secolo* zeigt Ugo Piovano einen anderen, klugen Ansatz zur Beantwortung der Frage nach einer nationalen Schule. Seine Arbeit ist zugleich ein gutes Beispiel für die korrekte Verwendung des Begriffs Didaktik als Lehre vom Unterricht – im Unterschied zur Methode. Piovano untersucht Lehrpläne der neun großen Konservatorien von Palermo bis Turin auf Gemeinsamkeiten und Differenzen der Unterrichtspraxis, soweit sie die obligatorische Verwendung bestimmter Methoden und Unterrichtsliteratur in den verschiedenen Ausbildungsstufen vorschreiben. Die daraus gewonnene tabellarische Übersicht zeigt Häufigkeit und geografische Verbreitung der verwendeten Studienliteratur, ihre Zuordnung zu bestimmten Abschnitten eines Studiengangs und belegt in der Quintessenz trotz vieler Übereinstimmungen im Gebrauch gleichen Unterrichtsmaterials doch nicht die inhaltlich homogene Praxis, die man sich vom Bild einer einheitlichen nationalen Schule wünschen würde. Differenzen ergeben sich z. B. schon aus einer unterschiedlichen Anwendung und Beurteilung der ohnehin äußerst fragwürdigen sogenannten Schwierigkeitsgrade der Studienliteratur.

Piovanos Arbeit sollte zur Fortsetzung anregen. Wurde obligatorische und fakultative Studienliteratur, vor allem Etüden, bewusst flöten-systemgebunden („alt“ oder Boehm) genutzt? Wenn nicht, warum nicht? Sogar heute noch aktuell, hat die Frage gegenseitiger Abhängigkeit von Instrumententyp und Studienliteratur vor allem im 19. Jahrhundert Bedeutung, der Zeit des Übergangs, in der Boehms Neukonstruktion nur zögernd Aufnahme fand. Andrea Pomettini befasst sich sehr ausführlich mit diesem Übergang (*Il sofferto passaggio al sistema Boehm in Italia*), geht dabei auch den zahlreichen Verbesserungsversuchen der traditionellen Mehrklappenflöte nach, die Boehms System lange Zeit den Weg nach Italien erschwerten, und schildert die besondere Rolle Briccialdis und seiner „italienischen Flöte“, mit der der Florentiner sich im Gegensatz zu Krakamp befand, der sich in Neapel als einziger früh für Boehm entschied.

Ideales Anschauungsmaterial und Hilfen zum Verständnis des von Pomettini geschilderten beschwerlichen Weges finden sich in den Beiträgen zur Organologie: *Gli studi organologici in Italia: il flauto* (Renato Meucci), *La produzione di strumenti a fiato in legno nell'Ottocento a Milano* und *Collezioni di strumenti musicali a fiato in Italia e catalogo analitico della collezione Carreras* (Francesco Carreras), *Breve storia di una ri-scoperta: i flauti in vetro* (Dario Lo Cicero), *Del flauto sistema Giorgi* (Alessandro Onerati). Renato Meucci referiert als Wissenschaftler über Grundsätze der Disziplin und die vielfachen Möglichkeiten organologischer Forschung. Francesco Carreras beschäftigt sich nicht allein mit Charakter und Motiven privater Sammler, ihren Beschaffungsproblemen, natürlich auch den finanziellen, Schwierigkeiten und Erhaltungszuständen öffentlicher Sammlungen, er eröffnet vor allem Zugang zu seiner eigenen Sammlung mit einem vollständigen Katalog, dessen 327 Nummern ein fantastisch komplettes Bild von Erfindergeist und Experimentierfreude im Flötenbau bieten. Zusammen mit der namentlichen Liste von Herstellern und Händlern aus 100 Jahren Mailänder Musikgeschichte bieten sie eine ausgezeichnete Übersicht zur Baugeschichte der Flöte in Italien, in der sich Carreras

wieder als Sammler und Forscher von Format erweist.

Eine „Verteidigung der unendlichen Produktion von Opernparaphrasen ...“ (*In difesa della sterminata produzione di parafrasi operistiche per flauto del XIX secolo*) kann man sicher provokativ verstehen. Maurizio Bignardelli, als guter Kenner italienischer Flötenliteratur auch aus *Tibia* bekannt, setzt sich hier mit für das 19. Jahrhundert typischen Kompositionen auseinander, wie sie nicht nur für die Flöte geschrieben wurden. Als Air varié, Variation, Fantasie, Konzertfantasie, Reminiszenz, Amusement oder einfach Transcription eroberten sie die Herrschaft bevorzugt im Repertoire des Salons, der sich als Podium der Selbstdarstellung echter und falscher Virtuosen anbot. Bignardelli unterscheidet professionelle und dilettantische Opern-Paraphrasen, deren Qualität er aus dem Vergleich mit der (im Idealfall gehörten) Partitur des Originals und einem musikalisch sinnvollen Verhältnis zwischen Solo- und Klavierpart beurteilt wissen möchte. Dabei tritt er dem Trend prinzipieller Ablehnung dieser Art Literatur und einer Beschränkung auf „Originalliteratur“ entgegen (Qualität vorausgesetzt), und man muss ihm zugestehen, dass er dafür gute Vorbilder unter den großen Flötisten der Zeit, aber auch große Komponisten auf seiner Seite hat, die sich generell für eine instrumentale Miniaturisierung einsetzten, um den Konzertsaal in das häusliche, bürgerliche Milieu zu verpflanzen – so Hummel mit seiner Einrichtung der großen Sinfonien von Mozart für Klavierquartett (mit Flöte). Bignardellis Studie ist sicher ein Anstoß, und die Abbildung der gestohlenen Flöte aus Verdis Nachlass hat gerade hier einen passenden Rahmen gefunden.

Gianni Lazzari dürfte *Tibia*-Lesern ebenso bekannt sein. Sein Handbuch *Il Flauto traverso* (Turin 2003, unter Mitarbeit von Emilio Galante) ist bereits heute das italienische Standardwerk zum Thema Flöte. Sein Erfahrungsbericht *Considerazioni personali sulle esperienze della Società Italiana del Flauto Traverso Storico e sul nuovo manuale sul flauto traverso della EDT-SIDM* bildete den Abschluss der Referate. Er liest sich wie eine Autobiographie, in der sich die

Idee des Convegno und der rote Faden der Referate als Zusammenfassung wiederfinden, und zugleich als Mahnung, Wissen und Können zu einem einheitlichen Ganzen zu verbinden und den gegenseitigen Bezug von Theorie und Praxis in der Ausbildung (auch institutionell) zu fördern. Die von ihm ins Leben gerufene Gesellschaft SIFTS versteht sich als Motor dafür.

Die Fülle des zu besprechenden Bandes macht es unmöglich, auf alle 30 Beiträge einzugehen. Interessenten dürfen heute aber auch auf das Internet verwiesen werden, so z. B. an Michele Bozzi und sein *Archivio fonografico flautistico nazionale*, eine umfangreiche Phonotheke und einzigartige Quelle für historische und vergleichende Studien zur Interpretation und Aufführungspraxis. Wer wird sie nutzen? Die übrigen Autoren (Carlo Ipata, Emilio Galante, Renata Cataldi, Vilma Campitelli, Alessandra Vaccarone) mögen dem Rezensenten nachsehen, wenn er wie beim Gang durch eine Galerie nicht immer stehen blieb und es beim Versuch belassen musste, auch Wesentliches manchmal nur im Vorübergehen einzufangen. Nicht vorübergehen darf er am Apparat mit Bibliographie und Indizes (Namen und Abbildungen). Von Claudio Paradiso als Herausgeber verantwortet, ist er mit über 120 Seiten unverzichtbarer Teil der Dokumentation. Die Bibliographie erfasst allein 543 Titel und versammelt neben einigen Aufnahmen aus dem Standardrepertoire nochmals alle (bis zu 161!) Anmerkungen der einzelnen Autoren mit oft neuen und wichtigen Hinweisen zu schwer auffindbaren Quellen. Eine gute Idee also – allerdings mit einem Wermutstropfen: der chronologischen Ordnung. Sie folgt so zwar dem Beispiel der Bibliographien großer Fachlexika, ist aber nicht wie dort an ein einzelnes Stichwort und damit an ein Sachgebiet gebunden. Für eine übergreifende Bibliographie wie hier hätte ich das alphabetische Prinzip vorgezogen. Das würde der Suche nach einem Autor z. B. den Umweg über den Index der Namen ersparen. Trotzdem, die Bibliographie ist mit bewundernswerter Sorgfalt betreut, belegt übrigens nebenbei auch das im Verlauf des Convegno unterstrichene Desiderat lückenloser Publikation von Dissertationen und Zugäng-

## GESUNDHEIT IST EIN MENSCHENRECHT

Deshalb hilft ÄRZTE OHNE GRENZEN in rund 70 Ländern Menschen in Not – ungeachtet ihrer Hautfarbe, Religion oder politischen Überzeugung.

### HELFFEN SIE MIT!

ÄRZTE OHNE GRENZEN e.V.  
Am Köllnischen Park 1 · 10179 Berlin  
www.aerzte-ohne-grenzen.de

Spendenkonto 97 097  
Bank für Sozialwirtschaft  
BLZ 370 205 00



lichkeit zu anderen wissenschaftlichen Arbeiten (der italienischen „Tesi“) über hier einschlägige Themen (nicht nur ein italienisches Manko). Ich hätte noch ein weiteres Desiderat: Informationen zu den Autoren (der übliche „Steckbrief“).

Alles in allem: Aus dem Engagement so vieler Autoren, der thematischen Vielfalt ihrer Beiträge im Rahmen einer übergeordneten Idee und nicht zuletzt der hervorragenden Arbeit des Herausgebers ist eine Festschrift für die Flöte geworden. Ein prächtiges Buch! Großzügiges Layout und 151 hervorragend gute Abbildungen sorgen für angemessene äußerliche Qualität. (Allein die Broschur ... Sie hält öfterer Benutzung nicht stand.)

Nikolaus Delius

## NEUEINGÄNGE

**Abbing, Jörg: ... es blüht hinter uns her**, Festschrift für Almut Rößler, Köln 2007, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-45-2, 211 S., 16 x 23,5 cm, geb., € 19,80

**Gronefeld, Ingo: Flauto Traverso und Flauto Dolce in den Triosonaten des 18. Jahrhunderts – ein thematisches Verzeichnis**, Band 1, Abel – Eyre, Tutzing 2007, Hans Schneider Verlag, ISBN 978-3-7952-1242-1, 640 S., 17 x 24,5 cm, geb., € 92,00

**Hansen, Walter: Richard Wagner**, sein Leben in Bildern, München 2007, Deutscher Taschenbuch Verlag, ISBN 978-3-423-34457-9, 173 S., 17,5 x 25,5 cm, brosch., € 19,50

**Heinemann, Michael / Hans-Joachim Hinrichsen: Johann Sebastian Bach und die Gegenwart**, Bei-

## Ab ins Ibach-Haus

### Blockflötentage in Schwelm

15.9.2007

**BRISK Recorder Quartet Amsterdam**

20.10.2007

**Wooden Voices**

17.11.2007

**Flanders Recorder Quartet**

19.1.2008

**Daniel Koschitzki & Timea Djerdj**

1.3.2008

**Dorothee Oberlinger, Tom Daun**

12.4.2008

**Ensemble Dreiklang Berlin**

*...und jedes Mal mit von der Partie:*

*Workshops, Reparaturen vor Ort, Blockflöten- und Verlagsausstellungen, Vorträge und Demonstrationen mit*

*Moeck, Mollenhauer, Küng, Ralf Ehlert, Stephan Blezinger, Tim Cranmore, Doris Kulossa, Adriana Breukink, Winfried Michel, Manfredo Zimmermann, Bart Spanhove, Dorothee Oberlinger, Daniel Koschitzki, Heida Vissing, Tom Daun, Irnhild Beutler, Martin Ripper, Sylva C. Rosin, Ursula Kurz-Lange, Microprint, Edition Tre Fontane*

### jetzt auch: Spieltage im Ibach-Haus!

6.10.2007 – Ursula Schmidt-Laukamp

3.11.2007 – Wolf Meyer

16.2.2008 – Nadja Schubert

15.3.2008 – Bart Spanhove

26.4.2008 – Manfredo Zimmermann

17.5.2008 – Susanne Hochscheid

**Anrufen. Reservieren.**

**02336-990 290**



**early music im Ibach-Haus**  
 Wilhelmstraße 43 · 58332 Schwelm  
 Mail: [early-music@t-online.de](mailto:early-music@t-online.de)

träge zur Bach Rezeption 1945 – 2005, Köln 2007, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-43-8, 488 S., 18 x 24,5 cm, geb., € 74,80

**Kier, Herfrid: Der fixierte Klang**, zum Dokumentarcharakter von Musikaufnahmen mit Interpretationen klassischer Musik, mit Stellungnahmen von D. Barenboim, D. Fischer-Dieskau, E. Furtwängler, N. Gedda, R. Goebel, Y. Menuhin, G. Pichler, W. Sawallisch, H. Schiff, E. Schwarzkopf, G. Wand, C. Zacharias, F. P. Zimmermann, Köln 2006, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-936655-31-6, 809 S., 18 x 24,5 cm, geb., € 49,80

**Krieg, Gustav A.: Einführung in die Anglikanische Kirchenmusik**, Basiswissen und Repertoirekunde für Chorleiter und Sängerinnen, Köln 2007, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-44-5, 176 S., 17,5 x 24,5 cm, geb., € 19,80

**Lütter, Franz Joseph: Die Musikerfamilie Nisle**, um einen Dokumentarteil erweitert, herausgegeben und kommentiert von Christian Vitalis, Köln 2007, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-29-2, 208 S., 16 x 23,5 cm, geb., € 19,80

**Numaguchi, Takashi: Beethovens Missa solemnis im 19. Jahrhundert**, Aufführungs- und Diskursgeschichte, Köln 2006, Verlag Christoph Dohr, ISBN 3-936655-32-4, 539 S., 18 x 24,5 cm, geb., € 49,80

**Prause, Manuela-Carmen: Musik und Gehörlosigkeit**, therapeutische und pädagogische Aspekte der Verwendung von Musik bei gehörlosen Menschen unter besonderer Berücksichtigung des anglo-amerikanischen Forschungsgebietes, Reihe: Kölner Studien zur Musik in Erziehung und Therapie, Band 5, Köln 2001, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-925366-89-5, 486 S., 14,5 x 21 cm, brosch., € 39,80

**Schmid, Manfred Hermann: Mozart Studien**, Band 16, Tutzing 2007, Verlag Hans Schneider, ISBN: 978-3-7952-1234-6, 437 S., 16 x 23,5 cm, geb., € 75,00

**Vehlow, Gero: Maria in der Musik**, Köln 2007, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-37-7, 352 S., 18 x 24,5 cm, geb., € 34,80

## Noten



### Claire Schmid: *Allegra 1-3*

ein Lehr-, Spiel- und Arbeitsbuch für Sopranblockflöte mit CDs, Verlag Claire Schmid, CH-8315 Lindau 2007, je € 17,00 (CDs je € 8,00/11,00)

Mit der Blockflötenschule *Allegra* für Sopranblockflöte legt die Schweizerin Claire Schmid ein sehr komplexes Material in drei Bänden, inklusive CDs für den Elementarbereich vor. Der Titel *Allegra* bezieht sich auf das romanische Wort *allegro*: sich freuen. Freude am Musizieren soll dieses Werk durch viele mehrstimmige Lieder und das erfolgreiche Üben mit der CD vermitteln.

Vorab eine nicht unwichtige Information für den deutschsprachigen Raum: eine beträchtliche Anzahl der Lieder erscheinen zunächst in „Schweizer Deutsch“ und sind hochdeutsch unterlegt. Das Repertoire zeigt zu einem großen Anteil schweizerisches Lokalkolorit.

Die in Spiralbindung erschienenen 3 Bände, jeder 160 Seiten stark, zusätzlich 6 CDs, bieten ein gigantisches Arbeitsmaterial mit dem Ziel, den lieben Kleinen die Flötentöne beizubringen.

**Band 1** umfasst den Tonraum von  $d^1$ - $e^2$  und  $fis^1$  und startet mit einem auszufüllenden Übungsplan – es sei nur angemerkt, dass Grundschul Kinder von 6 Jahren zu diesem Zeitpunkt möglicherweise weder schreiben noch lesen können, und so auch die *Sieben Goldenen Regeln zum Üben*, die dazu anhalten, sich über das Blockflötenspiel zu freuen, schwierige Stellen einzeln zu üben und sich durch das tägliche Training von 15 Minuten spielfit zu machen, kaum aufnehmen können. Außerdem: ob das einen Erstklässler wirklich interessiert? Aufwendig ausgearbeitete Arbeitseinheiten – mit fast schulischem Bausteincharakter – und die zudem mehr als reichlich mit Fotos und Zeichnungen illustrierten Blätter geben dem Lehrwerk seine individuelle Note. Positiv sind die aufwendig gestalteten Noten- und Rhythmus-

kärtchen, die als Lernspiel eingesetzt werden können. Dennoch, die ausgewählte Literatur bewegt sich weitgehend in dem Rahmen, wie sie in zahlreichen anderen Schulen bereits Verwendung fand. Die Möglichkeit allerdings, bereits mit zwei Tönen zu einer CD spielen zu können, macht vielleicht einen besonderen Reiz aus.

**Band 2** umfasst den Tonraum von  $c^1$  über  $f$  zum Hilfsgriff für  $h^1$  (warum?), dann runter zum  $cis^1$ , gleich danach die Oktave  $cis^2$  und von  $f^2$  über  $es^1$  /  $dis^1$  zu schließlich  $es^2$  /  $dis^2$ . In diesem Band wird den Schülern eine unglaubliche Geduld abverlangt, denn die Kinder möchten erfahrungsgemäß mit dem neuen Buch gleich einen neuen Ton lernen. So jedenfalls O-TON meiner Schüler: *Wann lernen wir einen neuen Ton?* Auf Seite 56 ist es dann endlich soweit. Dazwischen viel Musiklehre, Rhythmus und viel Musik von und mit der CD.

**Band 3** umfasst für die fortgeschrittenen Schüler den Tonraum  $gis^1$  /  $as^1$ ,  $g^2$ ,  $fis^2$ ,  $a^2$ ,  $b^2$ ,  $h^2$  und  $c^3$  (in der Ausgabe irrtümlich mit  $c^2$  bezeichnet). Zu diesem Band gibt es keine CD, dafür viel mehrstimmige Literatur verschiedener Stilrichtungen. Um die jungen Musikanten an die größeren Instrumente heranzuführen, transponiert Claire Schmid tiefe zweite Stimmen, so dass die Kinder mit Sopranflötengriffen auf der Altblockflöte spielen können, um ein Gefühl für das Instrument zu bekommen. Darüber lässt sich unterschiedlicher Meinung sein.

Zusammenfassend wäre zu sagen, dass es sicher ein großer Arbeits- und Produktionskostenaufwand war, dieses durchgängig im Vierfarbdruck und überreich illustrierte Werk zu erstellen. Die pädagogisch und konzeptionell ausgearbeiteten Kapitel bieten Lernenden wie Lehrenden eine unglaubliche Informationsflut, die aber häufig auf sehr engem Raum unorganisiert wirkt, so dass sich Zweifel einstellen, ob das alles zur

rechten Zeit und am rechten Ort geschieht. Ich halte viele Vorgehensweisen für zuviel auf einmal, und die Literatúrauswahl von einem Ton zum nächsten manchmal für ausgesprochen langsam.

Die Musik auf den CDs ist sicher Geschmackssache, mir persönlich sind die Arrangements auf Dauer zu eintönig und zu seicht. Als besonders störend empfinde ich die häufig undeutliche Artikulation und das Kehlkopfvibrato des aufgenommenen Spielers. Das sollte nicht sein!

Als Informationsquelle und Ideenlieferant für einen anregenden Unterricht bietet Claire Schmid mit *Allegra 1-3* ein reichhaltiges Arbeitsmaterial, eine Auswahl an Stücken zur CD sind auch willkommen, aber durchgängig als Lehrwerk für kleine Schüler halte ich es für zu umfangreich und in den ständigen *Tu-dies-und-tu-das-Anweisungen* häufig zu lehrhaft. Da aber das Kopieren gegen eine zu überweisende Gebühr erlaubt ist, bietet sich die Möglichkeit an, mit diesem Werk ergänzend zu anderen Schulen zu arbeiten.

Heida Vissing

### Die schönsten Popsongs für Altblockflöte

Band 2, 12 Pop-Hits zusätzlich mit 2. Stimme, Mainz 2006, Schott Music, ED 9955, inkl. CD, € 14,95

Das klingt doch immer wieder verführerisch für jeden Blockflötenschüler, der keine Lust mehr hat, Händel und Telemann zu spielen, aber Vorsicht – so einfach ist es nicht!

Die Ausgabe vereint 12 Popsongs und eine CD, auf der alle Lieder mit zwei Altblockflöten vorgestellt werden und danach noch einmal ohne diese beiden Stimmen. Die Tempi sind meist recht flott gewählt. Die Spieler kommen nicht um das intensive Üben herum, es sei denn, man versucht, sich an die Aufnahme quasi anzuhängen und begnügt sich damit, immer wieder einige musikalische Phrasen zu erhaschen.

Diese Literatur verlangt eigentlich eine ternäre Spielweise, die aber auf der Aufnahme nur selten eingesetzt wird (z. B. im *Blue Blow Blues* und ab Takt 18 mit dem Schlagzeugeinsatz im *Midnight Special*). Die Artikulation der beiden

Blockflöten wünschte ich mir klarer und deutlicher – besonders bei Tonrepetitionen. Das Spiel würde durch mehr Dynamik auch wesentlich an Aussagekraft gewinnen. Das ist um so bedauerlicher, da die Einspielung eine Vorbildfunktion für die Musikschüler erfüllen soll.

Das Flötenduo muss sehr sicher die verschiedenen Rhythmen beherrschen, Takte und Pausen zählen bzw. sie empfinden und es muss geübt sein, neben diversen Wiederholungszeichen von Kopf zu Kopf zu springen und ein *dal segno* zu erkennen. Aber all das zahlt sich dann später im Salonorchester aus.

Wenn die Songs mit zwei Musikschülern erarbeitet werden sollen, muss das Team sich aufeinander einschwören, da sonst die vielen Parallelstellen nicht zusammen erklingen werden. Wer mit Lust und genug Eifer diese Ausgabe erarbeitet, hat dann gewiss auch einiges dazugelernt. Die meisten Songs kann man auch ohne einen zweiten Spieler üben.

Leider gibt es einige Wendestellen, die meist ein Kopieren der Seiten nötig machen.

Susanne Ehrhardt

### Pete Rose: Mega-RONY

(SSAATTBGBperc. ad lib.), Reihe: The Recorder Orchestra, 2007, Moeck 3306, Partitur und 9 Stimmen, € 23,00

Der Moeck-Verlag bringt eine beachtenswerte Reihe, *The Recorder Orchestra*, heraus. Das vorliegende Stück bereichert die bereits vorliegenden Ausgaben auf ungewöhnlich reizvolle Art und Weise. Es dürfte einem Blockflöten-Orchester Spielvergnügen bereiten und gleichzeitig intensive Probenarbeit abverlangen. Leicht ist es zwar im Sinne von „heiter“, aber nicht in seinen Anforderungen an das Zusammenspiel. Es wird darin der Tagesablauf eines heutigen Menschen geschildert und führt in drei Teilen von einer *Ouverture* am Morgen durch *Des Tages Mühen* hin zum *Fest am Abend*. Mittelalter, Blues, Hollywood-Sound, Latinomusik, Foxtrott, Walzer und Jazz-Rock kommen darin vor. Auch erkennt man Ostinatofolgen, kanonische Abschnitte, Imitationen und kurz gestreift auch Erinnerung

an die Mehrhörigkeit. Das könnte zu einer unverdaulichen Mischung führen, wird aber auf eine ganz raffinierte Weise schmackhaft gemacht. Als Grundbesetzung werden je zwei Sopran-, Alt- und Tenorflöten verlangt, ferner je ein Bass und ein Großbass. Hinzu treten Perkussions-Instrumente (Tambourin, Bongos, Bass Drums). In der Schlussparty tauschen die Blockflötenspieler ihre Instrumente sogar nach und nach aus gegen beliebige Schlag-Erzeuger (Rose: percussive noisemakers). Ein Satz Einzelstimmen liegt der übersichtlichen Partitur bei. Diese (legal erworbenen) Stimmen dürfen – laut Verlagsangabe – vom Ensemble kopiert werden, um sich das Stück entsprechend der eigenen Besetzungsmöglichkeiten einzurichten (auch Solo/Tutti wäre möglich).

Hans-Martin Linde

### Georg Friedrich Händel: Alexander for a Flute

für Altblockflöte und Basso continuo, Ouverture und Arien aus der Bearbeitung London 1726, Hg. und bearb. von Jörg Jacobi, edition baroque, Bremen 2006, eba 1155, € 13,50

Neben der bereits im Titel genannten Ouvertüre zu Händels Oper *Alessandro* bietet dieses Heft fünf Arien, d. h. sechs von 20 Nummern der 1726 bei Walsh and Hare für Soloblockflöte erschienenen Originalausgabe. Zu allen sechs Stücken hat der Bearbeiter *versucht*, zu der originalen Solostimme *einen wirklich selbstständigen Bass [...] zu liefern* (d. h. keinen reinen Klavierauszug der Orchesterstimmen). Diese Aufgabe ist ihm durchweg gut gelungen. Außerdem

gibt er, der ersten Ausgabe folgend, den Wechsel von *Sym[phony]* und *So[ng]* an, um die Unterscheidung zwischen Orchesterpart und Solosingstimme zu verdeutlichen.

Hier könnte die Rezension mit ein paar weiteren lobenden Worten zu Ende sein, liefe nicht der Hinweis auf einen den Spielern im *Vorwort* empfohlenen *Vergleich mit der originalen Partitur* für die meisten (Laien-)Musiker ins Leere: wer hat schon die Partitur des *Alessandro* zuhause oder die Chance, sie in einer wissenschaftlichen Bibliothek einzusehen?

Die Ausgabe beantwortet also eine wesentliche Frage nicht, die sich wohl allen stellt, die die schönen Stücke des Hefts musizieren: worum geht es eigentlich in den einzelnen Arien? Eine Frage, die sich noch dringender aufdrängt, wenn man in den gängigen Händelbiographien liest, die Arien des *Alessandro* seien für die rivalisierenden Sängerinnen Faustina-Bordonni (spätere Hasse) und Francesca Cuzzoni *mit sorgfältig zu gleichen Teilen geschriebenen Partien geschrieben* worden? Hier helfen die jeweils ersten drei Titelwörter und der rätselhafte Hinweis über einer Arie (*An Additional Song: Sung by Signora Faustina in Alexander*) nicht aus, und auch Tempobezeichnungen wie *Largo* (Nr. 2) oder *Allegro* (Nr. 4) verraten kaum etwas über die innere Dynamik der Arien in der Oper und über ihren rhetorischen Gehalt. Dringender Wunsch also (was bei englischen Ausgaben meist selbstverständlich ist): mehr Information zum Wort-Musik-Verhältnis. Das heißt: die Texte der Arien, Italienisch und Deutsch, plus

## 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)



jeweils eine kurze Einleitung über die Situation in der Oper, in der das Stück gesungen wird (das wäre auch nachträglich mit einem Einlegeblatt problemlos zu bewerkstelligen)! Und vielleicht noch ein paar Informationen mehr über die Oper selber und ihre Geschichte! *Dann* wäre diese schöne Ausgabe erst so richtig eine wertvolle Bereicherung des Repertoires für Altblockflöte und B. c.!

Ulrich Scheinhammer-Schmid

### Giuseppe Sammartini: Sämtliche Sonaten Band IV

Op. 1, Nr. 3 & 4, für Altblockflöte und Basso continuo (Jacobi), edition baroque, eba1104, € 13,00

Als David Lasocki 1981 bei Nova Music London die originale Blockflötensonate G-Dur (Sibley Nr. 12) von Giuseppe Sammartini veröffentlichte, wurde der Blockflötenwelt zum ersten Mal ein Originalstück zugänglich gemacht, das ganz deutlich und noch viel weitergehend als die bereits bekannten Werke des Komponisten (wie z. B. das Sopranflötenkonzert) in einem postbarocken, ja fast vor-mozartischen Tonfall verfasst ist (besonders erstaunlich angesichts des Todesjahrs Sammartinis 1750).

1983 erschien dann der leider mittlerweile vergriffene Band mit 6 Sonaten (inkl. noch einmal jener in G-Dur, Sibley Nr. 12) von Richard Platt bei Faber Music, der weitere 5 Werke enthielt, die mittlerweile zum Basisrepertoire der Blockflötisten gehören und darin so etwas wie einen eigenen Stilbereich bilden. Vor allem die f-Moll- oder die B-Dur-Sonate aus diesem Band gehören neben der in G-Dur m. E. zu den schönsten Blockflötensonaten überhaupt.

Die einzigen Druckausgaben im 18. Jh. von Sonaten Giuseppe Sammartinis, seine Opera I, II und XIII, waren ausdrücklich für Traversflöte bestimmt. Dass es in den überlieferten Manuskripten (aufbewahrt in der Sibley Music Library Rochester und in Parma) noch etliche weitere Blockflötensonaten geben musste, konnte man aus den Vorworten der beiden modernen Ausgaben erfahren und klingend auf einer CD des Ensembles *Mediolanum* (Christophorus),

die editorisch auch von David Lasocki betreut wurde. Der junge Verlag *edition baroque* hat sich jetzt zur Aufgabe gemacht, alle Blockflötensonaten Sammartinis in einer auf mehrere Jahre ausgelegten Edition zugänglich zu machen, ein höchst lobenswertes Unterfangen!

Zur Rezension liegt mir nun der Band IV mit zwei Sonaten in C-Dur und c-Moll vor. Leider geht aus dem Vorwort nicht hervor, ob es sich um handschriftlich erhaltene Alternativversionen für Blockflöte handelt oder um eine Transposition der gedruckten Traverso-Sonaten op. I durch die Herausgeber. Die teilweise verächtlich hoch liegende Bassstimme (häufig bis a<sup>1</sup>) lässt eher letzteres vermuten. Ich würde mir gerade angesichts der nicht für jedermann ohne aufwendige Recherche nachvollziehbaren Quellenlage genauere Angaben hierüber in dieser Druckausgabe wünschen, wie sie sie Richard Platt seinerzeit musterergütig in seinem Kritischen Bericht geliefert hat.

Auffällig an allen Sonaten Giuseppe Sammartinis ist ihre stilistische und auch qualitative Unausgewogenheit: Es gibt kaum eine Sonate, deren einzelne Sätze auf einheitlichem Niveau sind, so dass eine Auswahl einzelner Stücke fürs Konzert immer Kompromisse erfordert. Neben stilistisch fast visionären Einzelsätzen stehen einfältige und wenig inspirierte, neben solchen, die hervorragend auf der Blockflöte „liegen“, solche, die wegen ihrer tiefen Lage unangenehm zu spielen und schwer zum Klingen zu bringen sind, neben Sätzen, die durchaus auch kontrapunktisches Können beweisen, solche, in denen der Bass oft nur skizzenhaft konzipiert scheint.

Von den beiden Sonaten im vorliegenden Band ist vor allem die zweite in c-Moll (eigentlich a-Moll?) interessant: Auf ein Andante folgt ein virtuosos Allegro und dann ein weiteres, sehr galantes Andante in C-Dur, das, unterbrochen durch ein Minuet in c-Moll (Affettuoso), als *Dacapo attacca* wiederholt wird.

Wir sind auf die nächsten Bände gespannt, aber bitte mit genaueren philologischen Angaben über Quellenlage und Bearbeitungspraxis!

Michael Schneider

# DOLMETSCH

*Für Amateur und Berufsspieler*

Die Conservatoire Serie  
Qualität und Klang einer handgemachten Flöte  
Mit gebogenem Windkanal und Daumenlochbüchse

*Fragen Sie Ihr Fachgeschäft*

AAFAB BV

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

## John Eccles: Sleep, poor youth

(The Dirge) from Don Quixote, for soprano, bass, three recorders and continuo, Green Man Press (Auslieferung über Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg), ECC 1, € 16,00

Eine „Dirge“ bezeichnet eine Totenklage. Diese hier (*Sleep poor youth*) stammt aus dem umfangreichen theaternusikalischen Schaffen von John Eccles (ca. 1668–1735), einem der mindestens vier erwähnenswerten Musiker aus der Familie Eccles. Sie ist entnommen einem Druck von 1694, betitelt *The Comical History of Don Quixote*, mit Musik für das gleichnamige Schauspiel von Thomas d’Urfey. Eccles war Kollege von Henry Purcell und arbeitete zuweilen mit ihm zusammen, u. a. auch bei dieser Quixote-Musik.

Die Komposition besteht aus 6 kurzen Teilen: einer Symphony für 3 Altblockflöten und Continuo, einer flötenbegleiteten Lamento-Arie für Sopran (*Schäferin*), einem „Ground“ für den Bass (*Schäfer*), gefolgt von einem imitierenden Abschnitt für Sopran und B. c., einem Duett für die beiden Singstimmen und abschließend einem „Chorus“ mit dem gesamten Ensemble. Sie ist als abwechslungsreiche, in sich abgeschlossene Szene gestaltet.

Es handelt sich um ein meisterhaftes Stück Musik, das auch dem großen Henry Purcell alle Ehre machen würde: sehr gesänglich, perfekt im Zusammenspiel von Poesie und Musik, zudem durch die 3 Blockflöten von erlesener Klanglichkeit, einfach herrliche Musik erster Güte! Ei-

ne gute Ergänzung zu Peter Thalheimers Ausgaben „Flauto e Voce“ bei Carus! Highly recommended!

**Michael Schneider**

## Alan Davis: Hexachrome

für Blockflötenensemble (SSAATT), 2006, Heinrichshofen's Verlag, N 2582, € 19,90

Alan Davis, selber ein ausgezeichnete Blockflötist, ist vor allem in England auch als Komponist erfolgreich. Dankenswerterweise gilt sein Interesse auch solcher Musik, die man recht abschätzig allzu oft als Gebrauchsmusik einstuft. Wo würde die anspruchsvollere Blockflötenmusik bleiben, wenn man nicht auf so gut gemachte und einfallsreiche Stücke wie *Hexachrome* in der Arbeit mit Laien zurückgreifen könnte? Geschrieben wurde das viersätziges Werk genau für ein solches Ensemble. Es ist sowohl solistisch (6



**dacapo-notes.com**  
**Noten. So gut wie neu.**

Spieler) als auch in Großbesetzung (mehrere Spieler pro Stimme) ausführbar. Alle Sätze sind für je zwei Sopranflöten, zwei Altflöten und zwei Tenöre gedacht. Die Stücke sind (außer dem eher gesanglichen zweiten Satz) rhythmisch „quite tricky“ und voller repetitiver Motive. Diese werden in einem Abschnitt von Nr. III zu einem Netz chromatischer Abläufe geformt. Das bildet einen schönen Gegensatz zur eher einfachen harmonischen Struktur des Ganzen (benötigt aber sorgfältige Ensembelarbeit). Insgesamt eine erfreuliche Bereicherung der oftmals eher harmlosen Veröffentlichungen für Blockflötenorchester!

Hans-Martin Linde

### Frans Geysen: Op de Fles

für 4 Spieler und 16 Flaschen, Bd. 8, Wilhelmshaven 2007, Heinrichshofen's Verlag, N 2597, € 11,50

*Sein hauptsächliches Vergnügen besteht darin, melodische Zellen zu erfinden und diese viele Male zu wiederholen, ohne das sie gleich klingen.* (Bart Spanhove)

Der belgische Komponist Frans Geysen sollte kein Unbekannter unter Blockflötenspielern sein. Er wurde 1936 in Oostham geboren, studierte am Lemmensinstitut in Leuven (Belgien) und an den Musikhochschulen von Antwerpen und Gent. Bis 1997 war er als Dozent für Harmonielehre und Analyse am Lemmensinstitut an der Königlichen Hochschule in Brüssel tätig. In seinen Werken entwickelte er einen Kompositionsstil, in dem Wiederholungen und Symmetrien eine große Rolle spielen und die Architektur eines jeden Werkes eine ganz besondere Faszination auf den Spieler wie den Hörer ausübt.

*Die Komposition Frans Geysens besteht aus einer Einleitung und einem speziellen Teil, in dem ein Zitat allmählich hervortritt und wieder verschwindet. Damit spielt der Komponist den Zuhörern einen musikalischen Scherz und hebt die doppelte Bedeutung des Titels hervor. Wie auch immer es interpretiert wird: die Idee des „Erscheinens und Verschwindens“ ist der Höhepunkt der Komposition.* (Bart Spanhove)

Treffender als in dem Zitat von Bart Spanhove kann der Inhalt dieses humoristischen Werkes nicht beschrieben werden. Es ist dem *Flanders Recorder Quartet* gewidmet und liegt nun druckfrisch in einer aufwendig gestalteten Ausgabe betreffend Notendruck und Stimmenmaterial vor.

Diese humorvolle Spielerei – *Op de fles* für *Flaschenquartett* – ist sowohl für die Spieler als auch für die Hörer gleichermaßen ein gehobenes Musizier- und Hörereignis. Jeder der vier Spieler benötigt zur Ausführung seiner Stimme vier Flaschen (kleiner Tipp: Bierflaschen und Sektflaschen sind besonders geeignet), die, durch das Füllen mit Wasser jeweils auf unterschiedliche Tonhöhen gestimmt sind. Nun ist jeder Spieler gefordert ist, seine Virtuosität im *Flaschenblasen* zu zeigen. Gute atemtechnische Kondition ist sehr von Vorteil, schließlich verlangt Frans Geysen mit seinem minimalistischen Werk – bitte unbedingt ins Repertoire aufnehmen – den Spielern doch eine Menge *Puste* ab. Aber: trainieren, trainieren, trainieren. Falls das alles nichts nützt, kann man zur Not auch eine Fassung für Blockflöten daraus machen.

Fazit: Humor auf einem kompositorisch wie handwerklich hohem Niveau! Vielen Dank Frans Geysen!

Heida Vissing

### Peter I. Tschaikowski: Vier Stücke aus „Die Jahreszeiten“

bearbeitet für 4 Flöten (Geller), Leipzig 2007, Friedrich Hofmeister Musikverlag, FH 3265, € 19,80

12 Stücke, den 12 Monaten entsprechend, enthält der gesamte Klavierzyklus „Die Jahreszeiten“ von Peter Tschaikowski. Doris Geller hat unter dem Gesichtspunkt einer guten Spielbarkeit für 4 normale Flöten vier Monate davon ausgewählt und ohne Rücksicht auf die Jahreszeitenfolge angeordnet: Herbstlied (Oktober), Barkarole (Juni), Lied der Lerche (März) und Schneeglöckchen (April). So ergibt sich ein schlüssiger Gesamttablauf. Bei zwei Stücken konnte sogar die Originaltonart beibehalten werden. Auch in dieser Bearbeitung versteht Doris Geller es wieder, einen klangvollen vier-

## Eins, zwei, ich bin dabei drei, vier, wer spielt mit mir?

Kinder ab 6 Jahren und ältere Wiedereinsteiger sollen Freude am Spiel und Lust zum Üben bekommen. Christiane Fischer hat in ihrem Spielheft »Blockflöte lernen« auf Eigenkompositionen weitgehend verzichtet und zeitlos schönen Liedern und traditionellen Stücken den Vorzug gegeben. Viele von ihnen – darunter 30 Kanons – ermöglichen das gemeinsame Spiel. Ihr Musikalienhändler zeigt Ihnen gerne weitere Hefte unserer neuen Reihe »Unterricht und Spiel« für verschiedene Instrumente mit Anfängerliteratur für Anspruchsvolle.

C. F. Peters · Frankfurt am Main  
Leipzig · London · New York  
[www.edition-peters.de](http://www.edition-peters.de)



Zeitgenössisch seit 1800



stimmigen Flöten-Satz aus vollgriffigen Klavierstücken herauszufiltern. Hier zeigt sich die Meisterschaft in der Reduktion, ohne dass die Substanz verloren ginge. Z. B. werden die leeren Synkopen-Quinttöne der linken Hand des Klaviers am Ende der Barkarole als Bordun im Flötensatz „einfach“ regelmäßig nacheinander gespielt. Oder der Übergang in die Reprise des Herbstliedes, im Original ein einstimmiger Aufschwung zum Forte in der Bassstimme wird hier in Oktaven der Flöte II und III verändert, ein sinnvoller Eingriff, der so der Klangidee des Originals näher kommt, als es eine Solostimme könnte. Ob das Werk in der natürlich möglichen chorischen Besetzung wirklich so schön wäre, wir wagen es zu bezweifeln. Zumindest sollte man dann noch Verdopplungen in die Tiefe bei den Unterstimmen vornehmen. Das Problem wären auch die Lagen an sich: das Schöne an dem durchsichtigen und aufgefächerten Satz, der die ganze Bandbreite des Umfangs der Flöten benutzt, würde durch ein Unisono in der 3. Oktave doch sehr leicht zu-

nichte gemacht. In der Musikschule ist dieses Werk wohl eher als Quartett gut machbar, wobei die 1. Flöte eine schön klingende Höhe und auch eine technische Gewandtheit benötigt, die anderen Stimmen sind dagegen einiges leichter. Für eingespielte Quartette ist das Werk auch im Konzertsaal sicher sehr wirkungsvoll darzubieten. Das ist eine lohnende Neuerung, zumal wir Flötisten mit Musik eines Tschaikowskis nicht gerade gesegnet sind.

Frank Michael

### Ignaz Pleyel: Quartetto in D

für Flöte, Vidine, Viola und Violoncello B. 381, herausgegeben von Peter Erhart, Wien 2008, Musikverlag Doblinger, DM 1409, Partitur € 13,90, Stimmen € 18,90

Pleyels 250. Geburtstag ist dieses Jahr zu feiern, wenn man auch die Zahl der Neuerscheinungen, die damit doch hoffentlich einhergehen werden, nicht annähernd mit der des Mozart-Jahres vergleichen können wird. Bis 1800 etwa verhielt es sich noch genau umgekehrt, Pleyels

Ruhm überstrahlte damals den aller anderen Komponisten. Nach der Lehrzeit bei Haydn und nach zwei Italienreisen war er 1783 Assistent von Franz Xaver Richter am Straßburger Münster geworden, nach dessen Tod 1789 sein Nachfolger als Kapellmeister. Die folgenden Jahre waren seine schöpferischsten, alles, was er komponierte, wurde begeistert gedruckt und gekauft. Um auch selbst daran zu verdienen, zog er mit seiner Familie 1795 nach Paris und ihm gelang, was Mozart nicht geschafft hatte, nämlich in Frankreich Fuß zu fassen. Er konnte dort einen Verlag gründen, in dem er u. a. die Gesamtausgabe der Haydn-Quartette in Partitur herausgab, und eine Klavierbau-Firma. Für das Komponieren blieb verständlicherweise nicht mehr viel Zeit.

Dass Pleyel mit seinen über 80 Quartetten einen wichtigen Beitrag zur Gattung des Streichquartetts geleistet hat, ist allgemein anerkannt. Für die mehr unterhaltsame Quartett-Besetzung Flöte mit Streichtrio hat Pleyel zwei mal sechs (1789 und 1797) und nochmal zwei Quartette (1799) geschrieben, die je nach Verleger unter diversen Opus-Nummern veröffentlicht wurden. Nicht nur das, sie wurden auch in den verschiedensten Besetzungen angeboten, als Streichquartett, als Trio oder Duo, mit und ohne Klavier und sogar als Solo, um möglichst vielen Spielerwünschen gerecht werden zu können. Nach Rita Bentons Werkverzeichnis, einer bewundernswerten Arbeit, die Ordnung in diese verwirrende Vielfalt brachte, haben die ersten sechs Quartette, von denen jetzt das erste neu erschienen ist, die Nummern 381-386 erhalten, sie sind in den Ausgaben häufig als *Quatuor Concertans* bezeichnet.

Aus musikwissenschaftlicher Perspektive betrachtet steht Pleyel, ähnlich wie Hoffmeister, mit dem er die kompositorische und geschäftliche Vielseitigkeit gemeinsam hat, im Schatten Haydns, Mozarts und Boccherinis. Praktisch gesehen ist seine Musik – überschaubar, musikalisch durchsichtig, thematisch ansprechend und technisch „im Rahmen“ bleibend – in Instrumental-Unterricht und Kammermusik sehr wertvoll. Was das vorliegende Quartett

betrifft, so agieren die beiden Oberstimmen der Bezeichnung *concertans* entsprechend gleichberechtigt, aber auch die beiden anderen Stimmen sind beteiligt. Die drei Sätze *Allegro molto*, *Adagio* und *Rondo, Allegro* enthalten keine „überflüssigen Noten“, Glucks vielzitiertes Vorwurf von 1776 trifft hier bestimmt nicht zu, man merkt, dass Pleyel wirklich ein sehr guter Schüler Haydns gewesen ist. Die Neuausgabe mit ausführlichem Kommentar, Stimmen und Partitur ist zwar nicht ganz billig, aber als gelungener Beitrag zum Pleyel-Jahr sehr zu begrüßen; die anderen Quartette sollten folgen, damit man sie wieder spielen kann.

Ursula Pešek

**Franz Xaver Richter: Sonaten für Flöte (Violine), Cembalo und Violoncello (ad lib.): Sonate D-Dur, Sonate A-Dur, Sonate g-Moll**

herausgegeben von Jochen Reutter, Wiener Urtext Edition, Schott, Erstausgabe 2004, UT 50189, keine Preisangabe

Franz Xaver Richter (1709–1789) zählt neben Johann Stamitz und Ignaz Holzbauer zur ersten Generation der sogenannten Mannheimer Schule.

Der um die Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzende Stilwandel prägt seine Kompositionen, die eine Mischung von barocken und klassischen Elementen aufweisen.

Auch seine dreisätzigen Sonaten für Flöte oder Violine, obligates Cembalo und Violoncello sind ein klingendes Zeugnis dieses stilistischen Übergangs. Sie stehen zwischen jener Sonderform der Triosonate, bei der – wie zum Beispiel in Sonaten Johann Sebastian Bachs – die rechte Hand des Tasteninstrumentes den Part des zweiten Diskantinstrumentes übernimmt, und den frühklassischen Klaviersonaten mit Begleitung eines Melodieinstrumentes, einem kammermusikalischen Typus, zu dem noch Mozarts frühe Violinsonaten zählen.

Die Flötenstimme ist nicht wie in einer Solosonate auf Virtuosität, sondern wie in der Triosonate auf ausgewogene Balance zur zweiten Oberstimme hin angelegt und weist viele

Pausen und Wechsel zwischen der führenden und einer begleitenden Figur auf. Der Part des Cembali obligato ist hingegen bereits stärker mit klaviertypischen Spielfiguren durchsetzt, während das Violoncello die Gerüsttöne der Basslinie nachzeichnet.

Franz Xaver Richter schrieb insgesamt zwölf Sonaten für diese Besetzung. Die ersten sechs erschienen 1759 bei John Walsh in London.

Die im Vergleich zu seinen Mannheimer Kollegen noch stärker an barocken Stilprinzipien orientierten Kompositionen kamen ihrerseits dem konservativen Musikgeschmack der Engländer entgegen. Ein Grund dafür, dass auch die zweite Serie von Richters Sonaten für Flöte bzw. Violine in London erschien, nämlich um 1763 bei Peter Welcker.

Überblickt man die Zusammenstellung der beiden Sechserbündelungen, so hat Richter an beide Instrumente gedacht. Neben jeweils drei Sonaten, für die sich die Flöte vorzugsweise eignet, stehen drei schon durch Tonumfang und Doppelgriffe eindeutig der Violine zugeordnete Werke. Die bei Walsh erschienene Serie umfasst die Sonaten in F, D, G, C, B und A; von ihnen sind die Nummern 2, 4 und 6 für die Flöte bestimmt. Im Welcker-Druck hingegen sind es die ungeradzahligten Werke in F, G und g, während sich die geradzahligten in F, C und B für die Violine eignen.

Eine Zusammenstellung der drei Sonaten der 1. Serie und der drei Sonaten der 2. Serie erschienen 1764 noch einmal in einer Auswahlgabe des Nürnberger Verlegers Johann Ulrich Haffner. Der Nürnberger Druck weicht von den englischen Drucken insofern ab, als Oktaversetzungen und entsprechende Motivumbildungen hier klangintensivere Lagen der Flöte begünstigen. Aber auch in Cembali und Violoncello gibt es gelegentlich Änderungen. Ferner ist die Ausgabe sehr sorgfältig redigiert, Stichfehler der englischen Drucke sind weitgehend beseitigt und die Akzidentien präziser gesetzt.

Da zu den vorliegenden Sonaten keine handschriftlichen Quellen erhalten sind und der Nürnberger Druck als gezielte Auswahl und

*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)

Überarbeitung für die Traversflöte gelten kann, an deren Zustandekommen Richters Mitwirken wahrscheinlich ist, liegt es nahe, für eine primär auf die Flöte ausgerichtete Edition die Ausgabe Haffners als Hauptquelle heranzuziehen. Dennoch sind die Londoner Drucke als älteste Zeugnisse, deren Vorlagen mit Sicherheit handschriftliche Aufzeichnungen, wenn nicht gar Autographe des Komponisten waren, nicht zu unterschätzen. Sie dienen als Vergleichsquelle und in Zweifelsfällen als Korrekturvorlage.

Franz Xaver Richters Sonaten bieten eine vielseitige Bereicherung des kammermusikalischen Repertoires, obwohl den Sonaten manchmal eine Langatmigkeit und Schwerfälligkeit anhaftet. Der Verzicht auf allzu virtuose Passagen im Part des Melodieinstruments einerseits wie die Ausgewogenheit der Partien andererseits machen sie zu hervorragenden Studienwerken für ein differenziertes kammermusikalisches Zusammenspiel.

Inés Zimmermann

### Giulio Briccialdi/Giuseppe Rabboni: Flöten-Journal Heft 3

für 2 Flöten, hrsg. von H. Eppel, Frankfurt/M. 2007, Musikverlag Zimmermann, ZM 35010, € 19,95

Zwei gehaltvolle Flötenduetts für Könner, herausgegeben von Henner Eppel: das *Duo* op. 100, Nr. 2 von Giulio Briccialdi (1818–1881), dessen Erstausgabe 1868 bei Schott erschien und das in der IMC-Ausgabe inzwischen vergriffen ist, und das *Capriccio* von Giuseppe Rabboni (1800–1856), das bis jetzt noch nicht verfügbar war.

In Briccialdis Opus 100 ergibt sich eine schöne Verbindung zwischen den beiden Komponisten dieses Heftes, denn es enthält als Nr. 1 das um 1846 komponierte und Rabboni gewidmete Duett op. 36, das dritte Duett ist das jetzt auch schon lange vergriffene opus 118 von 1873, und Nr. 2 schließlich ist das hier neu aufgelegte Stück, es ist zwischen 1858 und 1860 entstanden.

Sein erstes *Allegro* beginnt Verdi-nah unisono mit einem kraftvollen Eröffnungsmotiv (ähnlich wie *Troubadour*), darauf folgt ein originel-

ler Satz mit zwei weit ausschwingenden gesanglichen Themen, beide in F-Dur, beide intensiviert durch Stimmtausch. Dem ersten Thema folgt ein modulierendes Zwischenspiel, das durch komplementäre Rhythmen mit kurzen Motiven einen durchführungsartigen Eindruck macht. Das zweite Thema – aber dies nicht im Sinne einer Sonatenform – wird fantasievoll variiert, bleibt aber trotz gelegentlichem f-Moll letztlich in F-Dur. Den Schluss bildet das Eröffnungsmotiv, diesmal nicht sequenziert, mit einer kurzen Coda.

Der zweite Satz, ein *Andante* in B-Dur, wird mit drei wie improvisiert wirkenden Takten eingeleitet, dann erklingen Bellini-Kantilenen über einer „Harfen-Begleitung“ der zweiten Flöte, auffälligerweise ohne Stimmtausch, der Mittelteil in b-Moll (*melancolico*) gehört dafür ganz der zweiten Flöte. Die Stimmung hellt sich vor der Wiederkehr des auf 7 Takte verkürzten Anfangs auf, und das Traumgebilde klingt mit einer neuntaktigen Coda poetisch aus.

Der ausgedehnte dritte Satz steht wieder ganz in F-Dur, nimmt man für das *Allegretto* Viertel 100 als gutes Tempo, dauern die 300 Takte immer noch etwa sechs Minuten. Hier ist man mitten in Rossinis Welt (*Cenerentola*). Gute Kondition vorausgesetzt ist es ein Riesen-Vergnügen, das zu spielen.

Rabboni, den man heute im Gegensatz zum Kollegen Briccialdi kaum noch kennt, war Erster Flötist an der Mailänder Scala und wurde 1830 zum ersten Professor für Flöte am dortigen Konservatorium ernannt, auch auf Konzertreisen war er erfolgreich. Sein pädagogisches Interesse ist dadurch belegt, dass er Berbiguiers Schule ins Italienische übersetzte, außerdem bearbeitete er Rodes und Kreutzers Etüden für die (Klappen-) Flöte.

Während hinsichtlich der kompositorischen Arbeit bei Briccialdi die auffällige Eleganz der melodischen Einfälle und subtile Variationstechniken zu bewundern sind, ist es bei Rabboni vor allem ein ausgeprägtes Formgefühl, auch im stärksten Ausdruck. Seine 13 Duette mit Opuszahlen nennt er gewöhnlich *Grand*

*Duos*, dieses hier, ohne Opuszahl, ist zwar auch eines, trägt aber den Titel *Capriccio*, was in der Tat den ersten Satz *Allegro brillante* in G-Dur inhaltlich gut trifft. Besonders die Takte 79 bis zur Reprise in T. 106 sind gespickt mit (R)Einfällen aller Art. Das ist zwar für die alte Flöte komponiert (hübsch eine Passage mit der Verbindung  $b^2/fis^3$ , die auf der alten Flöte nicht durch die Doppelklappe „behindert“ wurde), ist aber auch auf der neuen Flöte ganz schön schwer. Der zweite Satz ist ein seelenvolles *Adagio* in Es-Dur, der dritte Satz *Scherzo*. *Allegro* ist (wieder) ein eleganter Rossini-Kehraus.

Die Wendestellen sind – so weit in Partitur möglich – mit Überlegung eingerichtet, zum Wenden „in concert“ braucht es aber einen „dritten Mann“.

Zeljko Pešek

### Ernesto Köhler: 3 Serenaden für Flöte und Klavier

Serenade Morceau de Salon op. 59, Orientalische Serenade op. 70, Italienische Serenade op. 74, Neuausgabe, herausgegeben von Henner Eppel, Zimmermann Verlag, Frankfurt, 2005, ZM 3540, € 12,95

Der österreichische Flötist Ernesto Köhler (1849–1907) erhielt zunächst Unterricht von seinem Vater, der Flötist der herzoglichen Hofkapelle in Modena war. Mit seinem Bruder, dem Pianisten Ferdinando unternahm er bereits früh Konzertreisen, war als Soloflötist unter anderem in Wien tätig und machte St. Peters-

burg zu seiner neuen Heimatstadt. Nach und nach festigte er seine Position, wurde sogar zum Ehrenbürger der Stadt ernannt und blieb dort bis zu seinem Lebensende. Der enge Kontakt, der zwischen ihm und dem Verleger Julius Heinrich Zimmermann zeit seines Lebens bestand, wurde ebenfalls in St. Petersburg geknüpft, wo Zimmermann 1876 eine Musikalienhandlung eröffnete und auch mit der Herstellung von Blasinstrumenten begann. 1880 erschien Köhlers Flötenschule im neu gegründeten Zimmermann Verlag in Leipzig. Dieses Schulwerk wurde, obwohl es für Mehrklappenflöte konzipiert war, bis in die fünfziger Jahre des 20. Jh. verkauft, und auch die sehr zahlreichen Etüden Ernesto Köhlers sind bis heute Standardwerke des Flötenunterrichts geblieben, obwohl manche davon recht eintönig sind.

Das trifft jedoch nicht auf die drei Serenaden op. 59, op. 70 und op. 74 zu, welche 1892 zum ersten Mal bei Zimmermann erschienen und hier in einer revidierten Neuausgabe vorliegen. Es sind romantische Salonstücke, für die Mittelstufe an der Musikschule geeignet: ein wenig virtuos und publikumsgerichtet. Die Italienische Serenade ist das einfachste Stück und gefällt mit einer elegischen Melodie, die Orientalische Serenade bietet viel Gelegenheit zu Agogik und freiem Spiel, und das ‚Salonstück‘ nimmt den Zuhörer eher durch die virtuoson Passagen als durch die Schönheit der Melodie für sich ein. Die Klavierstimme hat durchweg eine begleitende Funktion, manchmal Impulse

## Blockflöten & Alte Musik <sup>plus</sup>

Im Mittelpunkt unserer Blockflötenkurse steht die Musik. Und der Mensch. Kompetente Dozenten sorgen dafür, dass Sie mit bleibenden Eindrücken heimkehren. Unser Angebot umfasst Veranstaltungen in Deutschland und Europa. Besuchen Sie unsere website oder fordern Sie unser Jahresprogramm an. **Es lohnt sich.**

### Beispiele aus dem Programm '08

- ▶ Frühjahrsseminar für Blockflöte  
13. bis 20.03. – Freiburg (Breisgau)
- ▶ Blockflötenseminar im Rahmen der Chor- & Orchesterwoche Gemen  
24. bis 30.03. – Wasserburg Gemen
- ▶ Blockflöte für Spätberufene und Wiedereinsteiger in der „Hegge“  
27.06. bis 03.07. – Willebadessen

music.yourself.together.

**iam**

Internationaler Arbeitskreis für Musik e. V.  
Am Kloster 1a  
49565 Bramsche  
fon 05461.99 63 0  
www.iam-ev.de

gebend, unterstützt sie den unbeschwerten Charakter der Oberstimme ohne deren Melodien oder Motive selber aufzugreifen. Empfehlenswert.  
Inés Zimmermann

### Paul Hindemith: Abendkonzert für Flöte und Klavier

hrsg. von Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter, Mainz u. a. 2007, Edition Schott, FTR 195, ISMN M-001-14862-7, € 4,95

Paul Hindemith schrieb zum Plöner Musiktag am 26. November 1932 ein Ganztags-Musikprogramm: *Morgenmusik*, *Tafelmusik*, *Kantate* und *Abendkonzert*. Die Ausführenden der Uraufführungen waren zum Teil Jugendliche, zum Teil Hindemiths damalige Schüler, wie Harald Genzmer und Oskar Sala, und Hindemith selbst.

Die *Abendmusik* des Plöner Musiktags besteht aus sechs Teilen, davon ist die Nr. 2 ein Flötensolo mit Streichern. Der dreistimmige Streichersatz des Flötensolos ist für mehrfache Besetzung gedacht und zu einem großen Teil pizzicato auszuführen. Obwohl das Flötensolo in derselben Besetzung spielbar ist wie etwa Mozarts Flötenquartette, ist es wenig bekannt geworden. Die Originalfassung ist bei Schott lieferbar als ED 1692.

Elisabeth Weinzierl und Edmund Wächter haben nun das kurze Flötensolo geschickt für Flöte und Klavier bearbeitet, um „das Stück bei Flötisten bekannter zu machen, denn es eignet sich sehr gut für Unterricht, Konzert und den Wettbewerb *Jugend musiziert*“ (Vorwort). Der Ansicht der Herausgeber wird sich jeder, der das kleine Stück kennt, gerne anschließen. In dieser neuen Fassung darf man dem Flötensolo eine große Verbreitung wünschen.

Etwas irreführend ist der Titel der neuen Klavierauszug-Ausgabe: Mit *Abendkonzert* bezeichnet Hindemith nämlich den ganzen sechsteiligen Zyklus, bestehend aus Stücken für verschiedene Besetzungen. Die Nummer 2 darin heißt schlicht *Flötensolo*.

Die Flötenstimme weicht wohl unabsichtlich in Details von der Urfassung ab. So sollte in Takt

53 die zweite Note sicher  $a^2$  heißen, und in Takt 62 enthält der Erstdruck ein „ritenuto“, das in der Neuauflage fehlt.  
Peter Thalheimer

### Johann Joachim Quantz: Flötenkonzert in F

Concerto QV 5:149, per Flauto traverso, 2 Violini, Viola e Basso continuo (Augsbach), Generalbassausetzung: Petrenz, Carus-Verlag, Partitur, CV 17.011, € 19,40

Horst Augsbach und der Carus Verlag setzen ihre Reihe mit Erstaufgaben Quantz'scher Werke fort. In gewohnt musterzüglicher Editionstechnik ist es diesmal ein Flötenkonzert in F-Dur (in Augsbachs Quantz-Verzeichnis trägt es die Nummer QV 5:149, in Meike ten Brinks Katalog die Nummer 191). Es ist eines von Quantz' immerhin 26 Konzerten in dieser Tonart, die auf dem Traverso nicht gerade bequem liegen, zumal die Tessitura des Concertos über weite Strecken die untere Oktave bevorzugt. Hier braucht es wirklich den von Quantz geforderten „dicken, runden, männlichen Ton“ auch bei den zahlreichen Gabelgriffverbindungen.

Das Werk ist immerhin in drei kompletten Quellen erhalten, die allesamt in der Berliner Staatsbibliothek aufbewahrt werden; eine davon gehört zum Bestand der Singakademie aus den heimgekehrten Kiewer Beständen. Nach Augsbach ist das Concerto auf „nach 1763“ zu datieren, gehört also zu seinen „Alterskonzerten“. Es ist ein formal ausgewogenes Werk aus erfahrener und gereifter Meisterhand. In den klar abgegrenzten und tonal gliedernden Ritornellen sind die beiden Violinen wie üblich meist unisono geführt, in den Begleitpassagen der Soloteile, sofern diese nicht vom Continuo allein übernommen werden, meist in dreistimmigem Satz mit dem Bass (fast nie der Viola). Nichts an diesem Concerto ist „neu“, „erstaunlich“, „ungehört“; aber in unaufdringlicher Perfektion stellt es ein ideales Beispiel eines frühklassischen Flötenkonzerts dar, zumal die ersten Takte des ersten Satzes mit ihrem Marsch-Pattern und den Schleifern geradezu den Archetypus eines The- mas für den ersten Satz eines Instrumentalkon-

zerts abbilden, wie er bis Mozart und darüber hinaus Gültigkeit hat.

Es wird bei der insgesamt äußerst lobenswerten Editionsreihe Quantz/Augsbach/Carus nicht völlig klar, nach welchen Kriterien die Auswahl der jeweiligen Stücke erfolgt. Sind es diejenigen Concerti und Sonaten, die den Editoren musikalisch am wertvollsten vorkommen, oder hat die Auswahl andere Hintergründe, wie z. B. typische Beispiele für Quantz' verschiedene Schaffensperioden? Es wird ja wohl kaum ange-dacht sein, 300 Concerti in dieser Weise zu ver-öffentlichen! Oder doch? **Michael Schneider**

### Traditionnel japonais: Sakura sakura

pour 4 flûtes (Grognet), the French Flutists Propose Collection Philippe Bernold, Paris 2007, Gérard Billaudot Éditeur, G 8234 B, € 10,22

Das Kirschblütenlied ist eines der berühmtesten und schönsten japanischen Lieder. Es ist in der traditionellen japanischen Halbtonpentatonik komponiert: hier d-e-f-a-b. Wenn man das Lied auf der japanischen Koto, auch mit Stimme und Shakuhachi gespielt, einmal gehört hat, kann man feststellen, dass in diesen Besetzungen auch in der Harmonik in älteren Aufnahmen darauf Rücksicht genommen wird. Bei neueren Einspielungen allerdings gibt es oft genauso viel Kitsch wie bei unseren Volksliedbearbeitungen im Musikantenstadl etc. Gérard Grognet kann sich in seiner Bearbeitung für vier Flöten offenbar nicht entscheiden: Mal klingt's eher traditionell, mal gibt's dur-molltonale Harmonik, besonders im Tutti und dem Schluss stören die so völlig unjapanischen Dur-Schlussakkorde sehr. Sakura ist kein fröhliches Lied, viel eher melancholisch zu nennen. Die ersten zwei Takte mit dem zweimaligen Sakuranruf sind auch nur beim ersten Mal in der Einleitung identisch, später harmonisch jeweils verändert. Das ist zwar schon formal nicht ganz unbedenklich, aber wenn es dabei auch noch zu außerordentlich unschönen, nicht mal im europäischen traditionellen Stil zu akzeptierenden Parallelbewegungen kommt, dann ist das eigentlich nicht akzeptabel. So entstehen im

zweistimmigen Satz reine Oktaven, im vierstimmigen später in hoher Lage Quintakkordverschiebungen (g-moll nach A-Dur). Da nützt die Gegenbewegung in der 4. Stimme auch nicht viel. Die Hälfte des Stückes ist zweistimmig, bei gelegentlichem Unisono sogar nur einstimmig. Das mag ja angehen, wenn es denn nicht nur gelegentlich überzeugen würde. Diese Bearbeitung erscheint uns doch als Ganzes nicht gelungen. Ihr Schwierigkeitsgrad ist leicht. Aber reicht das aus, sie im Unterricht zu benutzen? **Frank Michael**

### Peter Iljitsch Tschaikowsky: Kinderalbum

für Flöte und Klavier (Ulrich Müller-Doppler und Peter Ludwig), Wien 2006, Universal Edition, UE 33 092, € 11,95

Tschaikowsky teilte im April Frau von Meck mit, dass er jetzt „eine Sammlung leichter Stücke à la Schumann“ für Klavier schreiben wolle, so die „musikalische Kinderliteratur“ bereichern wolle. Die Titel sind vom Kind her gedacht, die Schwierigkeit eher für Jugendliche einlösbar, die schon damals eher wohl nicht mehr mit Holzpuppen spielten. Dies gilt auch für diese Bearbeitung. Fast alle Themen der Stücke erscheinen sowohl in der 2. wie der 3. Oktavlage.

Für einen hervorragenden Konzertflötisten wie Ulrich Müller-Doppler ist dies natürlich ein Kinderspiel, für Kinder jedoch meist nicht. *Das Begräbnis der Puppe* z. B. beginnt im piano mit dem dreigestrichenen c (dolce espressivo), höchster Ton hier das dreigestrichene f. In anderen Stücken geht es sogar bis fis und g. Auch werden schon etwas kompliziertere Tonarten verlangt: Es-Dur in schnellem Tempo in der dreigestrichenen Oktave. So stellt sich die Frage nach der Zielgruppe. Kinder werden sie in den seltensten Fällen spielen können, Jugendliche werden, wenn sie denn soweit sind, eher dann auch wirklich virtuosere Literatur spielen wollen. Denkbar und dankbar sind die Stücke als Ergänzung für die Hausmusik erwachsener Laien, für Liebhaber Tschaikowskys und in

diesem Falle auch für Liebhaber des Biedermeier. Das ist keineswegs abschätzig gemeint, denn es sind gut komponierte und schöne Stücke. Der Klavierpart ist etwa so schwer wie der von Schumanns *Album für die Jugend*. Er ist von Peter Ludwig mit Fingersätzen versehen. Für unsere Begriffe manchmal ein bißchen zu sehr, das Schriftbild wird dadurch doch etwas unruhig. Aber Laien mögen diese Angaben vielleicht sehr schätzen. **Frank Michael**

### **Wolfgang Amadeus Mozart: Grande Sonate**

für Klarinette (oder Violine) und Klavier nach dem Klarinettenquintett KV 581 (Hogwood), Kassel 2005, Bärenreiter-Verlag

– für Klarinette in A, BA 9162, € 10,95

– für Klarinette in B, BA 9163, € 10,95

1809 wurde in Wien von Artaria mit der *Grande Sonate pour le Piano-Forte avec accompagnement (sic) Clarinette ou Violon obligé* eine Bearbeitung des Mozartschen Klarinettenquintetts veröffentlicht. Christopher Hogwood hat diese Ausgabe nun neu herausgegeben.

Musizierte man bisher aus der Not heraus, kein Streichquartett an seiner Seite zu haben, eine „moderne Bearbeitung“, so kann man sich jetzt quasi auf eine historische Quelle beziehen. Das Arrangieren von bekannten Sinfonien oder Opern für kleine Bläserensembles oder später für ein oder mehrere Klaviere war in der Zeit der Klassik an der Tagesordnung. Man kannte kein Radio, keine CDs oder andere Tonträger, hatte auch nicht immer ein ganzes Orchester parat, aber wollte doch sehr gern die populären Melodien genießen. Für die Komponisten, Verleger und die Arrangeure war das ein lohnendes Geschäft.

Pianisten erwarten bei einer *Grande Sonate* mehr als einen Klavierauszug. Es gibt besonders im ersten und vierten Satz „unpianistische“ Stellen, zum Beispiel erster Satz, Takt 18, 151 und 154. So ist es wirklich sehr zu bedauern, dass nicht Mozart selbst die Bearbeitung für Artaria vorgenommen hat.

Bekanntlich ist Mozarts Autograph des Quintetts verloren gegangen. Wir vermuten aber seit

langem, dass das Werk für die von Stadler konstruierte Bassettklarinetten – eine verlängerte A-Klarinette – komponiert worden ist. Leider überliefert selbst der erste von 1802 erhaltene Druck nur eine Solostimme für den Umfang der normalen Klarinette – bis auf eine Ausnahme. Für Klarinettenisten hat die vorliegende Ausgabe insofern großen Wert, da sie an einigen Stellen die nur auf der Bassettklarinetten spielbaren Töne unterhalb des kleinen e alternativ verlangt. So ist es für Spieler immer wieder eine Herausforderung zu überlegen, wo der Komponist das Bassettregister noch weiter ausgelotet haben könnte. Warum zum Beispiel sollte die Schlussfloskel des ersten Satzes am Ende des ersten Teils anders gestaltet sein als am Schluss des ganzen Satzes? Als Anregung steht die Klarinettenstimme des Konzertes z. B. in der Bärenreiter-Ausgabe von 1977 zur Verfügung. Hier gibt es eine alternative Klarinettenstimme, die alle Bassettpartien ausweist. Man kann an diesem Beispiel sehr schön studieren, welchen Linienverlauf sich der Komponist ursprünglich gedacht hatte. Ganze Generationen von Klarinettenisten haben leider an vielen Stellen nur eine gestutzte Fassung kennen gelernt. Der Herausgeber empfiehlt im Vorwort, die angegebene Bassettstelle im Trio 2 des Menuetts, Takt 8, einfach zu oktavierem. Das ist musikalisch nicht im Sinne eines überzeugenden Linienverlaufs. In anderen Ausgaben finden Klarinettenisten da bessere Anregungen.

Im Editionsprinzip weist der Herausgeber prinzipiell auf Ungenauigkeiten des Originals hin. Er schreibt im Vorwort, dass man wahrscheinlich nicht sagen kann, dass „der Stich von 1809 durchweg korrupt war, noch, dass die Texte von 1802 grundsätzlich korrekt waren“. Die neue Ausgabe bringt keine Klärung der offenen Fragen, aber es werden dem Musiker leider auch keine (nach heutigem Wissensstand) systematischen Korrekturen vorgeschlagen. Gerade Klarinettenisten, die sich erst in die Aufführungspraxis einarbeiten, hätten eine bessere Anleitung gewiss dankbar aufgenommen.

Die neue Ausgabe der *Grande Sonate* bietet auch verschiedene Artikulationsvarianten für ein und dasselbe Motiv. Identische Stellen im Klarinet-

tenpart werden total unterschiedlich bezeichnet, zum Beispiel erster Satz, Takt 19 und 140. Sind diese unterschiedlichen Artikulationen wirklich von Mozart beabsichtigt oder basieren sie auf der Ungenauigkeit der historischen Ausgaben?

Es finden sich viele verschiedene Artikulationsvarianten bis auf zwei gebunden und zwei gestoßen. Auch die Artikulation des Klavierparts wirft Fragen auf. Zum Beispiel die Bindungen zu Beginn des ersten Satzes im Klavierpart, Takt 5 und 6.

In der Klarinettenstimme gibt es drei Abweichungen im Vergleich zur Bärenreiter-Ausgabe 4711: zweiter Satz, Takt 80, 81, Überbindung; vierter Satz, erste Variation, Takt 6, Punktierung der ersten beiden Achtel (in Angleichung an den Klavierpart); vierter Satz, Schlusstakt mit  $h^2$  und  $c^3$  in der Klarinettenstimme.

Die *Grande Sonate* gibt es auch in einer Version für B-Klarinette und für Violine. Damit wird das Werk einer größeren Zahl von Spielern zugänglich gemacht. Nach meinem Kenntnisstand ist auch der bisher verfügbare Klavierauszug für A-Klarinette vergriffen. **Susanne Ehrhardt**

## NEUEINGÄNGE

### BeLaMusic, Engelskirchen

*Durch die Epochen ...*, für Sopranblockflöte, BLM-Workbook 3, Stufe 2, für junge Spieler, 2007, BLM 005, € 10,00

### Gérard Billaudot Éditeur, Paris

**Kuhlau, Friedrich:** 3 Duos op. 80, pour 2 Flûtes (Bernold), 2007, G 7970 B

**Martin, Gilles:** *Flûte passion 2*, pour flûte et piano avec accompagnement sur CD de piano et percussions, 2007, G 7958 B

**Mendelssohn, Félix:** *Romances sans paroles* op. 85/102, pour hautbois et piano (Walter), 2007, G 8230 B

### édition baroque, Bremen

**Weiss, Johann Sigismund:** Sonaten, für Alt-blockflöte und Basso continuo (Jacobi), Band II, 2007, eba1151, € 13,90

### Edition Dohr, Köln

**Große-Schware, Hermann:** *Skizzen* (1972), für Flöte und Zymbal, 2007, E. D. 27543, € 11,80

**Heindrichs, Heinz-Albert:** *bach für oboe* (2000), 2007, E. D. 27449, € 7,80

**Heindrichs, Heinz-Albert:** *he carla – ein Nachruf* (2007), für Flöte, Oboe, Klarinette (B), 2007, Partitur und Stimmen, E. D. 27448, € 13,80

**Heindrichs, Heinz-Albert:** *Passionskadenzen* (1988), für Flöte solo, zur Johannes-Passion von Heinrich Schütz, 2007, E. D. 27451, € 9,80

**Surges, Franz:** *Nebel-Fassaden* (2004), für Flöte, Viola und kleine Trommel, 2007, Partitur und Stimmen, E. D. 24180, € 29,80

### Édition Fuzeau classique, (Vertrieb: Verlag Franz Biersack)

**Bouquet, Pascale und Rebours, Gérard:** *50 Renaissance & Baroque Standards*, with variants, examples and advice, for playing and improvising on any instrument, 2007, Ref. 6396, € 17,50

### Edition Gravis, Bad Schwalbach

**Braun, Gerhard:** *Discorsi II* (2007), kleine Szene für 2 Blockflötenspieler, für Alt- und Bassflöte, 2007, Partitur, EG 1036, € 10,80

**Braun, Gerhard:** *Grenzgänge* (2006), für Tenorblockflöte (Modell Helder) solo, 2007, EG 1031, € 6,00

### Éditions Musicales Alphonse Leduc, Paris

**Bacri, Nicolas:** *Douze Monologues Pascaliens*, pour flûte (ou hautbois) solo op. 92, 2007, AL 29 838

**Feld, Jind ich:** *Sonatine*, pour flûte piccolo et piano, 2006, AL 29 827

**Luypaerts, Guy-Claude:** *Ondulation et Platine*, deux pièces pour flûte et piano, 1<sup>er</sup> cycle, 2006, AL 29 836

**Luypaerts, Guy-Claude:** *Physalie*, pour flûte (ou saxophone alto) et piano avec enregistrement sur CD, Niveau: fin d'études, 1 CD, 2006, AL 29 772

**Sichler, Jean:** *Croissant de lune*, pour flûte et piano, 1<sup>er</sup> cycle, 2007, AL 29 798

**Sichler, Jean:** *Le Cœur sur la main*, pour flûte et piano, 2<sup>e</sup> cycle, 2007, AL 29 800

**Sichler, Jean:** *Le Réveil de L'Ange*, pour flûte et harpe (ou piano), 2007, AL 29 812

**Sichler, Jean:** *Le Souffleur de verre*, pour flûte et piano, 1<sup>er</sup> cycle, 2007, AL 29 797

**Sichler, Jean:** *Pichenette*, pour flûte et piano, 1<sup>er</sup> cycle, 2007, AL 29 799

**Yadzinski, Edward:** *Sirène*, pour clarinette en Si<sup>b</sup> seule, 2007, AL 30 363

#### **De Haske, Eschbach**

**Kastelein, Jaap:** *Schritt für Schritt*, in einfachen Schritten Querflöte spielen lernen, Flöten-schule Band 1, inkl. 2 CDs und einer Instruktions-DVD, 2007, DHP 1074250-400, € 19,95

#### **Otto Heinrich Noetzel Verlag, Wilhelmshaven (Vertrieb: Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven)**

**Albinoni, Tommaso:** Sonata d-Moll op. 2/IV, eingerichtet für Blockflötenensemble Sino SATB (Herrmann), 2007, N 4518, € 12,00

**von Call, Leonard:** Quartett F-Dur, eingerichtet für Blockflötenensemble AATB oder AATT (Herrmann), 2007, N 4464, € 12,50

**Haydn, Joseph:** Divertimento op. 3 Nr. 5, eingerichtet für Blockflötenensemble SATB (Herrmann), 2005, N 4467, € 12,50

**Heger, Uwe:** *Straßenmusik à 2*, Klezmer, Blues, Ragtime & Latin-Folk, Heft 2, für 2 Querflöten (Alt- und Tenorblockflöte), 2006, N 4670, € 9,00

**Heger, Uwe:** *Straßenmusik à 2*, Klezmer, Blues, Ragtime & Latin-Folk, Heft 2, für 2 Blockflöten (SS/TT/ST/SA), Oboen/Melodieinstrumente und Gitarre (Harmonieinstrument) ad libitum, 2006, N 4949, € 7,00

**Herrmann, Ulrich:** *Trio Spielbuch II*, für drei Blockflöten, 2006, N 3976, € 12,50

**Herrmann, Ulrich:** *Quintett Spielbuch II*, für 5 Blockflöten in wechselnder Besetzung, 2006, N 3978, € 12,50

**Sammartini, Giovanni Battista:** *Sinfonie* F-Dur, eingerichtet für Blockflötenensemble SATB (Herrmann), 2005, N 4465, € 9,00

**Vivaldi, Antonio:** Concerto a-Moll, eingerichtet für Blockflötenensemble AATB (Herrmann), 2007, N 4519, € 9,00

**Vivaldi, Antonio:** Concerto Nr. 1 *La Primavera*, aus *Die vier Jahreszeiten*, für 4 Blockflöten in wechselnden Besetzungen (Cassagnol), 2006, N 4541, € 12,50

**Vivaldi, Antonio:** Concerto Nr. 2 *L'Estate*, aus *Die vier Jahreszeiten*, für 4 Blockflöten in wechselnden Besetzungen (Cassagnol), 2007, N4542, € 12,50

**Vivaldi, Antonio:** Concerto Nr. 3 *L'Autunno*, aus *Die vier Jahreszeiten*, für 4 Blockflöten in wechselnden Besetzungen (Cassagnol), 2005, N 4543, € 12,50

**Vivaldi, Antonio:** Concerto Nr. 4 *L'inverno*, aus *Die vier Jahreszeiten*, für 4 Blockflöten in wechselnden Besetzungen (Cassagnol), 2005, N 4544, € 12,50

**Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster**  
**Geysen, Frans:** *Met z'n twaalven – zu Zwölf*, für 12 Blockflöten, 2007, EM 1205, € 17,00

**Michel, Winfried:** *Der Radwechsel*, von Bertold Brecht, Stimme, Altblockflöte und Klavier, für einen, zwei oder drei Spieler, 2007, EM 1212, € 7,50

#### **Universal Edition, Wien**

**Flute Projekt:** New Pieces for Flute Solo, zeitgenössische Stücke für Podium und Unterricht, (Victoria Borisova-Ollas, David Cuttler, Roxanna Panufnik, Arvo Pärt, Jay Schwartz), 2007, UE 33661, € 18,95

**Boulez, Pierre:** Deux extraits du *Marteau sans maître*, études pour flûte alto, 1954/1957, UE 33404, € 12,95

**Filz, Richard:** *Rhythm Coach 2*, rhythmisch fit mit Clap-, Stomp- und Sing-Alongs, ganzheitliches Rhythustraining für alle Instrumentalisten, Sänger und Tänzer, inklusive CD, 2007, UE 32348, € 11,50

#### **Musikverlag Zimmermann, Frankfurt**

**Corelli, Arcangelo:** Concerto grosso op. 6/8 *fatto per la Notte di Natale*, Weihnachtskonzert für 3 Flöten oder Flötenorchester (Weinzierl/Wächter), 2007, ZM 35660, € 23,50

**Gärtner, Gregor:** *Musik mit Klasse*, Klassenmusizieren mit Blasinstrumenten, Lehrband, 2007, ZM 81302, € 29,95

**Gärtner, Gregor:** *Musik mit Klasse*, Klassenmusizieren mit Blasinstrumenten, Unterrichtsphase 1, 2007, ZM 80302, € 8,95

**Leufgen, Friedrich:** *Schattenland*, für Flöte solo, 2007, ZM 35610, € 9,95

### **Peter Hope, David Beck, Hans Gál, David Ellis, Ian Parrott, David Dubery: British Recorder Concertos**

John Turner, Blockflöte, Camerata Ensemble, Leitung Philip McKenzie, Watford 2005, Dutton Laboratories, 1 CD, CDLX 7154

John Turner gebührt ein Platz im Guinnessbuch der Rekorde: Über vierhundert Kompositionen hat der Blockflötist und Jurist bereits uraufgeführt und viele davon im Anschluss veröffentlicht. Bienenfleißig spielt er zudem das britische Blockflötenrepertoire rauf und runter. Dazu kann er fünf Einspielungen von Bachs Brandenburgischen Konzerten vorweisen.

Turners mir vorliegende CD ist mittlerweile seine dritte mit britischen Blockflötenkonzerten. Die Werke von David Beck, David Dubery, David Ellis, Hans Gál, Peter Hope und Ian Parrott sind zwischen 1961 (Gál) und 2004 (Ellis und Dubery) komponiert und bleiben allesamt einer postromantischen bis gemäßigt modernen Tonsprache verhaftet, wie sie gerade auf dem Inselstaat immer noch weit verbreitet ist und von den dortigen Blockflötenamateuren geschätzt wird. Das Resultat ist Musik, die größtenteils angenehm zu hören ist, aber oft auch keinen tieferen Eindruck hinterlässt. In einigen Fällen (Hope) gleiten die Komponisten in den Bereich der „Light Music“ ab. Abgesehen von gelegentlichem Gebrauch von Flatterzunge und Glissandi finden sich keine avantgardistischen Elemente.

Weniger rekordverdächtig als die Quantität im künstlerischen Schaffen Turners ist die Qualität seines Blockflötenspiels: Ein starrer Ton, der bisweilen durch ein nervöses und inflexibles Vibrato angereichert wird, wenig abwechslungsreiche Artikulation, so gut wie keine dynamischen Kontraste, dazu immer wieder unsauber gegriffene Passagen lassen die Blockflöte eindimensional und unlebendig im Ver-



gleich zu den wesentlich differenzierteren Mitsolisten (Harfe, Violine und Schlagzeug) und dem Orchester erscheinen, obwohl auch hier einige Wünsche die Präzision betreffend offen bleiben. Die verschiedenen Blockflöten klingen besonders im höheren Register sehr angestrengt und zum Teil überlastet, was sich durch starkes Rauschen und heftige Nebengeräusche äußert. Dass es den tänzerischen Passagen vollkommen an Swing fehlt, lässt alles, was in die Richtung Unterhaltungsmusik tendiert, gewollt klingen, so dass auch ein an sich effektvoller Satz wie die abschliessende Tarantella aus Hopes *Concerto* für Blockflöte, Streicher, Harfe und Schlagzeug seine Wirkung verfehlt. Nach vollständigem Anhören der CD versteht man Vorurteile moderner Orchestermusiker, die die Blockflöte immer noch nicht als vollwertiges Instrument betrachten wollen.

Diese CD lässt den Rezensenten in einem Zwiespalt zurück. Einige der eingespielten Werke sind durchaus gute Kompositionen, andere wie David Becks *Flûte-à-Bec: Concerto* machen es dem Rezensenten schwer zu beurteilen, ob die Komposition Quelle der Uninspiriertheit der Interpreten ist. Das für Carl Dolmetsch komponierte *Concertino* Gáls sticht sowohl wegen seines frühen Kompositionsdatums als auch wegen seiner musikalischen Qualitäten aus diesem Repertoire hervor. Aber gerade in diesem Stück zeigt ein Blick in die Partitur (Universal Edition), wie wenig die Interpreten die genauen Angaben des Komponisten studiert haben und wie wenig der Solist



WWW. MARTIN  
 PRAETORIUS .de

den Anforderungen an eine sensible Klanggestaltung gerecht wird. Wirklich empfehlen möchte ich diese Aufnahme nur denjenigen Blockflötisten, die auf der Suche nach zeitgenössischen Blockflötenkonzerten sind. Sowohl Michala Petri als auch Dan Laurin haben in den letzten Jahren auf einem spieltechnisch und musikalisch wesentlich höheren Niveau Einspielungen zeitgenössischer Blockflötenkonzerte vorgelegt. Es bleibt zu hoffen, dass einige der hier eingespielten Werke trotzdem ihren Weg ins Blockflötenrepertoire finden mögen.

Michael Hell

**Siesta: Werke von Jacques Ibert, Maurice Ravel, Astor Piazzolla, Heitor Villa-Lobos, Joan Albert, Amargós und Mario Castelnuovo-Tedesco**

Michala Petri, Blockflöte/Lars Hannibal, Gitarre, 2006 OUR Recordings, Kokkedal, Dänemark, 1 CD, Nr. 8.226900

**Antonio Vivaldi: Die vier Jahreszeiten**

für Blockflöte (Org. Violine) und Orchester, Michala Petri, Blockflöte / Swedish Chamber Orchestra unter Thomas Dausgaard, 2005 EMI Denmark, 1 CD, 3441712

Der Name Michala Petri hat innerhalb der klassischen Musikszene einen Bekanntheitsgrad wie ihn von den Bläsern außer James Galway niemand erreicht hat. Frans Brüggen hatte seine goldenen Jahre und vor allem gute Studenten, die seinen Ruf weitertrugen. Während Brüggen – wie in der TIBIA 3/2007 zu lesen war – die Blockflöte vor langer Zeit beiseite gelegt hat,

um sich dem Dirigieren zu widmen, konzentriert sich die Künstlerkarriere Michala Petris seit über 35 Jahren auf das Spielen der Blockflöte, Erweiterung ihres Repertoires und ihrer Möglichkeiten.

Michala Petris Wirken gerade im Umfeld der etablierten klassischen Musikszene ist es zu verdanken, dass die Blockflöte sich als Konzertinstrument auch in den großen Sälen etablieren konnte.

In Dänemark ist die 1958 in Kopenhagen geborene und aus einer Musikerfamilie stammende Blockflötistin eine nationale Berühmtheit, wobei neben ihrem Können immer ihre Natürlichkeit, ihr Charme und das Fehlen jeglicher Starallüren genannt werden.

Ihr Debüt, das 1969 in Tivolis Konzertsaal stattfand, war der Beginn einer internationalen Karriere, die sie mit anderen namhaften Künstlern wie Claudio Abbado, Salvatore Accardo, Gidon Kremer, Heinz Holliger, Neville Martinson und Pinchas Zukerman zusammenführte. Unvergesslich bleibt auch ihr Auftritt mit ihrem weltberühmten Landsmann, dem Komponiker und Pianisten Victor Borge, bei dem das Publikum und auch Michala Petri Tränen lachten.

Sie ist seit 1995 Ritter des Dannebrog-Ordens, gewann 1997 und 2002 den Deutschen Schallplattenpreis, 1997 den Nordic Council Music Prize, 1998 den Wilhelm Hansen Musikpreis und den H. C. Lumbye Preis und 2000 den renommierten Sonning Musikpreis, der zu den höchsten Auszeichnungen gehört, die Däne-

mark zu vergeben hat.

Für internationales Aufsehen sorgte die zufällig entstandene Zusammenarbeit mit Keith Jarrett. Welcher Blockflötist wagt davon zu träumen, dass ihn einer der bekanntesten Jazzpianisten in der Garderobe aufsucht und fragt, ob man nicht mal was zusammen machen könnte? Aus dieser Zusammenarbeit entstanden die Einspielungen von Johann Sebastian Bachs Sonaten BWV 1030-1035 (1991) und Georg Friedrich Händels Sonaten für Blockflöte und Cembalo (1997).

Trotzdem war Michala Petri immer wieder Anfeindungen ausgesetzt. Die Nennung ihres Namens polarisierte sofort. Interessanterweise war das Publikum immer begeistert und stand gern Schlange, um noch eine Karte für ein Konzert zu ergattern, während ihre Berufskollegen und wenige Kritiker zur Skepsis neigten. Könnten diese kritischen Stimmen eventuell aus dem allgegenwärtigen Minderwertigkeitskomplex der Blockflötenszene herrühren, die sich untereinander neidig beäugt und den Kollegen nur widerwillig den Erfolg gönnt?

Vielleicht liegt es auch daran, dass Michala Petri immer ihren eigenen Weg gegangen ist und zum großen Teil Autodidaktin ist. Erst als Elfjährige nahm sie bei Ferdinand Conrad in Hannover Unterricht. Die prägenden Jahre hatten bereits vor der Begegnung mit Conrad stattgefunden, und auch nach diesen Privatstunden vertraute sie auf ihr musikalisches Talent und ließ sich nicht von den negativen Stimmen aus der kleinen „Alte Musik“-Welt der historischen Aufführungspraxis beirren.

Warum auch. Sie ist eine der modernen Musiktradition verbundene Instrumentalistin wie viele ihrer ebenso berühmten Kollegen, die Streich- oder Blasinstrumente spielen.

Unzählige zeitgenössische Stücke skandinavischer Komponisten sind ihr gewidmet, die neben dem Aspekt der atemberaubenden Schnelligkeit von Zunge und Fingern im Laufe der Jahre immer mehr das melodische Element betonen, was auch „Neue Musik“ für das Liebhaberpublikum zugänglich macht. Kennzeich-

nend für Michala Petris ‚Arbeitsmoral‘ ist in diesem Zusammenhang, dass sie alle Stücke auswendig lernt und sei es auch nur für eine einzige Aufführung.

Ihr Spiel beeindruckt auf der Bühne und bei Aufnahmen. Als Liebhaberin romantischer Musik hat Michala Petri das Repertoire durch eigene Transkriptionen erweitert. Dazu zählen zahlreiche Kompositionen von Schubert und Grieg, Paradestücke wie der *Hummelflug* von Rimsky-Korsakov aus der Oper *Das Märchen des Zaren Saltan* oder Saint-Saëns' (1835–1921) *Introduktion und Rondo Capriccioso* op. 28, das sie 2005 mit dem schwedischen Kammer-Orchester unter Thomas Dausgaard aufgenommen hat. Die Aufnahme ist virtuos und mit einer neuen Spielfreude, die ihre Entwicklung vom Wunderkind zur reifen Künstlerin unterstreicht.

Auf der gleichen CD finden sich Antonio Vivaldis (1678–1741) vier Jahreszeiten, bei denen sie von Sopranino- bis zur Bassblockflöte, die sie geschickt im Mittelsatz des Herbstes einsetzt, alle Stimmlagen der Blockflötenfamilie auskostet.

Mit ihrem Ehemann, dem Gitarristen Lars Hannibal, hat sie inzwischen fünf CDs eingespielt. *Siesta* ist der Titel der Duo CD mit südamerikanischem Flair. Tangomusik von Piazzolla und Amargós macht den Anfang. Die neoklassizistische *Sonatina* op. 205 von Castelnuovo-Tedesco (1895–1968), der zu Beginn des 20. Jahrhunderts zur italienischen Avantgarde zählte, während des Faschismus Aufführungsverbot erhielt, für Hollywood Filmmusiken schrieb und in seiner Wahlheimat Kalifornien starb, ist ein Spätwerk von mediterraner Klarheit und Heiterkeit, welches gut ins Programm passt und dem Duo Petri-Hannibal gut liegt. In Ravels sprudelnder *Habanera*, geht Michala Petri bis an die Grenzen ihre Altblockflöte: Sie spielt zwingend und führt den Klang von der ersten bis zur letzten Note ohne zu entspannen.

So ist der Titel *Siesta* nicht als programmatischer Hinweis auf Musik, die einen in den Schlaf wiegen könnte, gemeint. Er ist eher eine



**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**

Reverenz an den Unterhaltungscharakter der Kompositionen, die dem Zuhörer sowohl anregen als auch zum Träumen bringen können.

Es ist endlich an der Zeit, anzuerkennen, was diese Musikerin geleistet hat und ihr die Achtung zukommen zu lassen, die sie seit langem verdient. Dem Publikum ist das noch nie schwergefallen.

**Inés Zimmermann**

### Johann Sebastian Bach: a due per Flauto e Cembalo

Sonate G-Dur (BWV 525), für Voiceflute und obligates Cembalo, Sonate c-Moll (BWV 1017), für Altblockflöte in Es und obligates Cembalo, Partita c-Moll (BWV 1013), für Altblockflöte solo, Sonate E-Dur (BWV 1035), für Altblockflöte und B. c., Präludium, Fuge und Allegro Es-Dur (BWV 998), für Cembalo solo, Sonate h-Moll, (BWV 1030), für Altblockflöte und obligates Cembalo; Dorothee Oberlinger (Flauto), Christian Rieger (Cembalo), Raumklang, Schloß Goseck 2006, Marc Aurel Edition, MA 20035

J. S. Bachs Interesse für die Blockflöte beschränkte sich auf den Einsatz in etwa 20 seiner Kantaten und in den beiden *Brandenburgischen Konzerten*, aber immer wieder erscheinen Kammermusikwerke von ihm, arrangiert für Blockflöte, sei es in Noten oder als CD, so z. B. von Frans Brüggen oder Michala Petri, um nur zwei wichtige Interpreten zu nennen.

In diese Serie reiht sich Dorothea Oberlinger zusammen mit dem Cembalisten Christian Rieger ein, und wie ich meine, mit Erfolg. Auf vier verschiedenen Blockflöten erklingt Orgel-, Querflöten- und Violinmusik des Großmeisters, die von beiden Interpreten in hohem Grade geschmackvoll dargeboten wird.

Die Transkription der Trisonate Es-Dur, BWV 525, (hier in G-Dur) besticht durch sorgfältige Artikulation und perlende Sechzehntelketten.

Der Violinsonate c-Moll, BWV 1017, bleibt Frau Oberlinger – wie jeder Blockflötist! – im 3. Satz etwas schuldig, da viele Stellen der Violinstimme für die Blockflöte eine Oktave höher transponiert werden müssen. Durch die sparsame Verwendung von Vibrato in diesem Satz empfinde ich das Manko besonders deutlich.

In der sogenannten Partita für Traversflöte, BWV 1013, die eigentlich nur mit „Solo“ überschrieben ist, gliedert die Interpretin die einzelnen Tänze durch feine Rubati. Die Corrente nimmt sie in brillantem Tempo (und spielt in der c-Moll-Fassung für Altblockflöte das von H.-P. Schmitz in T. 19 hineininterpretierte a<sup>2</sup> anstelle des von Bach vorgesehenen as<sup>2</sup>). Beim Hören der Sarabande – sind die Sechzehntelpartien nicht doch zu agogisch? – empfand ich eine leise Unruhe. Die abschließende Baurrée erklingt rhythmisch pointiert. (In T. 34

ergänzt die Interpretin bei der letzten Note ein Sechzehntelfähnchen, im Originalmanuskript steht dort ein Achtel, davor allerdings ein Achtel mit Punkt!)

In der Sonate E-Dur, BWV 1035, überzeugen die flexibel gespielten und dadurch wie improvisiert wirkenden 32stel des ersten Satzes. Die reiche Continuo-Aussetzung im 3. und 4. Satz verunklart ein wenig die Basslinie.

In seinem Cembalosolo (Präludium, Fuge und Allegro) Es-Dur, BWV 998, verdeutlicht Christian Rieger mit dezent eingesetztem Rubato den Aufbau der Fuge – eine insgesamt „atmende“ Interpretation aller drei Sätze! Das Schlusstück dieser CD, die h-Moll-Sonate, BWV 1030, besticht im 1. Satz durch ein angenehmes zügiges, aber keineswegs hastiges Tempo. Besonders sensibel ausgespielt: der Trugschluss in T. 112.

Höhepunkt der Sonate ist für mich der 2. Satz, das *Largo e dolce*, das beide Interpreten in vollkommener Ruhe spielen, dabei feinste Agogik einsetzend. Das Decrescendo auf den Schlusstönen des 1. und 2. Teils wird behutsam realisiert und wirkt keinesfalls maniert. Im abschließenden 3. Satz (dessen Tempovorschrift „Presto“ sich meines Erachtens nur auf den ersten, fugierten Teil bezieht) gehen im 2. Teil, einer Gigue, beiden Spielern – salopp gesagt – „die Pferde durch“. Wenngleich makellos dargeboten, scheint mir das Tempo einfach zu schnell – nicht zuletzt im Hinblick auf die vielen Synkopen, die hier an Wirkung verlieren. Das ist aber auch der einzige „Wermutstropfen“ einer sonst rundum gelungenen Aufnahme, die durch ein informatives Booklet und ein ins Auge fallendes antikisierendes Cover komplettiert wird.

Martin Nitz

### Musik am Hofe derer von Bünau II

Sächsische Musiklandschaften im 16ten und 17ten Jahrhundert, Nr. 3. Ensemble „Alte Musik Dresden“. Leitung: Norbert Schuster, edition raumklang, Schloss Goseck 2006, RK 9902

Schloss und Ort Weesenstein, wo die Herren von Bünau residierten, liegt südöstlich von

Dresden, unterhalb Pirna auf der Landkarte (dem Autoatlas sei ein heißer Dank aus dem deutschen Süden, denn das Booklet setzt den Ort als bekannt voraus). Dort gaben sich renommierte wie weniger bekannte Musiker ein Stelldichein, wobei die (zumindest mir) unbekannteren Komponisten auf dieser CD mit erfreulichen Entdeckungen aufwarten. Die geistlichen Konzerte von Stephan Otto (1603–1656) und vor allem von Samuel Seidel (1615–1665) sind wunderbar bewegt und mit ergreifender Wortausdeutung gesetzt – kein Wunder, dass die Werke des in Glashütte (wiederum südlich von Weesenstein) wirkenden Seidel sich *in ganz Sachsen großer Beliebtheit* erfreuten.

Für die einige der sieben hier vertretenen Komponisten war Schloss Weesenstein nur Ausgangspunkt oder Durchgangsstation einer musikalischen Karriere anderswo; alle aber zeigen, auf welch hohem Niveau die Vokal- und Instrumentalmusik in Sachsen, in unmittelbarer Nähe des Dresdner Hofes, im 17. Jahrhundert stand. Entscheidend geprägt wird diese empfehlenswerte CD freilich durch die klangschönen und sehr ausgewogenen Interpretationen des Ensembles „Alte Musik“, Dresden, das hier unter der Leitung Norbert Schusters eine echte Trouvaille vorgelegt hat.

Ulrich Scheinhammer-Schmid



Preis der deutschen  
Schallplattenkritik  
2007

### Luciano Berio: The Complete Sequenzas

mit Versen von Edoardo Sanguinati, rezitiert von Enzo Salomone / The Complete Alternate Sequenzas / 9 works for Solo Instruments; 4 CDs; 104-seitiges booklet auf Englisch, Deutsch und Französisch; diverse Musiker; New York 2006; mode 161/3

Bei seinem Begräbnis spielte die Dorfkapelle Polkas, sein langjähriger Freund Umberto Eco hielt die Totenrede. Auf der einen Seite die Volksmusik, auf der anderen der Medienwis-

senschaftler: ein Abschied, welcher der Spannweite des Schaffens von Luciano Berio, der am 27. Mai 2003 im Alter von 77 Jahren verstarb, gerecht wurde.

Mit der *Sequenza*-Reihe und 9 Solowerken von *Rounds* bis *Chanson pour Pierre Boulez* gibt diese insgesamt 6-stündige Aufnahme auf 4 CDs einen Einblick in Luciano Berios vielseitiges Solorepertoire, das im Laufe von fünf Jahrzehnten entstand.

Zusätzlich zu der anderen Gesamtaufnahme, die auf 3 CDs bei Naxos erhältlich ist, enthält die Mode-Aufnahme alle alternativen *Sequenzas* und die anderen Solowerke, die fast eine ganze CD füllen. Außerdem sind die für die *Sequenza*-Reihe geschriebenen Verse von Edoardo Sanguineti den Kompositionen vorangestellt. Kein uneingeschränktes Vergnügen, da die im Märchentone vorgetragene Poesie die Konzentration des Zuhörers zerstreuen kann.

1958 begann Berio mit seiner *Sequenza I* für Flöte die Serie von Solokompositionen, die 2002 mit der *Sequenza XIV* für Cello ihr Ende fand. Die Werkreihe ist ein einzigartiges Kompendium moderner Instrumentalmusik. In den brillant ausgearbeiteten Miniaturen verbindet er die Evolution instrumentalmusikalischer Möglichkeiten mit einem Maximum an künstlerischer Gestaltungskraft.

Der Titel Sequenz/Folge weist auf die Tatsache, dass jedes Stück auf einer Folge harmonischer Felder basiert, von denen die anderen musikalischen Parameter abgeleitet werden. Entscheidend war für ihn in seiner Arbeit die harmonische und melodische Dichte der Kompositionen und der unter Einbeziehung polyphoner Strukturen entstehende Eindruck eines „polyphonen Hörens“.

Es sind trotz aller Intellektualität und Aktualität homogene Klangkompositionen, die Ungehörtes aus dem jeweiligen Instrument herausholen und doch niemals Unmögliches fordern. Während Berio seine *Sequenza*-Reihe über die Jahre hinweg erweiterte und Werke für 15 Instrumente und Stimme schuf, beeinflussten diese Kompositionen seine andere Arbeit und

vice versa. In den *Sequenzas* tauchten Zitate aus anderen Kompositionen auf, umgekehrt dienten die *Sequenzas* als Grundlage und Quelle neuer Orchesterwerke. Die Wiederaufarbeitung alter Materialien und das Verknüpfen von Kompositionen durch gemeinsame Elemente ist charakteristisch für Berios Werk: „Eine Sache ist nie zu Ende ... Das vollendete Werk ist ein Ritual und ein Kommentar zu einem anderen Werk, das ihm vorausging, und eines anderen Werkes, das ihm folgen wird ...“

Alle Menschen, die ihn kannten, nennen ihn einen Genießer schöner Dinge – im Leben wie in der Kunst. Auch die Zusammenarbeit mit den Instrumentalisten war für ihn eine Notwendigkeit und eine Bereicherung.

Seine Stücke sind Künstlern von Severino Gazzelloni über Cathy Berberian bis zu Heinz Holliger, Frans Brüggen und Teodoro Anzellotti gewidmet, die zusammen mit ihm die neuen Spieltechniken entwickelten, die inzwischen zu den Grundwerkzeugen der nächsten Solistengeneration gehören.

Die Aufnahmen zu dieser CD sind ‚in Folge‘ über einen Zeitraum von 10 Jahren entstanden. Als die ersten *Sequenzas* eingespielt wurden, war Nr. 14a für Cello noch nicht komponiert. Die 23 Interpreten, die zur Hälfte aus den Vereinigten Staaten stammen, realisieren die Partituren mit einer selbstverständlichen Bewusstseinschärfe für die Komplexität und den Konfliktreichtum, so dass der technische Aspekt neben der Wandlungsfähigkeit und Gedankenvielfalt der Sprache Berios in den Hintergrund tritt. Viel wichtiger sind die geradezu körperlich wirkenden Gesten und Herzschläge, die aus jeder Sequenza eine persönliche Charakterstudie jedes Instrumentes und seines Spielers machen. Deutschland ist mit Stefan Hussong (Akkordeon), Ulrich Krieger (Saxofon) und Lucia Mense (Blockflöte) vertreten.

Die Letztgenannte spielt *Gesti*, Berios einziges Stück für Blockflöte mit packender Intensität und wirkungsvollem Stimmeinsatz.

Als eine Dokumentation der Bandbreite seines Schaffens zeigen die *Sequenzas* und Solostücke

Berios Originalität und Genialität, die durch seinen Respekt für das jeweilige Instrument und seinen Interpreten geprägt ist. Durch seine Liebe zu beidem erreicht er eine fast magische Verständlichkeit. Wenige moderne Werke finden bei einem so breiten Publikum Anklang, und wenige Komponisten sind in ihrem Stil so unverwechselbar.

Es ist Geschmacksache, ob die beim Label Naxos erschienene Aufnahme oder die hier vorliegende vollständigere, sehr zu empfehlende Aufnahme von *mode* den Weg ins CD-Regal findet. Eine Sammlung von Berios *Sequenzas* sollte dort stehen.  
**Inés Zimmermann**

### Wiener Flötenuhren um 1800. Ausgewählt und kommentiert von Helmut Kowar

2002 Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (OEAW), Tondokumente aus dem Phonogrammarchiv. Mechanische Musikinstrumente Vol. 3, OEAW PHA CD 12, € 15,00

### KV 608. Mozarts Allegro und Andante (Fantasie in f) für eine Orgelwalze im „Laudon Mausoleum“

Eine virtuelle Rekonstruktion, 2006 Wien, Verlag der OEAW, Tondokumente, Mech. Musikinstrumente, Vol. 5, OEAW PHA CD 24, € 14,90

### Wiener Flötenwerke des Biedermeier. Szenen und Arien aus Opern

Wien, Verlag der OEAW, Tondokumente, Mech. Musikinstrumente, Vol. 4, OEAW PHA CD 21, € 15,90

Welcher Musikfreund hat nicht schon davon geträumt, Musikern aus den Epochen vor der Erfindung des Grammophons über die Schulter zu schauen und ihrem Originalton zu lauschen? Zwar nur näherungsweise, aber immerhin in sehr aufschlussreicher Weise erlauben das die hier vorzustellenden CDs, die den verdienstvollen Tondokumenten aus dem Phonogrammarchiv der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (vgl. *tibia* 4/2003) eine weitere interessante Nuance hinzufügen.

Den meisten Blockflötenspielern, aber auch anderen Holzbläsern sind die in vielfältigen Bear-

**Blockfloetenshop.de**

- über 700 Instrumente lieferbar
- 3 Jahre Zusatzgarantie
- Zubehör
- Noten
- CDs
- ...

Am Berg 7  
D-36041 Fulda  
Tel: +49 (661) 242 78 78  
Fax: +49 (661) 242 78 79  
info@blockfloetenshop.de

Das Fachgeschäft im Herzen Deutschlands

beitungen vorliegenden Flötenuhrstücke Joseph Haydns sicher ebenso vertraut wie Beethovens *Allegro und Menuett für eine Flötenuhr* (ZfS 279) oder gar Mozarts hochkarätige, durchweg in seiner letzten Lebenszeit entstandenen Kompositionen *für eine [Flöten-]Uhr* (KV 608, f-Moll) bzw. *für eine Walze in eine kleine Orgel* (KV 594, f-Moll; KV 616, F-Dur). Eine ganze Reihe von ihnen, gewissermaßen im Originalklang der Zeit, findet sich unter den Aufnahmen der *Wiener Flötenuhren um 1800*, beispielsweise 12 Stücke von Joseph Haydn (darunter der reizende *Wachtelschlag* gleich doppelt, von zwei verschiedenen Uhren) und auch das *Allegro* (plus einem Scherzo) von Beethoven. Auffallend ist hier das rasche Tempo, das die Uhrwerke vorlegen, wobei Helmut Kowar, einer der besten Kenner des Gebiets, darauf hinweist, dass Schäden am Instrument gelegentlich zu *einer überhöhten Abspielgeschwindigkeit* führen können. Die ausgezeichneten und höchst kompetenten Booklets informieren nicht nur über die Konstrukteure dieser wunderbaren kleinen Orgelwerke, sondern auch über die Technik und über die Bedingungen der handwerklichen wie der musikalischen Produktion. Der *Beginn dieser Spezies von Musikautomaten in Wien* sei geradezu *sensationell*, stellt Helmut Kowar fest, und verweist darauf, *dass die originalen Walzen [...] eine über jede Notenschrift hinausgehende exakte und unbestechliche Notation der wirklich gespielten Tonlängen* bieten und damit *die Usancen des lebendigen Musizierens* überliefern (inklusive einer Arie mit Solokadenz!).

Die *Wiener Flötenwerke des Biedermeier* bieten allerdings keine Originalkompositionen, sondern *Szenen und Arien aus Opern* der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts (Rossini steht mit fast der Hälfte der Nummern an der Spitze). Hier sind die Flötenorgeln meist größer (und teilweise unüberhörbar auf dem Weg zur Jahrmarktsorgel des ausgehenden 19. Jahrhunderts) – aber auch sie überliefern *Aspekte der zeitgenössischen Aufführungspraxis, die nicht im Notentext stehen*.

Besonders interessant ist die *virtuelle Rekonstruktion* von Mozarts KV 608, das ja neben Orgel- und vierhändigen Klavierfassungen in zahlreichen Holzbläser- und Streicherbearbeitungen vorliegt. Geschrieben wurde das Stück für das sogenannte „Laudon Mausoleum“ in der Wiener *Himmelfortgasse Nr. 1355* (welch ein Standort für ein virtuelles Grabdenkmal!), einer dem 1790 verstorbenen Feldmarschall Gideon von Laudon gewidmeten Mischung aus Wachsfigurenkabinett und Gedenkstätte, die immerhin bis 1821 an verschiedenen Orten betrieben wurde. *Zu jeder Stunde spielte ein automatisches Orgelwerk ein Musikstück*. Das Stück wird auf der CD, die im Zusammenhang der großen Mozart-Ausstellung in der Albertina entstand, in fünf Varianten geboten, die sich aus dem Zusammenspiel einer realen Orgel mit dem Computer ergeben: vier der Fassungen bieten unterschiedliche Versionen mit Flöten- und Fagottstimmen (die historisch für das Mausoleum bezeugt sind), eine wurde mit einem reinen Flötenwerk besetzt.

Alle drei CDs bereichern unsere Klangvorstellungen vom 18. und 19. Jahrhundert in einer überraschenden Weise und ermöglichen auf einem ganz ungewöhnlichen Weg Zugänge zum „Originalklang“ der Umbruchszeit vor und nach 1800. **Ulrich Scheinhammer-Schmid**

## NEUEINGÄNGE

**Ars Choralis Coeln: Rose van Jhericho**, Das Liederbuch der Anna von Köln (um 1500), *Laist ons syngen ind vroelich syn, Nu hoirt nu hoirt all*

*wonder, Te celi reginam, Ich grois dich gerne, Mit vrouden quam der engel, Ich sachz eyns mols, Puer natus in bethleem, Jure plaudant omnia, In dulcio júbilo, In Feuers Hitz, Heir bouen in myns vaders ryck, Rose van Jhericho, O laist ons vroelich syngen, Elend, du bast umfangen mich, Audi tellus, Stetit ihesus coram pylato, Mater sancta, dulcis Anna, O dulcissime ihesu, Ave dei genitrix, Wail up, ich moes van hynnen*, Leitung: Maria Jonas (Gesang, Drehleier), Lucia Mense (Blockflöte, Glocken, Gesang), Elisabeth Seitz (Hackbrett), Johanna Seitz (Harfe), Susanne Ansorg (Fidel), Frauenschola, Raumklang, Schloß Goseck 2007, 1 CD, Best.-Nr. RK 2604

**Ars Choralis Coeln: Letare Germania**, Musik des Mittelalters für Elisabeth von Thüringen: Laude: *Facciamo laude a tutti sancti*, Ballade: *Vom Landgrafen Ludwig und der Hl. Elisabeth*, Antiphona: *Letare Germania*, Ingressus: *Deus in adiutorium*, Inviatorium: *Regi Deo jubilantes*, Canticum: *Gaudens gaudebo in Domino*, Responsorium: *De paupertatis palea*, Symphonia: *A calore caritatis*, Responsorium: *Ista fortis mulier*, Responsorium: *Ante dies exitus*, Motette: *Un chant renvoisie et bel*, Laude: *Radiante lumera*, Antiphona: *Gaude celum Magnificat*, Hymnus: *Novum sydus emicuit*, Laude: *Laudar vollio*, Laude: *Sia laudato San Francesco*, Leitung: Maria Jonas (Gesang, Drehleier), Lucia Mense (Blockflöte, Traversflöte, Gesang), Juliane Philine Rothmaler (Gesang, Drehleier), Amanda Simmons (Harfe, Gesang, Zimbeln), Susanne Ansorg (Fidel, Glocken), Frauenschola, edition chrismon, Frankfurt 2007, 1 CD, Bestellhotline: 0800/2474766

**Aventure: Adieu, naturlic leven mijn**, Songs from the Koning Manuscript (Brussels, Royal Library MS II 270) ca. 1500, *Benefico solacio, Truren moet ic nacht ende dach, Flatu docta spiritali, O, Jesus bant, Puram Christo te dedisti, Die werlt leit mi so seer en quelt, Ave pulcherrima regina, Mijns herten troest (Alexander Agricola), Costi regis filia, Adieu, naturlic leven mijn, Digne colat ecclesia, Och, voer die doot en is geen boet, Nicolai solennia, Jesu dulcis memoria, Ita Hijmans (direction, recorder), Nancy*

Mayer (voice), Christopher Kale (voice), Arnout Lems (voice), Piet Stryckers (renaissance viol), Peter de Clercq (recorder), Patrick Dencker (recorder), Challenge Records International, Austria 2007, 1 CD, Best.-Nr. FL 72411

**Johann Christian Bach: Concerti, Overture „Il tutore e la pupilla“** (Warb G 24), 2 Ob, 2 Cor, Str, Cb; *Sinfonia concertante in D* (Warb C 35), 2 Solo Vl, 2 Ob, 2 Cor, Str, B. c.; *Sinfonia in G* op. 6 Nr. 1 (Warb C7), 2 Ob, 2 Cor, Str, B. c.; *Concerto per il Flauto traverso in D* (Warb C 79), Solo Fl, 2 Cor, Str, B. c.; *Sinfonia in F* op. 8 Nr. 4 (Warb C 14), 2 Ob, 2 Cor, Str, B. c.; Freiburger Barockorchester: Karl Kaiser (Flauto traverso), Anne Katharina Schreiber (Violin), Gottfried von der Goltz (Violin and Direction), Carus-Verlag, Stuttgart 2007, 1 CD, Carus 83.307

**Gerhard Braun: Traumwelt**, Kammermusik und Solostücke (Blockflöte, Klarinette, Saxophon, Posaune, Akkordeon, Klavier), *Discorsi I – V*, für Englischhorn und Bass-Saxophon, *Aluba*, für Sopranblockflöte, *Traktat*, für Posaune Solo, *Acor dyon*, für Akkordeon, *Atemwege*, für drei Querflötenspieler, *Something about „H“*, für „Ganassi“-Blockflöte in G, *Traumwelt: Bumelit und Bumedak, Dialog, Elegie, Der Zauderer, Traumwelt, Hürdenläufer, Nachtstück, Der Schmied, Gespenster-Reigen, Tristan, Zerbrochener Walzer, Choral*, für Klavier, *Triton*, für Altsaxophon, *Grenzgänge*, für Tenorblockflöte, *Pinocchio*, für Klarinette Solo, *ARU*, für 4 Bass-Blockflöten und Schlaginstrumente, Susanne van Zoelen-Lucker (Englischhorn, Bass-Saxophon), Andreas van Zoelen (Englischhorn, Bass-Saxophon, Altsaxophon), Johannes Fischer (Sopranblockflöte, „Ganassi“-Blockflöte in G, Tenorblockflöte), Mike Svoboda (Posaune), Ulrich Schlumberger (Akkordeon), Trio Ermitage (Querflöten), Urs Liska (Klavier), Fabian Dirr (Klarinette), *Il tempo suono* (Schlaginstrumente), Flautando Records 2007, 1 CD, Best.-Nr. 004

**Dorothee Oberlinger: Italian Sonatas**, Arcangelo Corelli: *Sonata in C major op. 5 no. 3*, Francesco Geminiani: *Sonata in D minor op. 1 no. 7*,

Giuseppe Sammartini: *Sonata in B flat major (original: F major), Parma no. 16*, Arcangelo Corelli: *Sonata in G minor op. 5 no. 12 „La Follia“*, Antonio Vivaldi/Nicolas Chédeville: *Sonata in G minor op. 13 no. 6, RV 58*, Arcangelo Corelli: *Sonata in E minor op. 5 no. 8*, Giuseppe Sammartini: *Sinfonia in C major (original: B flat major), Parma no. 13*, Signore Detri: *Sonata in C minor*, Dorothee Oberlinger (Blockflöte), Walter Vestidello (Cello), Giancarlo Rado (Erzlaute, Gitarre), Karsten Erik Ose (Bassblockflöte), Giampietro Rosato (Cembalo, Orgel), Sony BMG Music Entertainment, Köln 2007, 1 CD, Best.-Nr. 88697115712

**The Playfords: Oranges & Lemons**, John Playford's English Dancing Master, John Playford: *Bellamira / Bobbing Joe, Newcastle, Hearts Ease, Scotch Cap, Oranges & Lemons, Jenny Pluck Pears, An Italian Rant, Epping Forrest, Lilli Burlero*, English Traditional: *The Star of the County Down, Blacke Almaïne*, Thomas Campion: *I care not for these Ladies*, John Playford: *The Indian Queen, Upon a Summer's day, Jamaica*, Henry Purcell: *Gentle Shepherds – An Elegy on the Death of Mr. John Playford*, Björn Werner (Bariton), Annegret Fischer (Blockflöten), Erik Warkenthin (Barockgitarre, Archliuto, Chitarrone), Benjamin Dreßler (Viola da gamba), Nora Thiele (Percussion), Gäste: Anne Schneider (Sopran), Claudia Mende (Violine), Martin Erhardt (Blockflöte), MBM Mielke Bergfeld Musikproduktion, Darmstadt 2007, 1 CD, Best.-Nr. COV 20709

**Schnabelflötentöne IV: Musik für Blockflötenorchester**, Giovanni Battista Grillo: *Sonata Seconda*, Dietrich Schnabel: *7x7*, Lodovico Grossi da Viadana: *La Ferrarese*, Colin Hand: *Improvisations on a Souling Song*, Giovanni Gabrieli: *Canzon XIV a 10*, Rob Ares: *The Little Musician*, Walter Bergmann: *Septet*, Ascanio Trombetti: *Da Pacem*, Hans Ulrich Staeps: *Des Einhorn's Anmut*, Claude Gervaise: *Six Autres Bransles de Bourgogne*, Dietrich Schnabel (Leitung), Eileen Silcocks und Ute Scriba (Solisten), Dietrich Schnabel, Gudensberg 2007, 1 CD, Bestellungen unter: DietrichSchnabel@t-online.de



## Leserforum

**Zu Marianne Mezgers Rezension der CD *La Flûte du Roy, Jacques Martin Hotteterre „Le Romain“ (1673–1763): Preludes, Suites & Sonates en Trio, Tibia 3/2007, S. 550 f***

Sehr geehrte Frau Mezger, um es ohne Umschweife auf den Punkt zu bringen: Ihre Rezension über meine Aufnahme der Flötenwerke von Jacques Hotteterre (Tibia 3/2007) ist mir ein Ärgernis. Dies allein würde natürlich noch nicht ausreichen, mich zu Wort zu melden. Es ist Ihr volles Recht, eine Einspielung oder einzelne Aspekte einer solchen im Rahmen einer Besprechung für eine Fachzeitschrift für gut oder schlecht zu befinden. Sie werfen jedoch die eine oder andere Frage auf, mit der Sie den ahnungslosen Leser allein lassen, weil nur ich sie beantworten kann: Nein, der Gesamtklang wurde nicht manipuliert. Wir haben ein einziges Stereo-Kugelflächenmikrophon verwendet. Alle vier Instrumente befanden sich etwa in der gleichen Entfernung zum Mikrophon. Das Solo *De mes soupirs* wurde im selben Raum aufgenommen wie alle anderen Stücke: in der etwas überakustischen Kirche Alt-Leisnig zu Polditz (Sachsen). Für die Richtigstellung der Autorenschaft von *Rochers, vous êtes sourds* bedanke ich mich herzlich.

Nachdem diese Punkte geklärt sind, erlauben Sie mir bitte eine Gegenfrage: Was sollte an einem Spitzenton, wie dem hohen *d* zu Beginn der Allemande *La Cascade de St. Cloud* gewagt klingen? Ich kann mir die Bemerkung nicht verkneifen, dass mir selbst im Konzert dieser Beginn noch niemals misslungen ist, geschweige denn vor dem Mikrophon. Ich frage mich etwas betreten, ob technische Souveränität ein Makel ist? A propos: die Spielanweisung „*piqué*“ bezieht sich auf die Achtel-, und nicht auf die Sechzehntelnoten. Diese spiele ich gemäß Hotteterres Anweisungen in *L'Art de Preluder inégal* in stufenweiser Bewegung und

égal in den vielen Dreiklangsbrechungen, die den Satz charakterisieren. Wie Sie zu dem Rückschluss kommen, dass ich nicht die „*inéga*le Zungenartikulation“ verwende, ist mir ein Rätsel. Im Prelude der *Deuxième Suite* nehme ich die Vorschläge – man könnte sie als „*ports de voix doubles inferieurs*“ bezeichnen – wie Sie richtig bemerkt haben „fast vor den Schlag“ – genau so wie es beispielsweise in den Orgelwerken von N. de Grigny (1699) und bei L’Affilard (1705) notiert ist. Die zeitliche Nähe dieser Quellen berechtigt meines Erachtens diese Art der Ausführung bei Hotteterre anzuwenden, zumal sich der Meister selbst nicht zu dieser Verzierung äußert. Wo ist also das Problem? In der darauf folgenden Allemande spiele ich alle von Hotteterre vorgegebenen *ports de voix* – zum Teil vor dem Schlag (s. L’Affilard) und mit *battements* versehen (s. Hotteterres Preface zum *Second Livre*). Ihre Behauptung, dass ich viele *ports de voix* weglasse, ist einfach falsch.

In der Tat legen die überlieferten Pendelmessungen um 1700 ein Menuett-Tempo von umgerechnet MM 71-80 pro Takt zu Grunde; genau in diesem Bereich liegen auch die Tempi der Menuette unserer Aufnahme. Ich bedaure es, dass es uns scheinbar nicht gelungen ist, Sie von deren Richtigkeit zu überzeugen, was mich zu einer abschließenden Bemerkung zur Problematik des Interpretierens französischer Barockmusik bringt: Wir haben versucht, basierend auf den einschlägigen Quellen zu einer Lesart der Flötenmusik Hotteterres zu gelangen, die einerseits Distanz zu unangemessener Emotionalisierung hält (schon Fr. Couperin und Quantz sprechen darüber), und die sich andererseits von der arbiträren Subjektivität vieler moderner Interpretationsauffassungen abzugrenzen versucht.

Dass Sie scheinbar genau diese Art von Subjektivität als Kriterium für unsere Einspielung

ansetzen, kann ich nur als dialektische Fehlleistung bezeichnen. Und wenn Sie schon in Beckmessers Gewand auftreten, einschließlich Ihres beherrschenden Tonfalls, dann sollten Sie (genauer) wissen wovon Sie sprechen beziehungsweise worüber Sie schreiben.

Michael Form, Basel

**Zu dem Buch *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, von Federico Maria Sardelli (rezensiert in Tibia 3/2002, S. 209 f von Marianne Eckstein-Gazzani) bzw. die englische Übersetzung des Buches von Michael Talbot: *Vivaldi's Music for Flute and Recorder***

Guten Tag,

Michael Talbot, ein großer Spezialist von Vivaldi, hat ein bemerkenswertes Buch ins Englische übersetzt, dessen Titel lautet *Vivaldi's Music for Flute And Recorder*, Ashgate Aldershot, April 2007. (Originaltitel: *La musica per flauto di Antonio Vivaldi*, geschrieben von einem Spezialisten, Federico Maria Sardelli, Firenze, Olshki, 2001). Den Preis dieses Werkes können Sie einer Internetseite Ihrer Wahl entnehmen (auf einer speziellen Internetseite kann man kostenfrei einige Seiten des Buches ansehen). Vier Jahre nach dem Erscheinen des RV 312R als CD bei 2 verschiedenen Labels (siehe unten) fangen nun die Feindseligkeiten an, und ich werde auf der Seite 204, bei der Anmerkung 63 „heruntergemacht“.

Erster Fehler: das **Concerto RV 312** ist das von Vivaldi für die Violine zu Ende komponierte Concerto, während das **Concerto RV 312R** (R wie „reconstruit“ oder „reconstitué“, auf Deutsch „wiedergewonnen“) eine Bearbeitung bzw. Wiedergewinnung für Flautino darstellt, die ich bei der SACEM<sup>1</sup> eingereicht habe. Dieses Concerto wurde von mir herausgegeben und zweimal mit Erfolg aufgenommen<sup>2</sup>. In der Übersetzung ist von dieser Differenzierung zwischen den beiden Concerti nicht die Rede.

Auf Seite 204 steht folgendes: „... this form of radical intervention (*Meine Intervention!*) which would normally qualify the result as an arrangement ... has not prevented the work's passing into circulation as the rediscovery and



## Blockflötenzentrum Bremen

### Ensemblekurse 2008

- Kurs I** „Pop & Co“  
mit Heida Vissing, 8.2.–10.2.2008
- Kurs II** „Alte Musik“  
mit Frank Vincenz, 11.4.–13.4.2008
- Kurs III** „Wochenend und Sonnenschein“  
mit Iris Hammacher, 20.6.–22.6.2008
- Kurs IV** „Englische Consortmusik“  
mit Paul Leenhouts, 19.9.–21.9.2008
- Kurs V** „Weihnachtsmusik“  
mit Ebba-Maria Künning, 7.11.–9.11.2008

Programmheft und Infos:



Osterdeich 59a  
D-28203 Bremen  
Tel. 0421. 70 28 52  
info@loebnerblockfloeten.de  
www.loebnerblockfloeten.de

restoration (sic) of a *Fourth Flautino Concerto by Vivaldi*. This phantom appellation has, indeed, been accepted by several performers insufficiently curious to investigate the real truth, who have programmed RV 312 (sic !) under that title in concerts and recordings, sowing confusion among the public and propagating belief in a *flautino* concerto that Vivaldi never actually wrote.“

Ich möchte mehrere Anmerkungen zu diesem langen Auszug machen:

1. Das Concerto RV 312 für Violine wurde bis zum heutigen Tag nie mit einer Violine aufgenommen. Merkwürdig, nicht wahr?
2. Daraus kann ich ableiten, dass hiermit die von mir gemachte Bearbeitung / Wiederherstellung / Wiedergewinnung RV 312R gemeint ist, die – wie jeder weiß – auf der Grundlage des von Vivaldi hinterlassenen Palimpsestes entstanden ist. Ich möchte hier zum ersten Mal darauf hinweisen, dass ich mich mit Peter Ryom zum Thema „R“<sup>3</sup> des RV 312R ausge-

**aka-Musikverlag  
Karlsruhe**

**Reihe 1 – Blockflöten- und Querflötenensembles**

Originalkompositionen und Bearbeitungen aus Barock, Klassik und Romantik.  
Alle Werke sind in der Praxis erprobt

**Reihe 2 – Holzbläser: Solo und Ensembles**

Originalkompositionen und Bearbeitungen für Holzblasinstrumente  
in verschiedenen Besetzungen und Schwierigkeitsgraden

**Reihe 3 – Werke von Adolf Kern (1906 – 1976)**

Kammermusik für Blockflöte/Querflöte, Lieder, Chor- und Orgelwerke

**Reihe 4 – Werke für Streichinstrumente**

Originalkompositionen und neue Musik des 20. Jh.

**Reihe 5 – Werke für Singstimmen/Chor**

Geistliche Chorwerke mit Orchester

**Reihe 6 – Werke von Georg Philipp Telemann (1681 – 1767)**

Wiederentdeckte Konzerte für Holz- und Blechbläser auch Solostreicher  
mit Streicherbegleitung und Generalbass  
zum Teil Erstausgaben

**Neu!**

**aka 2.015 Mozart, W.A.: Divertimento C-Dur KV 188**

bearbeitet für zwei Flöten, zwei Oboen,  
zwei Klarinetten oder Trompeten in B,  
vier Pauken

**Neu!**

**aka 2.016 Mozart, W.A.: Drei Opernarien**

bearbeitet für Fagott/Klarinette und Klavier  
„Un moto di gioia“ aus Figaros Hochzeit  
„Un aura amorosa“ aus Così fan tutte  
„Pa-pa-pa“ aus der Zauberflöte

Vollständiges Angebot mit ausführlicher Beschreibung unter  
[www.aka-musikverlag.de](http://www.aka-musikverlag.de)

tauscht habe (siehe Ryom-Verzeichnis, abgekürzt RV). Am 27. Februar 2002 hatte er mir eine E-mail geschickt, in der er mir mitteilte, dass er die Idee sehr gut fände, weil sie dazu beitrüge, jegliche Verwechslung (mit dem originalen RV 312) zu vermeiden.

3. Seit 4 Jahren gibt es zwei Aufnahmen des Concerto RV 312R:

- eine Aufnahme bei Naïve, Opus 111, OP 30371: Sébastien Marq (Blockflöten) und das *Matheus Ensemble*
- eine weitere Aufnahme bei Marc Aurel/Raumklang, MA 20015: Dorothee Oberlinger (Blockflöten) und das Ensemble *ornamente 99*.

Es können nur diejenigen Aufnahmen sein, die im obigen Zitat genannt werden.

4. In den Begleitheften der beiden CDs kann man folgendes (und sogar noch viel mehr) in 2 oder 3 Sprachen lesen:

- CD Marc Aurel – „La reconstruction du Concerto RV 312R“ (S. 78-85), „The reconstruction of the Concerto RV 312R“ (S. 23-31)

& „Zur Rekonstruktion des Concerto RV 312R“ (S. 51-58). Hier kann man feststellen, dass der Buchstabe „R“ immer wieder vorkommt, und nicht nur in diesen Titeln.

– CD Naïve – Ein einziger Auszug dürfte reichen: „Le concerto RV 312 en sol majeur est, lui, bel et bien un concerto pour violon“, (S. 9, franz., S. 15, engl.) (Das Concerto RV 312 in G Dur ist selbstverständlich ein Concerto für Violine). In den Begleitheften ist von einem „vierten Concerto für Flautino von Vivaldi“ nirgendwo die Rede, das die genannten Musiker einfach „akzeptiert hätten, weil sie selber nicht neugierig genug waren, um die Wahrheit zu erfahren. Dies habe zu einer Verwirrung im Publikum geführt, denn das Publikum glaubte, es mit einem Concerto für Flautino von Vivaldi zu tun zu haben, das Vivaldi aber eigentlich nie komponiert hat.“ Ich bin geschmeichelt, wette aber, dass die zahlreichen Käufer der oben genannten CDs neugierig genug waren, die Begleithefte durchzulesen, nach dem Beispiel der Käufer meiner Noten, die das Vorwort immer durchlesen.

5. Es wird auch auf Programme von Konzerten hingewiesen („... who have programmed ...“): um welche Konzerte geht es? (genaue Termine, genaue Orte, mit Namen genannte Musiker) ... Keiner weiß es – sie sind vermutlich im Großen Kanal in Venedig verschwunden! Aus diesen verschiedenen Gründen würde ich sagen: manch einer sollte sich lieber auf das Üben seines Instrumentes konzentrieren!

Herzliche Grüße  
Jean Cassignol

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Anmerkung der Übersetzerin: SACEM entspricht der deutschen GEMA

<sup>2</sup> Sébastien Marq und das Matheus Ensemble gehören in Frankreich zu den *Top 10* der Platten in der Kategorie „Flöte Vivaldi“ (nahezu 760 Titel). Leider ist es etwas schwieriger, die CD von Dorothee Oberlinger zu finden.

<sup>3</sup> R = reconstitué/reconstructed/wiedergewonnen.

Übersetzung: A. Rabin-Weller

Gabride Hilshäimer

## Zu Besuch im *Musée des instruments à vent* (Museum für Holzblasinstrumente) in La Couture-Boussey



La Couture-Boussey ist eine kleine Ortschaft in Frankreich. Sie liegt über dem Eure-Tal in der Haute-Normandie, ca. 80 km nordwestlich von Paris, 60 km von Versailles, 75 km nördlich von Chartres entfernt. Tauchen aus den Feldern die ersten Häuser auf, blickt man erstaunt auf den Wasserhochbehälter: von ihm grüßt ein Traversflöte spielender Herr mit schiefgelegtem Kopf und Perücke, Jacques Hotteterre. In La Couture-Boussey werden seit 400 Jahren hervorragende Holzblasinstrumente gebaut. Die Namen der Familien aus La Couture, die als Instrumentenbauer Geschichte schrieben, lesen sich wie ein Who-is-who dieses Handwerks: Hotteterre, Chédeville, Lot, Martin, Godfroy, Marigaux, Buffet, Noblet-Leblanc und viele andere. Die Entstehung dieser Kunst wurde durch das heimische Drechslerhandwerk und die reichen Buchsbaumbestände der Gegend

begünstigt. Im schönen Wald sind die Buchsbäume leider gänzlich verschwunden. Die Entwicklungen der barocken Blasinstrumente Oboe, Traversflöte und Musette am Ende des 17. Jahrhunderts sind weitreichend den Handwerkern und Musikern aus La Couture, teilweise in Paris lebend, zu verdanken. Im 19. Jahrhundert setzte sich die Industrialisierung auch im Instrumentenbau durch, die Produktion erreichte ihren Höhepunkt: die Hälfte der Bevölkerung, Männer wie Frauen, verdiente ihren Lebensunterhalt in diesem Metier. 1888 gründeten Arbeiter das kleine Museum. Zu den Gründern gehörte auch Ernest Thoinan<sup>1</sup>, dem die erste und bislang fast einzige Publikation zu den Familien Hotteterre und Chédeville zu verdanken ist. Gesammelt wurden Block- und Traversflöten, Oboen, Klarinet-

ten, Flageolette, einige Fagotte. Die handwerklich gut ausgebildeten Gründer fertigten auch Kopien älterer Instrumente an, die mit La Couture in Beziehung stehen, z. B. von der Hotteterre-Traversflöte, die in Berlin liegt. So lässt sich von manchem Exponat nicht mehr genau sagen, aus welcher Zeit es stammt, ob es Original oder spätere Kopie ist.

In der Ortsmitte trifft man auf das einstöckige Museumsgebäude mit zwei Ausstellungen, übrigens die umfangreichste derartige Sammlung Frank-



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

## ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



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

reichs außerhalb von Paris. Neben den mit Instrumenten gut gefüllten Vitrinen sind Werkbänke und Werkzeuge zu sehen, die die handwerkliche Tradition veranschaulichen, außerdem Material zu Jacques Hotteterre: eine Ausgabe von 1707 der *Principes de la flûte traversière, de la flûte à bec et de l'hautbois*, ein von der Familie gestifteter Reliquien-Schrein u. a. Die Sonderausstellung 2007 war den im Ort hergestellten Instrumenten und ihren Wegen in die Welt gewidmet. Eine engagierte Museumspädagogin führt durch die Ausstellung und bietet auch ein Kinderprogramm an. Mehrsprachige Infoblätter ergänzen recht allgemein, ein Film aus den 50er Jahren gibt Einblick in die Herstellung. Mit dem Audiorundgang können 15 Instrumente erlebt werden. Leider gibt es keine vertiefenden Informationen oder CDs zu erwerben. Im Sommer finden ab und zu Konzerte und *visite musique*<sup>2</sup> statt. Das Haus der Familie Hotteterre, bei Thoinan noch abgebildet, ist verschwunden und viele andere Werkstätten auch. Marigaux, Noblet-Leblanc und Martin-Chanu fertigen noch heute in La Couture Instrumente oder Zubehör.

**Adresse:** 2, route d'Ivry, 27750 La Couture-Boussey, Frankreich (Haute-Normandie), Telefon: 0033-(0)2-323 628 80

**Öffnungszeiten:** 30.6.–31.10., dienstags bis sonntags, 14-18 Uhr

**Information:** [www.lacoutureboussey.com](http://www.lacoutureboussey.com);  
[www.musees-haute-normandie.fr](http://www.musees-haute-normandie.fr)

**Anfahrt:** mit dem Auto aus Richtung Paris: Autobahn 13, Ausfahrt Mantes; Richtung Ivry-la-Bataille, Route National N 12, Ausfahrt Houdan, Richtung Anet; mit dem Zug/ SNCF: kein direkter Anschluss. Nächster Bahnhof Bueil (ca. 7 km entfernt). Von Paris (Bahnhof St. Lazare) mehrmals täglich Verbindungen, ca. 50 Min. Fahrzeit.

#### ANMERKUNG

<sup>1</sup> Ernest Thoinan: *Les Hotteterre et les Chédeville. Célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes des XVIIe et XIIIe siècles*, Paris 1894, Reprint bei Editions Zurfluh

<sup>2</sup> Ein Musiker stellt ein Instrument vor.

## Neues aus der Holzbläserwelt

### Moeck/SRP Wettbewerb für Soloblockflöte

Der Blockflötenwettbewerb Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition findet seit 1985 im Zweijahresrhythmus statt und wendet sich an junge Spieler, die eine professionelle musikalische Karriere anstreben. Preisträger waren u. a. heute so bekannte Blockflötisten wie Piers Adams, Robert Ehrlich, Ashley Solomon, Dorothee Oberlinger und Daniel Koschitzki.

Am 11. November 2007 traten drei Finalisten mit ihren 45-minütigen Recitals vor die Jury, bestehend aus Pamela Thorby, David Bellugi und Ross Winters. Der Wettbewerb fand auch reges Interesse bei den Besuchern des Early Music Festivals in Greenwich, in dessen Rahmen er stattfand.

Wir stellen Ihnen die Preisträger hier in der erreichten Rangfolge vor:

#### 1. Preis: Christopher Orton

Christopher Orton (Jahrgang 1981) studierte Blockflöte, Komposition und Bratsche am Konservatorium Birmingham. Seine Lehrer waren Robin Grant und Thoma Simaku (Komposition) sowie Ross Winters (Blockflöte). Weiterführende Studien betrieb er bei Dan Laurin, David Bellugi, Markus Zahnhausen, Piers Adams und Anneke Boeke.

Im Jahre 2005 gewann er den Sonderpreis der Jury sowie den Gaudeamuspreis für die Aufführung eines zeitgenössischen niederländischen Werks beim 9. Internationalen Wettbewerb für zeitgenössische Musik in Polen, außerdem den 2. Preis beim selben Wettbewerb im Jahr darauf. Im Jahr 2004 gewann er als erster Blockflötist den Wettbewerb *Symphony Hall Birmingham Recital Competition*. Christopher Orton hat im Vereinigten Königreich und in Europa konzertiert, wobei seine Interessen besonders auf der zeitgenössischen und experimentellen Musik liegen. Er unterrichtet an ver-

schiedenen Schulen in Manchester sowie an den Universitäten in Salford und Manchester.

Zusammen mit Magdalena Nasidlak (Klavier), Laura Tivendale (Cembalo) und Caroline Ritchie (Cello) spielte er im Wettbewerb ein Programm mit dem Titel *Gebrochene Klänge, geborgte Stimmen*:

- Roderik de Man: *Kage* für Blockflöte und Tonband (2000)
- Anon: *Una Matica de Ruda*, sephardisches Volkslied (ca. 14. Jh.)
- Giovanni Cima: *Sonata II*, aus: *Concerti Ecclesiastici* (1610)
- Luciano Berio: *Gesti* (1966)
- J. S. Bach: *Sonata in g-Moll*, BWV 1034 (1725/26)
- Lowell Liebermann: *Sonata für Flöte und Klavier* op. 23 (1988)





**2. Preis:  
Stephanie Cettolo**

Stephanie Cettolo (Frankreich) absolvierte ein Studium am *Conservatoire National de Région de Toulouse*, das sie mit Auszeichnung abschloss. Danach studierte sie zwei Jahre bei

Jean-Pierre Nicolas in Orsay und ging dann nach Mailand zu Pedro Memelsdorff. Sie konzertiert mit verschiedenen Ensembles der Alten Musik, wie z. B. dem Barockorchester *Les Passions* und dem Ensemble für Musik des Mittelalters *De Pulchrae*, mit dem sie 2003 einen Ehrenpreis beim *Paris International Fnapec* Wettbewerb gewann.

Im Jahr 2005 begann sie, mit der Schauspielerin Lise Avignon zu arbeiten, woraus die Gruppe *Apartés* entstand, in der zeitgenössische Musik und Lyrik aufeinandertreffen. Stephanie Cettolo unterrichtet Blockflöte an der *Ecole Nationale de Musique de Montauban* und in verschiedenen Sommerkursen.

Ihr Soloprogramm bestand aus:

- Anon. Lo. Add. 29987: *In Pro* (ca. 1400)
- Luciano Berio: *Gesti* (1966)
- J. S. Bach: *Solo pour la flûte traversière*, BWV 1013 (ca. 1720)
- Playford: *Never love more thee, Reese's Maggot, Spanish Gig, The Mask*  
aus: *The Dancing Master* (1651)
- Isang Yun: *Der Affenspieler*, aus: *Chinesische Bilder* (1993)
- Jacob van Eyck: *Boffons*, aus: *Der Fluyten Lust-hof* (1654)
- Johannes Frische: *Fistula Mortale* (2005)



**3. Preis:  
Tim Galton**

Tim Galton

(Jahrgang 1983) begann mit 5 Jahren Blockflöte zu spielen. Er studierte Naturwissenschaften am *Christ's College* in Cambridge und am *Imperial College*, London. Er war erster Trompeter im *Cambridge University Chamber Orchestra* und gab Konzerte als Blockflötist an mehreren Orten in Großbritannien sowie in Venedig, Verona und Padua.

Zusammen mit seinem Cembalopartner Robin Bigwood spielte er folgendes Programm:

- Francesco Maria Veracini (1690–1768): *Sonata Sesta*
- Hans-Martin Linde (geb. 1930): *Fantasien und Scherzi*
- Jacques Martin Hotteterre 'Le Romain' (ca. 1684–1761): *Quatrième Suite*, aus: *Premier Livre*
- Timothy Galton (geb. 1983): *Episodes in Nature*: I. *Hidden Depths*, II. *Whirligig*, III. *Hymn & Reflection*, IV. *Ripple*
- Dario Castello (frühes 17. Jh.): *Sonata Prima*

## Wettbewerb mit Potential

3. Internationaler Wettbewerb um den Gebrüder-Graun-Preis der Sparkassenstiftung „Zukunft Landkreis Elbe-Elster“ am 9./10. November 2007 in Bad Liebenwerda

Bad Liebenwerda mag manch Durstiger nur als Herkunftsort eines Sprudelwassers kennen. Musikerinnen und Musiker sollten es kennen lernen, bevor sie Erholung in dem idyllisch an der Schwarzen Elster gelegenen Kurort suchen. Seit 2003 wird in Zweijahresabständen in Bad Liebenwerda der zunächst deutschlandweite, jetzt Internationale Wettbewerb um den Gebrüder-Graun-Preis der Sparkassenstiftung *Zukunft Landkreis Elbe-Elster* ausgerichtet. Die Brüder Johann Gottlieb (1701/02–1771) und Carl Heinrich Graun (1703/04–1759) wuchsen im nahe gelegenen, damals sächsischen Wahrenbrück auf. Als Kamertmeister und Hofkapellmeister Friedrichs des Großen prägten sie mit ihren Werken die Berliner und norddeutsche Musikkultur ihrer Zeit – man denke nur an den *Tod Jesu* des jüngeren Bruders. Die damalige Wertschätzung und die heutige Präsenz im Musikleben stehen in einem krassen Missverhältnis. Für die vorurteilslose Kenntnis des umfangreichen Œuvres der Brüder – das Werkverzeichnis (ortus musikverlag Beeskow) zählt 864 Werke in allen Gattungen ihrer Zeit – ist noch viel zu leisten.

Dank des Engagements der örtlichen Sparkassenstiftung und des Kulturamtes des Landkreises Elbe-Elster wurde den Bemühungen um die Grauns in ihrer Heimat nun zum dritten Mal eine Krone aufgesetzt.

In zwanzigminütigen Beiträgen hatten die Wettbewerbsteilnehmer ausschließlich Graunsche Kompositionen vorzustellen. In der Wertung Solo und Ensemble gab es keine Beschränkung hinsichtlich des Instrumentariums. So stand die Jury vor der Herausforderung, instrumentale und vokale Beiträge, Interpretationen mit Böhmflöte und Klavier mit solchen auf Traversflöte und Cembalo fair zu beurteilen. Der Trend zur Verwendung des historischen Instrumentariums wurde aber deutlich. Unabhängig davon legte die Jury Wert auf eine



Julia Richter

Foto: V. Rösler




**Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik**

---

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

---

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



---

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

historisch informierte, stilgerechte Spielweise. Die Jury bestand aus Susanne Ehrhardt (Berlin), Siegfried Fritsche (Finsterwalde), Prof. Christoph Henzel (Würzburg), Prof. Gerlinde Otto (Leipzig), Tino Richter (Kraupa), Dr. Anna Sylvan (Berlin) und Niklas Trüstedt (Berlin). Mit nicht unbeträchtlichen Preisgeldern wurden die Leistungen der Traversflötistin Julia Richter (Drolshagen) und des Baritons Stefan K. Hagendorn (Mannheim) sowie des Ensembles *KlangZeitRaum* (Leipzig), *Trio Heinze.Anger.Hecker* (Dresden) und *Janelas Verdes* (Berlin) gewürdigt.

Der Wettbewerb spiegelte die noch ungenügende Erschließung des musikalischen Nachlasses der Graun-Brüder wieder. Unterrepräsentiert blieb das vokale Fach und auch die Gambenmusik, obwohl diese unter den Ausgaben gut vertreten ist.

Die Teilnehmer lobten die herzliche Aufnahme und Betreuung durch die Veranstalter. Die Möglichkeit zum Gespräch mit den Juroren wurde gern genutzt. Die Wertungsvorspiele finden in Konzertatmosphäre vor Publikum statt. Tasteninstrumente aller Art stehen im modernen Konzertsaal der Stadt zur Verfügung.

Der nächste Wettbewerb findet 2009, im 250. Todesjahr Carl Heinrich Grauns, statt. Der zwar noch kleine, aber ambitionierte, dank der Sparkassenstiftung bestens ausgestattete Wettbewerb verdient einen festen Platz im Kalender all jener, die Neugier auf ebenso virtuose wie melodisch reizvolle, aber kaum bekannte Musik aus der Mitte des 18. Jahrhunderts antreibt.

**Ekkehard Krüger**

### Träger der GWK Förderpreise 2007:

Die Blockflötistin Anna Stegmann und die Harfenistin Simone Seiler wurden mit Musikpreisen ausgezeichnet

Die Gesellschaft für Westfälische Kulturarbeit (GWK) hat die diesjährigen Preisträger der fünf Förderpreise und des Anerkennungspreises bekannt gegeben. Die Harfenistin Simone Seiler und die Blockflötistin Anna Stegmann erhalten die beiden mit € 3.000 dotierten Musikpreise sowie einige Konzertverpflichtungen.

Anna Stegmann wurde 1983 in Münster geboren, studierte an der Musikhochschule Münster und wechselte zum Wintersemester 2007 an das Amsterdamer Konservatorium. Die aus Freiburg stammende Simone Seiler studierte in Würzburg und Trossingen, bevor sie ihr Studium an der Hoch-



Simone Seiler

Anna Stegmann

schule für Musik in Detmold abschloss. Im Rahmen eines Aufbaustudiums für das Konzertexamen studiert sie derzeit am Königlichen Konservatorium in Brüssel.

Die Auszeichnungen der GWK wurden Ende November in Marl überreicht. Mit ihren Preisen zeichnet die Gesellschaft junge Künstler aus, die in ihrer Sparte überdurchschnittliche Leistungen erbracht haben. Außer dem müssen die Bewerber in Westfalen-Lippe geboren sein und dort seit mindestens zwei Jahren leben oder ihren Hochschulabschluss in der Region erworben haben.

## Montreal International Recorder Competition 2007

Im September 2007 fand der Blockflötenwettbewerb an der McGill Universität (Montreal) unter der Leitung von Matthias Maute und dem Ensemble Caprice statt. Es wurden ein 1. Preis, zwei 2. Preise und ein Sonderpreis für den besten kanadischen Blockflötenspieler vergeben. Hier die Preisträger:



### 1. Preis

1978 in Erlangen geboren, erhielt **Andrea Ritter** ihre Ausbildung an der Staatlichen Musikhochschule Karlsruhe bei Prof. Karel van Steenhoven (Blockflöte) und schloss dort im Sommer 2007 ihr Konzertexamen ab. Schon in frühen Jahren erhielt sie bei zahlreichen Wettbewerben,

zum Beispiel bei den *1. Internationalen Blockflötentagen Engelskirchen* 1997 sowohl als Solistin als auch im Ensemble mehrere 1. Preise. 1998 wurde ihr bei den *Offenen Niederländischen Blockflötentagen Utrecht* der Konzertpreis zuerkannt, worauf sie dort 2001 ihr Gewinnerkonzert gab. Im Jahr 2003 erhielt sie ein Stipendium des *Kulturfonds Baden e. V.* sowie des *Freundeskreises der Hochschule für Musik Karlsruhe*, und im darauffolgenden Jahr wurde ihr von der *Kunststiftung Baden-Württemberg* ein Stipendium zur künstlerischen Entwicklung verliehen.

Von 2004 bis 2007 war Andrea Ritter Mitglied des renommierten *Amsterdam Loeki Stardust Quartets*, mit dem sich eine rege internationale Konzerttätigkeit entfaltete.

Andrea Ritter ist Gründungsmitglied des Ensembles *spark* (2 Blockflöten, Viola, Violoncello und Klavier), in dem sie ihre theatralen Fähigkeiten vertiefen und ein junges Publikum für zeitgenössische Musik und die Blockflöte als Kammermusikinstrument begeistern möchte. Als weitere Bereicherung ihrer musikalischen Bandbreite ist Andrea Ritter Mitglied des Kleinkunstensembles *Crashendo Connection*, das vor allem im süddeutschen Raum musikalisch-kabarettistisches Varieté veranstaltet. An diesem Ensemble beteiligt sie sich auch mit eigenen Liedern und Liedtexten.

### 2. Preis

**Silvia Müller**, geb. 1983, studierte Blockflöte und Alte Musik bei Myriam Eichberger an der Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar und befindet sich derzeit im Aufbaustudium Konzertexamen. Im September 2007 erhielt sie als Preisträgerin des *3. Internationalen Solistenwettbewerbs für Alte Musik* eine Konzerteinladung von Ton Koopmann. Weitere Preise bekam sie mit dem in Weimar gegründeten Ensemble *Wooden Voices*: 1. Preis beim *Internationalen Erta-Wettbewerb* 2004, 2. Preis beim *Internationalen Wettbewerb des Festival van Vlaanderen Brugge* 2006, sowie einen 2. Preis beim *4. Internationalen Telemann-Wettbewerb Magdeburg* 2007.



Sie konzertiert im In- und Ausland in verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen. Neben ihrer Konzerttätigkeit ergänzt sie ihre musikalische Ausbildung durch Teilnahme an

Meisterkursen, u. a. bei Maurice van Lieshout, Bernhard Klapprott, Robert Ehrlich, Jérôme Minis und Daniel Koschitzki. Sie geht einem privaten Gesangsstudium nach und unterrichtet Blockflöte in verschiedenen Institutionen.



Foto: J. Andersen

### ebenfalls 2. Preis

**Per Gross** hat den Bachelor und den Mastersgrad an *Det Fynske Musikonservatorium* in Dänemark erworben, wo er bei Dan Laurin studierte. In einem Aufbaustudium an der *Kungliga Musikhögskolan* in Stockholm bereitet er sich auf das Solisten-diplom vor. Neben seinen Studien hat Per Gross auch Kurse in Schweden, Portugal, Deutschland, Ungarn und den USA besucht

und an Meisterklassen von Nigel Forth, Emma Kirkby und Sergio Azzolini teilgenommen.

Per Gross ist sehr aktiv als freischaffender Musiker in Schweden und im Ausland und tritt als Solist und Kammermusiker mit dem *Stockholms Ungdomssymfoniorkester* (SUSO), *Tiranas Young Virtuosos* (Albania) and dem *Drottningholms Barockensemble* auf. Zusammen mit der *L'Académie Baroque Européenne d'Ambronay* tourte er 2004 mit den Opern *Actéon* und *Les Arts Florissants* (Leitung: Christophe Rousset) durch Frankreich und Spanien. Außerdem wirkte Per Gross an Radio- und Fernsehsendungen mit und erhielt Stipendien der *Lions*, der *Lindau Stiftung*, der *Helge Axson Johnson Stiftung* und der *Kungliga Musikaliska Akademien*. Im September 2007 gewann er den 2. Preis bei der *Montréal International Recorder Competition*.



### Sonderpreis

**Vincent Lauzer** (Jahrgang 1988) hat seit 1993 Blockflötenunterricht. Schon mit acht Jahren wurde er in die Fernsehshow der Geigerin Angèle Dubeau *Faites vos gammes* eingeladen. Vincent hat in mehreren Regionalwettbewerben erste Preise gewonnen, wie auch in den *Canada Music Competitions* von 1998, 2001, 2002, 2006 und 2007. Im September 2005 kam er bei der *Montreal International Competition* ins Finale und wurde ehrenvoll erwähnt. 2007 gewann er bei dem gleichen Wettbewerb den Preis für den besten kanadischen Blockflötenspieler. Auch beim *Festival de Musique Classique du Bas-Richelieu* in Sorel-Tracy gewann er sowohl im Jahr 2006 wie auch 2007 verschiedene Preise. Für „Kühnheit und Musikalität“ wurde er bei der *Galaxie-CBC Rising Stars Competition* während des *Montreal Baroque Festivals* ausgezeichnet.

Vincent Lauzer ist Mitglied des Blockflötenquartetts *Flûte Alors!*, das im März 2004 an einem kulturellen Austausch mit Klarinettenisten aus Comb-la-Ville (nahe Paris) teilnahm. Im Sommer 2006 besuchte er das *Amherst Early Music Festival*, wo er Unterricht beim *Flanders Recorder Quartet* nahm. Vincent Lauzer ist Student des Faches Blockflöte (Konzertdiplom) bei Matthias Maute an der *McGill Universität* in Montreal.

## Veranstaltungen

**Januar**  
**25.01.–27.01.2008 Blockflötenkurs „Atmung und Luftsteuerung – Kontrolle und Dynamik“**, Ort: Galeria Cervino, Jesuitengasse 1, 86152 Augsburg, Dozentin: **Marion Fermé**. Das Seminarthema wird an allen Repertoires von der Alten bis zur zeitgenössischen Musik erarbeitet. Auf Wunsch wird Permanentatmung geübt. Info: Marion Fermé, Tel.: +49 (0)40 89 72 62 45, [marionferme@yahoo.fr](mailto:marionferme@yahoo.fr), [www.marionferme.net](http://www.marionferme.net), [www.galeria-cervino.de](http://www.galeria-cervino.de)

**Februar**  
**16.02.2008 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Leitung: **Nadja Schubert**, Ensemblemusik mit Kindern, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, [info@blockfloetenladen.de](mailto:info@blockfloetenladen.de), [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

**März**  
**01.03.2008 5. Blockflötentag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Ausstellung: **Ralf Ehlert**; Taschen, Beutel, Wickel für die Blockflöte: **Ursula Kurz-Lange**; Englische Musik aus Renaissance und Barock, Workshop mit **Dorothee Oberlinger**; Konzert: **Dorothee Oberlinger, Tom Daun Barocco Celtico – Höfische Klänge aus Irland und Schottland**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, [info@blockfloetenladen.de](mailto:info@blockfloetenladen.de), [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

**01.03.–02.03.2008 Seminar Workshop Vorbereitung auf Aufnahmeprüfungen** an Musikhochschulen und Musikfachschulen, Ort: Dinkelsbühl, Kurse: Hauptfachseminar, Musiktheorie-Seminare, Umgang mit Lampenfieber, Atem-Workshop und andere. Beschränkte Platzanzahl, die Teilnahme ist frei. 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)

**05.03.–10.03.2008 Meisterkurs Flöte**, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Michael Faust**, Düsseldorf/Köln, Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223,

[info@forum-artium.de](mailto:info@forum-artium.de), [www.forum-artium.de](http://www.forum-artium.de)

**14.03.–16.03.2008 MUSICA ANTICA HISPANICA – Alte Musik in Spanien und im spanischen Vizekönigreich Neapel zwischen 1300 und 1600**, 8 Workshops mit dem Ensemble Oni Wytars, Ort: Burg Fürsteneck, Am Schlossgarten 3, 36132 Eiterfeld, Info unter: Burg Fürsteneck, Tel.: +49 (0)6672 9202-0, [www.burg-fuersteneck.de/musik/altemusik.htm](http://www.burg-fuersteneck.de/musik/altemusik.htm)

**15.03.2008 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Leitung: **Bart Spanhove**, ein bunter Mix aus Renaissance, Bach und Gegenwart, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, [i n f o @ b l o c k f l o e t e n l a d e n . d e](mailto:info@blockfloetenladen.de), [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

**24.03.–30.03.2008 Seminar für Blockflöte**, Ort: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Leitung: **Marianne Lüthi**, Burgdorf/Basel, Thema: Galante Musik für Blockflöte aus dem Rokoko, Info: Hotel Laudinella, Tel.: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, [info@laudinella.ch](mailto:info@laudinella.ch), [www.laudinella.ch](http://www.laudinella.ch)

**31.03.–06.04.2008 Meisterkurs Oboe**, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Ingo Goritzki**, Stuttgart/München, Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, [info@forum-artium.de](mailto:info@forum-artium.de), [www.forum-artium.de](http://www.forum-artium.de)

**11.04.–13.04.2008 Ensemblekurs II Alte Musik**, **April**

[Blockfloetensanatorium.de](http://Blockfloetensanatorium.de)

... wieder mehr Freude am Instrument. 

- Reparaturen aller Fabrikate und Hersteller
- Servicedienst für Musikhäuser
- unabhängige Fachberatung

Meisterwerkstatt für Blockflötenbau  
 Am Berg 7, D-36041 Fulda, Tel.: +49 (661) 53 8 52

Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Frank Vincenz**, Themen: Canzonen, Madrigale, Fantasien und doppelchörige Musik, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de), [www.loebnerblockfloeten.de](http://www.loebnerblockfloeten.de)

**12.04.2008 6. Blockflötentag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, 10.30–14.30 Uhr: **Moeck** im Ibach-Haus: Blockflöten, Noten und Reparaturen vor Ort; 11.00–14.30 Uhr: Blockflötenausstellung mit **Doris Kulossa**; 11.00–14.00 Uhr: Augenzwinkernde Arrangements für Blockflötentrio, Workshop mit **Ensemble Dreiklang Berlin**; 15.00 Uhr „workshop bassblockflöte“ – ein praxisorientierter Lehrgang für den Bass im Ensemblespiel, Präsentation und Demonstration mit **Ensemble Dreiklang Berlin**; 16.30 Uhr: Konzert: **Ensemble Dreiklang Berlin** *Sentimental Journey – eine Reise durch Gegenwart und Vergangenheit des Blockflötentrios*, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, [info@blockfloetenladen.de](mailto:info@blockfloetenladen.de), [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

**18.04.–20.04.2008 Ensemblekurs Blockflöte**, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124 Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Barbara Husenbeth**, Trossingen, Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, [info@forum-artium.de](mailto:info@forum-artium.de), [www.forum-artium.de](http://www.forum-artium.de)

**19.04.2008 Samstagsakademie Engelskirchen „A4“**, Blockflötenseminar, Ort: Atelier der Kulturinitiative EngelsArt im Caritasgebäude, Engelsplatz, 51766 Engelskirchen, Leitung: **Prof. Ursula Schmidt-Laukamp**, Info: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Straße 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: +49 (0)2263 951405, [u.schmidt-laukamp@t-online.de](mailto:u.schmidt-laukamp@t-online.de), [www.schmidt-laukamp.de](http://www.schmidt-laukamp.de)

**24.04.–27.04.2008 Seminar für Alte Musik**, Ort: Chalet Masenberg bei Graz/Österreich, Leitung: **Prof. Dr. Yvonne Weichsel**, für alle Hobby-Musiker mit mittlerer bis guter Spielfertigkeit, die sich mit Musikkultur des 17.–18. Jahrhunderts beschäftigen möchten, Anmeldeschluss: **01.04.2008**, Info: Susan A.

Mühlberger (tägl. von 9.00–12.00 Uhr) Tel.: +49 (0)89 580 47 19 oder Chalet Masenberg (Graz) Tel.: +43 (316) 827 470

**26.04.2008 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Leitung: **Manfredo Zimmermann**, Konzerte von Boismortier und Fantasien von Jenkins, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr.

---

## **hülsta woodwinds – Internationaler Holzbläserwettbewerb**

**30.04.–04.05.2008**  
**für Querflöte, Blockflöte, Klarinette, Saxofon,  
Oboe und Fagott**

Ort: Musikhochschule Münster, Ludgeri-  
platz 1, 48143 Münster.

Teilnehmen können Solisten bis 27 Jahre, die Musik studieren oder bereits einen künstlerischen Hochschulabschluss haben.

Es werden fächerübergreifend zwei gleichwertige Preise vergeben, die mit € 6.000 dotiert sind. Die Verleihung findet im Rahmen einer öffentlichen Gala mit Preisträgerkonzert am 28.11.2008 in Münster statt.

Separat honorierte Konzerte sollen folgen. Beim Label „CC Classic Clips“ der GWK ([www.classic-clips.de](http://www.classic-clips.de)) soll im Sommer 2008 eine Preisträger-CD eingespielt werden.

Jury: Robert Aitken (Querflöte), Kees Boeke (Blockflöte), Eduard Brunner (Klarinette), Daniel Gauthier (Saxofon), Ingo Goritzki (Oboe), Otis Kloeber (Fagott).

---

### **Bewerbungsschluss: 28. Januar 2008**

Info: Wettbewerbsleitung: GWK, Dr. Matthias Schröder, Tel.: +49 (0)251 591-5704 oder -3041 (Jakobus Ciolek), [gwk@lwl.org](mailto:gwk@lwl.org), [www.woodwinds-competition.com](http://www.woodwinds-competition.com)

43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, [info@blockfloetenladen.de](mailto:info@blockfloetenladen.de), [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

**09.05.–11.05.2008 Meisterkurs Blockflöte**, Ort: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49124

Georgsmarienhütte, Leitung: **Prof. Han Tol**, Bremen, Info: Forum Artium, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, [info@forum-artium.de](mailto:info@forum-artium.de), [www.forum-artium.de](http://www.forum-artium.de)

**17.05.2008 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Leitung: **Susanne Hochscheid**, Folklore – irisch, schottisch, lateinamerikanisch, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, [info@blockfloetenladen.de](mailto:info@blockfloetenladen.de), [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

**13.06.–15.06.2008 Kurs für Blockflöte**, Ort: Flötenhof e.V., Schwabenstraße 14, 87640 Ebenhofen, Leitung: **Han Tol**, Info und Anmeldung: [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)

**14.06.2008 Samstagsakademie Engelskirchen Zwei bis vier Blockflöten und Basso continuo**, Blockflötenseminar, Ort: Atelier der Kulturinitiative EngelsArt im Caritasgebäude, Engelsplatz, 51766 Engelskirchen, Leitung: **Prof. Ursula Schmidt-Laukamp**, Info: Prof. Ursula Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Straße 12, 51766 Engelskirchen, Tel.: +49 (0)2263 951405, [u.schmidt-laukamp@t-online.de](mailto:u.schmidt-laukamp@t-online.de), [www.schmidt-laukamp.de](http://www.schmidt-laukamp.de)

**20.06.–22.06.2008 Ensemblekurs III Wochenend und Sonnenschein**, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Iris Hammacher**, Themen: Musik von Purcell, Mozart, Händel, Verci und Teschner. Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, [info@loebnerblockfloeten.de](mailto:info@loebnerblockfloeten.de), [www.loebnerblockfloeten.de](http://www.loebnerblockfloeten.de)

**06.07.–20.07.2008 Sommerschule alter Musik**, Ort: Prachatic, Tschechische Republik, 06.–13. Juli 2008: Peter Holtslag (Blockflöte/Traversflöte), Carin van Heerden (Blockflöte/Barockoboe), Alan Davis (Blockflöte), Julie Braná (Blockflöte/Traversflöte), Monika Devátá (Blockflöte, Klasse für Kinder), Jan Kvapil (Blockflöte, Pädagogikklasse), Edita Keplerová (Cembalo, Klasse für Pianisten), 13.–20. Juli 2008: Florilegium: Ashley Solomon (Blockflöte/Traversflöte), Rodolfo Richter (Barockvioline), James Johnstone (Cembalo), Jennifer Morsches (Barockvioloncello), Reiko Ichise (Viola da

gamba), Kerstin de Witt, Jan Rokyta und Jostein Gundersen (Blockflöte), Rebecca Stewart und Mami Irisawa (Historischer Gesang), Liselotte Rokyta (Panflöte), Evangelina Mascardi (Laute), Info: Jan Kvapil, Bacherova 15, CZ-77900 OLOMOUC, Tel.: +420/604 280 490, Fax: +420/585 757 109, [kvapil@mybox.cz](mailto:kvapil@mybox.cz), [www.mybox.cz/kvapil](http://www.mybox.cz/kvapil)

#### 05.07.–20.07.2008

Das Internationale Musikinstitut Darmstadt (IMD) schreibt für die Ferienkurse 2008 einen **Wettbewerb für neue Blockflötenkompositionen** aus.

Ort: Internationales Musikinstitut Darmstadt, Nieder-Ramstädter Str. 190, 64285 Darmstadt.

Teilnahmeberechtigt sind KomponistInnen jeglicher Nationalität. Die Teilnehmer sollten jedoch nicht älter als 40 Jahre sein. Folgende Besetzungen sind möglich:

- Blockflöte solo
- Blockflötenensemble (bis zu 6 SpielerInnen)
- Blockflöte mit anderen Instrumenten (bis zu 8 SpielerInnen)
- Kompositionen mit Zuspil-CD sind möglich

Die Anzahl der Einreichungen ist auf zwei Werke begrenzt. Sie dürfen vorher weder uraufgeführt noch veröffentlicht worden sein und sollten eine Aufführungsdauer von 15 Minuten nicht überschreiten. Die besten Kompositionen werden im Rahmen der Darmstädter Ferienkurse 2008 uraufgeführt und im Verlag Tre Media Edition Karlsruhe veröffentlicht.

#### Einsendeschluss: 29. Februar 2008

Info: recorderprojects  
Jeremias Schwarzer  
Wilmsdorfer Str. 78 · 10629 Berlin  
fon and fax: (0)30/ 31517647  
[info@recorderprojects.de](mailto:info@recorderprojects.de)  
[www.recorderprojects.de](http://www.recorderprojects.de)



Informationen: **ERTA e.V.**

Leopoldshafener Str. 3 · 76149 Karlsruhe

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

**18.–20.01.2008 Schloss Engers – Landes-Musikakademie Rheinland-Pfalz:** „flauto dolce im Consort“ – Wettbewerbsvorbereitung für Blockflöten-Ensembles, Dozent: Martin Heidecker; Info und Anmeldung über: Landes-Musikakademie Rheinland-Pfalz, Am Heinrichhaus 2, 56566 Neuwied-Engers, Tel. 02622/9052-0, Fax 02622/905252, e-mail: info@landesmusikakademie.de, Internet: www.landесmusikakademie.de

**16.02.2008 Düsseldorf, Musikhochschule:** Ricer-care ... una melodia – Hexachorde-Solmisation-Kirchentönenarten: die Zutaten einer geschmackvollen Melodie; Interpretation und Improvisation der Musik des Mittelalters und der Renaissance; Ltg.: Lucia Mense, Information: Prof. U. Schmidt-Laukamp, Wahlscheider Str. 12, 51766 Engelskirchen, E-mail: u.schmidt-laukamp@t-online.de, Telefon: 02263/5833, Fax: 02263/70007

## Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser  
33. Jahrgang · Heft 1/2008

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

*Schriftleitung:* Sabine Haase-Moeck  
E-Mail: haase-moeck@moeck.com

*Anschrift der Redaktion:*

Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K.,  
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

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 e. K.  
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

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 e. K., Celle

*Druck:* müllerDITZEN, Bremerhaven

© 2008 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,  
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

# Spielräume – MOECK Seminare 2008

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



Seminar 2  
31. Mai 2008

mit  
Erik Bosgraaf

## Dynamik auf der Blockflöte – Virtuosität jenseits der Fingergeschwindigkeit

Erik Bosgraaf hat bei Pia Elsdörfer, Walter van Hauwe und Paul Leenhouts Blockflöte studiert und außerdem das Studium der Musikwissenschaft an der Universität Utrecht abgeschlossen. Er hat gerade eine vielbeachtete Einspielung von Eyckscher Stücke aus *Der Fluyten Lust-hof* vorgelegt. Anlässlich der Veröffentlichung dieser 3-CD-Box (Brilliant Classics) schrieb *The Gramophone*: „Bosgraaf’s virtuosity is stunning, as is his artistry.“

Die Blockflöte ist reich an facettenreichen Klangfarben und dynamischen Möglichkeiten, aber sie macht es uns schwer, diese zu erkennen und zu nutzen. Viele Spielerinnen und Spieler wagen sich deshalb an die langsamen Sätze der Musik nicht recht heran, und fürchten, nicht ausdrucksstark genug zu sein. In diesem Seminar geht es um die Dynamik auf der Blockflöte, und zwar besonders um die technischen Aspekte. Wichtig dabei ist die direkte Relation zwischen Intonation, Klangfarbe, Agogik, Fingerbewegung und Atemfluss. An verschiedenen Beispielen aus dem bekannten *Fluyten Lust-hof* des Niederländers Jacob van Eyck soll erarbeitet werden, wie man einfache Melodien und langsame Sätze auf der Blockflöte interessant gestalten kann.

Eingeladen sind Blockflötisten, die praktische Tipps für ihre Spiel- und Lehrpraxis gebrauchen können. Es besteht die Möglichkeit, vorbereitete Passagen aus einem Stück mit Erik Bosgraaf zu erarbeiten, es wird aber auch gemeinsam im Plenum gearbeitet und musiziert.

Literatur (wird noch ergänzt):

- Der Fluyten Lust-hof (XYZ Edition, Hilversum)
- J. S. Bach: Vierstimmige Choräle, zum Singen und Spielen auf allerlei Instrumenten (Moeck 14, € 3,00)

Nur aktive Teilnahme möglich.  
Teilnahmegebühr € 40,00

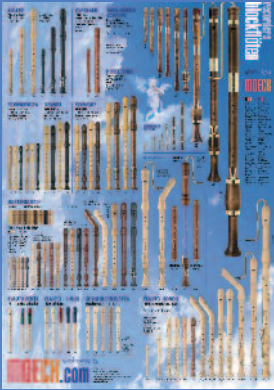
---

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

# Einfach himmlisch – unsere neuen Knicktenöre und -bässe.

www.moeck.com

Neu!



Fordern Sie unseren neuen  
kostenlosen Gesamtkatalog  
und das Blockflötenplakat an!

MOECK  
RONDO

MOECK  
ROTTENBURGH



# MOECK

[www.moeck.com](http://www.moeck.com)

## FLAUTO RONDO – Die neue Generation

- Neue Außenform
- Verbessertes Innenleben
- Neues Klappensystem
- Jetzt auch Knicktenor

## ROTTENBURGH – Perfektion durch neue Technologie

- Verbessertes Klangzentrum
- Konischer, gebogener Windkanal
- Neues stabiles Klappensystem
- Jetzt auch Knicktenor und Knickbass