

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 2/2008



Spielräume – MOECK Seminare 2008

Termin: Samstag, 31. Mai 2008, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagsaal Celle, Trift 26 (Duchgang Trift 27), 29221 Celle

Seminar 2

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, schauen Sie bitte auch auf unsere Website www.moeck.com):

– *Der Fluyten Lust-hof* (XYZ Edition, Hilversum)

– J. S. **Bach**: Vierstimmige Choräle, zum Singen und Spielen auf allerlei Instrumenten (Moeck 14, € 3,00)

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

Inhalt

David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2004, Teil I	82
Das Porträt: Der Blockflötist Peter Bowmann – ein Interview von Inés Zimmermann	90
Beatrix Darmstädter und Wiebke Lüders: Über die Wiederherstellung eines bedeutsamen Blockflötenköchers	95
Gabriele Hilsheimer: Jacques Hotteterre <i>le Romain</i> Aufenthalt in Rom 1698–1700	106
Summaries	113
Moments littéraires	114
Rezensionen	
Bücher	120
Noten	123
Tonträger und AV-Medien	140
Leserforum	150
Veranstaltungen	153
Impressum	160

Titelbild: Jacques Martin Hotteterre le Romain (1680–1761), kgl. Kammermusikus (Flötist) unter Ludwig XIV. und Ludwig XV. Kupferstich von Bernard Picart aus Hotteterres *Principes de la flûte ... et du hautbois*, Paris 1707

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2004, Teil 1

Geschichte und Allgemeines

Bis vor relativ kurzer Zeit war wenig bekannt über die Musiker, die während der Renaissance Blockflöte spielten – wer sie waren, wo sie spielten, was sie spielten und wie sie lebten. Vor über zwanzig Jahren verfasste ich meine Doktorarbeit über Blockflötenspieler in England während der Zeit der Renaissance und des Barock. Einen Teil des Materials verarbeitete ich später zu einem Buch über die Familie Bassano sowie zu meinem Anteil an einem biographischen Nachschlagewerk über englische Hofmusiker. Beim Utrechter Symposium 2003 referierte ich über das Thema „Dem Leben von Spielern und Herstellern auf der Spur“, wobei ich eine Reihe genereller Fragen über das Leben der Spieler und Hersteller in der Renaissance in den Mittelpunkt stellte. (Die Tagungsunterlagen des Symposiums, die eine erweiterte Fassung meiner Vorlesung enthalten, werden im nächsten Jahr besprochen.) In einem langen Begleitartikel bespreche ich Leben und Werk einzelner interessanter Blockflötisten der Renaissance und gebe dabei insbesondere jenen mehr Raum, denen bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Berücksichtigung fand Conrad Paumann, der als der herausragende deutsche Komponist des 15. Jahrhunderts gilt und dem ein Chronist die Fähigkeit zuschrieb, „auf Orgel, Laute, [anderen] gezupften Saiteninstrumenten, Fiedel, Blockflöte, Pfeife und Posaune und überhaupt auf allen Musikinstrumenten“ spielen zu können. Außerdem bespreche ich noch einige Spieler, die am Hof von Burgund und in der Stadt Brügge

tätig waren (nach Quellenlage einige der ersten Orte, an denen Blockflötenconsorts beschäftigt wurden), den berühmten Bildhauer und Goldschmied Benvenuto Cellini, der von seinem Vater Giovanni zum Bläser ausgebildet wurde sowie Hans Nagel, der am englischen Hof, in Spanien und für die Städte Mechelen und Antwerpen tätig war und nebenbei als Doppelagent agierte. Ich berichte ferner über Tylman Susato, einen ursprünglich in Antwerpen tätigen bekannten Verleger und Komponisten, und über Sylvestro Ganassi, den gefeierten Autor einer Abhandlung über die Blockflöte (*Opera intitulata Fontegara*, Venedig 1535), der dem Dogen von Venedig als Bläser und Streicher zu Diensten war. In aller Kürze geht es dann um die Familie Bassano in Venedig und London, um Simone Nodi, wichtigstes Mitglied des Bläserensembles in Siena, die Familie Gans (Wolff Gans in Augsburg und seine Söhne Sebastian und Wolfgang, Starbläser in Augsburg und Stuttgart) sowie schließlich um Jonas Depensee in Reval (heute Tallinn, Estland), der von sich behauptete, „Posaunen, Lauthzincken, Krumme Zincken, Dulzanen oder Faguten, Krumphörner, Querpfeifen, Flöten, große Bumhart, kleine Bumhart und Schalmeien, Geigen, nach rechter musikalischer Art, quatuor und quinque vocum“ spielen zu können. (David Lasocki:

Renaissance Recorder Players, in: *American Recorder* 45, Nr. 2, März 2004, S. 8-23)

In der jüngsten Kurzartikelreihe im *Jacob van Eyck Quarterly* hat Thiemo Wind (wie üblich) zwei Artikel über den Komponisten und sein Werk *Der Fluyten Lust-hof* veröf-



David Lasocki, Musikbibliothekar an der Indiana University (USA), schreibt über Holzblasinstrumente, ihre Geschichte, ihr Repertoire und ihre Aufführungspraxis. Die zweite Ausgabe seiner kommentierten Bibliographie der Veröffentlichungen über die Blockflöte, nun mit

dem Titel *The Recorder: A Research and Information Guide* (mit Richard Griscom) erschien 2003 bei Routledge, New York. Eine vollständige Liste seiner Publikationen: <http://php.indiana.edu/~lasocki>.

fentlicht, aber auch einen Artikel, der uns darüber hinausführt. Zunächst argumentiert Wind in *Jacob van Eyck's Variations on "Comagain": AAB or ABB?* (April 2004) durchaus überzeugend, dass der Notentext zwar die Form AAB aufweise, van Eyck jedoch die Form ABB gemeint habe. Weiterhin zeigt Wind in „*Amarillia bella*“: *Jacob van Eyck's Melodic Model* (Juli 2004), dass van Eycks einleitende fehlerhafte Phrase nicht aus Caccinis Originalsolowerk (erschienen 1602 in dessen Sammlung *Le nuove musiche*) entnommen ist, sondern auf eine sechsstimmige Version in einer Sammlung mit dem Titel *Ghirlanda di madrigali* zurückgeht, die von Pierre Phalèse d. J. (Antwerpen 1601) herausgegeben wurde.

Drittens beschreibt Wind in *Coridon and Amarillis: Recorder Echoes in a Dutch Play of 1634* (Oktober 2004) den Einsatz der Blockflöte als ein mehr als nur sexuelles Symbol: als Hilfsmittel zur Verführung. In der Eröffnungsszene des Stücks *Pastorel musyck-spel van Juliana en Claudiaen* von Jan Harmenszoon Krul spielt der Schäfer Coridon Geige und die Schäferin Amarillis eine *fluytje* (kleine Blockflöte). Wenn dies zunächst wie ein Rollentausch der Instrumente anmutet, so kommt es später zu einer typischeren Situation, als Coridon die Blockflöte ergreift und damit Amarillis umwirbt. Während er spielt, sucht er nach einem Echo im Wald, das er bereits zuvor entdeckt hatte, und spielt dagegen an. Amarillis gesteht, dass dieses gekonnte Musizieren „mein Herz zur Liebe verleitet“. Als Coridon (natürlich) weiter spielt, gibt sich Amarillis ihm hin. (Alle Artikel sind über die Internetseite **Thiemo Winds** zu beziehen: www.jacobvaneyck.info/main.htm.)

Wann genau wurde der bekannte Typus der Barockblockflöte entwickelt? Die bisher gesammelten Belege wiesen darauf hin, dass seine Entstehung auf Experimente der Familie Hotteterre (sowie möglicherweise der Familie Philidor) in den frühen 1670er Jahren in Frankreich zurückgeht. Anthony Rowland-Jones stellt die These auf, dass dieser Bautyp bereits

etwas früher, zwischen 1659 und 1663, von den Hotteterres entwickelt wurde, um Jean-Baptiste Lullys Wunsch nach Holzblasinstrumenten zu entsprechen, die sich mit dem Klang seines Streichorchesters mischen sollten, welches „in ganz Europa für seine Eleganz und Vornehmheit berühmt wurde“. Als Beleg dient ihm die Dokumentationslücke über Lullys Gebrauch der Blockflöte in der Zeit zwischen seinem *Ballet Royal d'Alcidane* im Februar 1659 und Januar 1663, als sein *Ballet des arts* mit einem „besonders eindrucksvollen“ *Ritournelle de flustes a 4. Parties* für vier Blockflötengrößen aufwartete. Rowland-Jones merkt dazu an: „Mersenne berichtet 1636, dass es solche Consorts von Blockflöten, die den Renaissance-Blockflöten sehr ähnlich waren, natürlich schon im frühen 17. Jahrhundert gegeben hat. Es gibt allerdings kaum Beweise für ihre Verwendung nach dieser Epoche, und es ist sehr unwahrscheinlich, dass Lully solch archaische Instrumente in derart hervorgehobener Stelle eingesetzt hätte, zumal der König – genau wie er selbst – stets nach dem Neuesten verlangte ... Es ist gewiss sehr verlockend, diesen Moment als den ersten Auftritt der neu gestalteten Barockblockflöten der Hotteterres zu betrachten.“

Allerdings muss das undokumentierte Zeitloch im Gebrauch der Blockflöte nicht unbedingt eine reale Lücke darstellen. Unsere Kenntnisse über Lullys Verwendung der Instrumente sind unvollständig, da er die Instrumentation seiner Ballette selten vermerkte, und die Auflistungen von Musikern bzw. Instrumenten in einigen der *livrets* (Libretti) verknüpfen die einzelnen Stimmen nicht direkt mit Instrumenten und Instrumentengrößen. Daher können wir nicht behaupten, dass Lully die Blockflöte zwischen 1659 und 1663 nicht einsetzte. Darüber hinaus ist das *Ballet Royal d'Alcidane* aus dem Jahr 1659 vielleicht gar nicht das erste Mal gewesen, dass Lully Blockflöten (als Teil eines fünfstimmigen „Concert Rustique“) benutzte, denn ein ähnliches fünfstimmiges „Concert Champetre“ fand sich in seinem vorhergehenden Ballett *L'amour malade* (1657), das von fast den gleichen Musikern aufgeführt wurde.

Zudem gibt es zwei belegte Gegenargumente gegen die These von Rowland-Jones. Zum einen tauchen während der gesamten Mitte des 17. Jahrhunderts Blockflötensätze in Inventarlisten auf: 1638 am Hof von Kassel („ein Futter mit flöten mangeln die drey kleinsten“), 1644 an der Kirche St. Peter in Hamburg („5 oder 6 Floiten“), 1647 in einer Inventarliste in Paris („ein Satz Blockflöten“), 1653 in einem Testamentszusatz in Delft (Niederlande) („Satz Nürnberger Blockflöten“), 1655 am Hof in München („Ain gar grosses schwarzes fuederal, darinnen clein und grosse 18 Fletten“; „Ain cleiner schwarzes fuederal darinnen 8 clein und grosse Fletten“; „Ain Bestökh mit 5 Fletten von Berchtoldsgaden in einem Fuederal“), 1658 in der Kirche St. Wenzel in Naumburg („1 Schloß, 3 Tenor-, 3 Quart- und 1 Octavflöte ... 2 Tenorflöten“), 1665 am Hof in Innsbruck („23 Kleine und größere Flötten, 8 Flötten aus Wien“), 1666 in einer Inventarliste aus Reval/Estland („zwei Tenorflöten, zwei Altflöten, zwei Quartflöten, zwei Octavflöten“), 1668 in einer Inventarliste in Ansbach („füfff flöten“) sowie 1671 in einer Amsterdamer Inventarliste („achtzehn Blockflöten“). Offenbar hatten sie Besitzer, wenn wir auch weitere Belege für ihren Gebrauch noch finden müssten.

Zweitens erwähnt Rowland-Jones selbst, dass in Lullys *Ballet Royal d'Alcidane* im Jahre 1658 „ein Chor aus Blockflöten und verschiedenen anderen Instrumenten“ (*un Chœur de Flustes & de plusieurs autres instrumens*) beteiligt war – und wie könnte es sich bei einem *chœur* um etwas anderes handeln als um ein Consort? Er erwähnt, dass drei Mitglieder der Familie Hotteterre unter den Ausführenden genannt werden, aber auch die anderen neun Musiker auf der Liste waren bekanntermaßen Holzbläser. Der Blockflöten-*chœur* könnte leicht aus mehr als dreien bestanden haben.

Rowland-Jones weitet seine Argumentation aus, indem er sich bemüht, musikalische Gründe für die Weiterentwicklung der Renaissanceblockflöte zur Barockblockflöte heranzuziehen. Er betont, dass Lully, der gerade ein „ele-

gant und vornehmes“ Streichorchester entwickelte, entsprechende Qualitäten bei Renaissanceblockflöten wohl kaum gefunden haben dürfte. Sie „wären zu kräftig und zu bestimmend gewesen, um sich mit dem reformierten Streicherensemble gut zu mischen. Zudem waren die hohen Töne oft grob und es gab Stimmungs- und Intonationsprobleme.“ Des weiteren versichert er, die neuen Blockflöten im barocken „Hotteterre-Stil“ hätten einen „weicheren, samtigeren Klang“ ... „ein volles und sonores unteres Register und ein dünneres, aber sanft klingendes oberes Register“. Zudem hätten solche Blockflöten im Vergleich mit Blockflöten im Renaissancestil „einen viel engeren Windkanalausgang, der zur Kompensation des Widerstands einen höheren Blasdruck verlangt und zugleich die dynamische Flexibilität der Töne vergrößert, ohne dass die Intonation leidet“.

Man bräuchte einen eigenen Artikel, um all diese Fragen adäquat zu erläutern, insbesondere jene, die meiner Meinung nach Probleme der Stimmung und mögliche Veränderungen des Tonhöhenstandards betreffen. An dieser Stelle möge genügen, dass, dem heutigen Blockflötenhersteller Adrian Brown zufolge, die hohen Töne einer Barockblockflöte durchdringender und somit im Streichorchester heraushörbarer sind als bei jeglicher Renaissanceblockflöte. Soweit ich jedoch gesehen habe, schrieb Lully eher für die Blockflöte im tiefen und mittleren Register. Im allgemeinen, so Brown, ist der Aufschnitt bei erhaltenen Renaissance- und Barockblockflöten ähnlich groß, und wenn man überhaupt einen Unterschied feststellen kann, so sind es die Renaissanceblockflöten, insbesondere die in Rafi-Bauweise, die eine größere Tonhöhenstabilität quer durch das dynamische Spektrum der Blockflöte aufweisen. Brown weist darauf hin, dass die Musiker in William Christies Barockorchester *Les Arts Florissants* heutzutage, abhängig von Tonart und Beschaffenheit des Spielmaterials, sowohl Barock- als auch Renaissanceblockflöten benutzen. Jedenfalls ist die Annahme viel näherliegend, dass die Barockblockflöte nicht flugs während eines vierjährigen Zeitlochs erfunden,

sondern vielmehr über einen längeren Zeitraum hinweg entwickelt wurde.

Rowland-Jones beendet seinen Artikel mit einem Widerruf: „Wie im Titel vermerkt, beziehen sich die Ausführungen auf die Verwendung eines bestimmten Blockflötentypus durch einen einzigen Komponisten. Hierbei wird nicht in Frage gestellt, dass anders gestaltete dreiteilige Barockblockflöten möglicherweise gleichzeitig oder sogar früher von anderen Instrumentenbauern an anderen Orten entwickelt wurden, vielleicht in Nürnberg oder in den Niederlanden, die beide innovative Zentren des Holzblasinstrumentenbaus waren ... Holländische Instrumentenbauer experimentierten mit verschiedenen Profilen der Innenbohrung, und Blockflöten des Hotteterre-Typus konnten dort kaum an Boden gewinnen, obwohl sie bereits um 1673 England erobert hatten und schon nach Deutschland vorgedrungen waren. Der Holländer Richard Haka (1640–1705) arbeitete ebenso wie der Maler Evert Collier sowohl in England als auch in Holland und baute einerseits holländische Blockflöten der Übergangszeit, andererseits auch spätbarocke Instrumente des Hotteterre-Typus.“

Wiederum wäre viel Raum vonnöten, um diese Feststellungen angemessen zu diskutieren, sie befinden sich jedoch in Widerspruch zu meinem Wissensstand. Bekanntlich erlangten Johann Christoph Denner und Johann Schell in Nürnberg 1696 das Recht, „der französischen Musicalischen Instrumenta, so mainsten in Hautbois und Flaudadois bestehen ... die ohngefahr von 12 Jahren in Frankeich erfunden worden“, herzustellen. Und Haka, in England geboren, aber als Kind nach Amsterdam übersiedelt, hätte als Hersteller nicht vor ca. 1670 in Erscheinung treten können. Nach Jan Bouterse stellt Hakas Verwendung des Begriffs „fleurte does“ (*flute douce*), den er 1685 für die Blockflöte auf einer Rechnung gebrauchte, den ersten erhaltenen Beleg für die Herstellung von Barockblockflöten französischen Stils in den Niederlanden dar. (**Anthony Rowland-Jones: Mutmaßungen über Lullys erstmaligen Einsatz**

spätbarocker Blockflöten des Hotteterre-Typus, in: *Tibia* 29, Nr. 4/2004, S. 264–275)

In einem weiteren Artikel erläutert Rowland-Jones die „Trophies“ (etwa zu beschreiben als eine dekorativ geschnitzte Gruppe von Gegenständen, eine Art geschnitztes Stilleben) in der Lyme Hall in Stockport bei Manchester (England). Darin sind nicht weniger als vier Altblockflöten dargestellt. Zwar wurden die „Trophies“ bisher dem berühmten Holzbildhauer Grinling Gibbons zugeschrieben, doch geht die jüngste Forschung nun davon aus, dass es sich um das Werk eines Gibbons-Nachahmers aus den 1720er Jahren handelt. Rowland-Jones unterstreicht diese Annahme: während die „stummeligen, übermäßig gekrümmten“ Mundstücke in echten Trophies von Gibbons und anderen aus den 1680er und 1690er Jahren den Mundstücken französischer Blockflöten des späten 17. Jahrhunderts ähneln, stimmt die verlängerte Mundstückform der Blockflöten der Lyme Hall Trophies „eher mit vielen Instrumenten des frühen 18. Jahrhunderts überein“. Die handwerkliche Ausarbeitung der hier dargestellten Instrumente und Noten ist „bei weitem nicht perfekt“, während Gibbons so genau arbeitete, dass die Musik in seinen Trophies wiederzuerkennen ist. (**Anthony Rowland-Jones: The Recorders in the Musical Trophies at Lyme Hall**, in: *Manchester Sounds* 5, 2004–5, S. 35–41)

Der Artikel von Rowland-Jones lenkte meine Aufmerksamkeit auf einen meisterlichen Beitrag über das Werk Gibbons'. Dieser muss tatsächlich musikalisch bewandert und erstaunlich akkurat in der Abbildung von Instrumenten und Noten gewesen sein. In eine Wandtafel, die von Charles II. als Geschenk für den Großherzog der Toscana, Cosimo III. de' Medici, 1682 in Auftrag gegeben wurde, schnitzte Gibbons Blockflöten, deren Bohrungsweiten sich unterscheiden. Die Autoren schreiben nachvollziehbar: „Es gibt Anhaltspunkte für die Einführung neuer französischer Blockflöten in London Mitte der 1670er Jahre [vermutlich 1673], jedoch ist ihre genaue Form unbekannt und war vermutlich nicht standardisiert ... des-

halb sollte man vielleicht seine Blockflöten ... als Belege für den Gebrauch einer Vielzahl von Formen in den frühen 1680er Jahren in London ansehen.“

In der Verzierung eines Kaminsimses in Cassiobury Park, Hertfordshire, schnitzte Gibbons nicht nur eine Altblockflöte „mit klobigen Drechseleien“ sondern auch eine wiedererkennbare Seite aus Humphrey Salters Blockflötenschule *The Genteel Companion* (London 1683), komplett mit Verzierungszeichen und „punktartiger“ Griffschrift. In einer Trophy in Petworth House, West Sussex, von 1692 stellte Gibbons drei Lieder aus Henry Purcells *The Fairy Queen* sowie „klassisch barocke“ Blockflöten dar, „auffallend viel moderner als ihre Gegenstücke in der Wandtafel für Cosimo bzw. in Cassiobury Park, was die Vermutung nahelegt, dass Gibbons' Interesse an der Blockflöte weiterhin mit deren Entwicklung Schritt hielt.“ (Lynda Sayce und David Esterly: „*He was Likewise Musical*“: an Unexplored Aspect of *Grinling Gibbons*, in: *Apollo* 151 = Nr. 460, Juni 2000, S. 11-21)

Die Geschichte der Blockflöte in Amerika ist bis zum Aufkommen der Zeitungsannoncen zu Beginn des 18. Jahrhunderts kaum belegt, deshalb zählt jedes davor einzuordnende Detail. Susan E. Thompson hat zwei solche Hinweise entdeckt, die sich auf die Stadt Beverwijck beziehen, eine holländische Siedlung in dem Gebiet des heutigen US-Staats New York, die später in Albany umbenannt und zur Staatshauptstadt wurde. Jan Gerritse van Marcken, ein im Jahre 1654 emigrierter Holländer, wurde 1662 zum „farmer of the excise“ (Eintreiber der Alkoholsteuer) ernannt. Zwei Jahre später verfasste er eine Inventarliste seiner Besitztümer, darunter eine Truhe mit 20 Kopfbedeckungen für Mädchen und Knaben, einige Handschuhe, ein Paar Kindersocken, Männer- und Frauenkleidung, ein Buch und zwei Kompasse sowie 10 *houtte fluijten* (zehn hölzerne Flöten). Thompson verwirft die Idee, dass mit den *fluijten* Modelle von Handelsschiffen gemeint gewesen sein könnten (die damals im Eng-

lischen ebenfalls „flute“ genannt wurden) und folgert, dass es sich um Sopranblockflöten für die Kinder des Hauses gehandelt haben muss. Einem weiteren von ihr angeführten Dokument zufolge verließ im Jahre 1660 ein Mann eine Bierpinte in Beverwijck „beschwipst, aber guter Dinge mit einer großen Blockflöte in seiner Tasche.“ (Susan E. Thompson: *Wooden Fluijten in Beverwijck, a Dutch Colony in the New World*, in: *American Recorder* 45, Nr. 5, November 2004, S. 16-18)

Das erste umfassende Buch über die frühe Geschichte des Orchesters wurde kürzlich von John Spitzer und Neal Zaslaw herausgegeben. Wie Peter Holman in einer hilfreichen Besprechung des Buches schrieb, „handelt es sich nicht nur um eine Geschichte einer Reihe musikalischer Institutionen, sondern beschäftigt sich auch mit der musikalischen Wirkung von Orchestern und mit Fragen der orchestralen Aufführungspraxis“.

Die von den Autoren genannten sieben bestimmenden Merkmale früherer Orchester, von Holman zusammengefasst, besagen, dass Orchester erstens auf Instrumenten der Violinfamilie aufbauen, zweitens Stimmen mehrfach besetzt sind, sie drittens eine standardisierte Besetzung aufweisen, der viertens ein oder mehrere Bass-Streichinstrumente (16') sowie fünftens ein Tastencontinuo angehören, dass sie sechstens als „einheitliche Ensembles unter zentraler Kontrolle und Leitung“ auftreten und siebtens eine „erkennbare organisatorische Identität und administrative Strukturen“ aufweisen.

Holman weist darauf hin, dass Lullys Orchester, das entscheidend zur Entwicklung des Ensembles beigetragen hat, dem Kriterium 4 nicht und Kriterium 5 nur teilweise entspricht.

Darüber hinaus gehen die Autoren nicht darauf ein, in welchem Ausmaß Konzerte im Spätbarock mit Solobesetzungen der Einzelstimmen gespielt wurden. (Dieser Thematik widmet sich ein kürzlich erschienenes Buch von Richard Maunder, das in meinem *Überblick über die*

Blockflötenforschung 2005 besprochen werden wird.) Was die Blockflöte betrifft, so schreiben die Autoren, dass „Lully in der Tat Anerkennung für ... die Integration der Blasinstrumente ins Streichorchester gebührt“. Sie zitieren viele Beispiele für seine „neuen und gewissermaßen experimentellen“ Besetzungen. Von Lully abgesehen, wird die Blockflöte im Buch jedoch nur sporadisch erwähnt, was die Tatsache unterstreicht, dass sie vor und während der 1730er Jahre eine bescheidene Rolle im Orchester spielte und vor allem von den Oboisten für Spezialeffekte benutzt wurde. (Spitzer und Zaslaw: *The Birth of an Orchestra: History of an Institution, 1650–1815*, Oxford University Press, 2004; Rezension von Peter Holman in: *Early Music* 33, Nr. 3, August 2005, S. 503-505)

Im *Überblick über die Blockflötenforschung 1999* berichtete ich vom Programm eines bemerkenswerten Konzerts, das in Edinburgh am St. Cecilia-Tag (22. November) 1695, anscheinend von einer lokalen Musikvereinigung, veranstaltet worden sein soll. Es enthielt drei Werke mit Blockflötenbeteiligung: eine Ouvertüre von „Clerk“ (wahrscheinlich Jeremiah Clarke), ein Quintett für zwei Blockflöten, zwei Oboen und Continuo von Gottfried Finger sowie ein Quintett von Johann Christoph Pepusch für zwei Blockflöten, zwei Violinen und Continuo.

Die Besonderheit dieses Konzertes lag darin, dass die Blockflötenparts jeweils mit mehreren Blockflöten besetzt wurden: die Ouvertüre von Clarke mit sechs Blockflöten für nicht näher bezeichnete Stimmen, das Finger-Quintett mit dreien pro Stimme (aber nur einer Oboe pro Stimme) und das Pepusch-Quintett mit sechs Blockflöten in der ersten Stimme und vier in der zweiten (auch die Violinen waren jeweils dreifach besetzt). Der Beleg für dieses Konzert stammt aus einem Artikel des schottischen Historikers William Tytler, geschrieben fast ein Jahrhundert später, im Jahre 1792.

Peter Holman hat nun die Datierung des Konzerts hinterfragt, weil die meisten der genann-



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

ten Werke kaum vor etwa 1710 erhältlich gewesen sein dürften. Er ist ebenfalls der Ansicht, dass dieses Konzert ein bemerkenswertes Beispiel für die Mehrfachbesetzung von Einzelstimmen darstellt. Weiterhin folgert er, dass vermutlich ein weiteres Blockflötenstück auf dem Programm gestanden haben dürfte: ein „Solo“ (gewöhnlich eine Sonate mit Continuo-begleitung) von John Middleton, einem der Teilnehmer, der unter den Blockflöten und „Bässen“ aufgelistet ist (die allesamt deutlich weniger wahrscheinliche Kandidaten für ein Solo waren). Nach Tytler war General Middleton (wie er dann genannt wurde) ein Mensch, der „ein Lied mit viel Humor sang und manchmal mit Schlüssel und Feuerzange begleitet“. (Peter Holman: *An Early Edinburgh Concert*, in: *Early Music Performer*, Nr. 13, Januar 2004, S. 9-17)

Ein kürzlich erschienenenes Buch über die Geschichte der Flöte in Italien brachte mich auf die Spur versteckter Forschungsergebnisse –

aus der Blockflötenperspektive gesehen – im Verlauf einer italienischen Konferenz über das römische Oratorium. Endlich ist zweifelsfrei bewiesen, dass Jacques Hotteterre, „genannt der Römer“ (*dit le Romain*), tatsächlich einige Zeit in Rom verbrachte. Saverio Franchi entdeckte in den Archiven des Prinzen Ruspoli einen Hinweis, wonach der Prinz „Giacomo Hauteterre“ von Oktober 1698 bis August 1700 als „m[ae]stro di flauto“ oder „m[ae]stro delli flauti“ beschäftigtige.

Franchi merkt an, dass Ruspoli damit „vermutlich den modernen Gebrauch der Traversflöte in die römische Musik einführte“. Ich nehme an, dass er mit dem „modernen Gebrauch“ eher die barocke Traversflöte meint, die anscheinend in den vorangegangenen 30 Jahren von französischen Herstellern entwickelt worden war, weniger dagegen die Renaissance-Traversflöte. Das schlichte Wort *flauto* bedeutete im Italienischen allerdings eher „Blockflöte“ als „Flöte“. Hotteterres Dienstbezeichnung lautete wortwörtlich also „Meister der Blockflöte(n)“, sofern der Plural sich nicht auf beide Instrumente bezog. Jedenfalls wissen wir jetzt, dass Hotteterre sein Wissen über Kompositionsstil und Aufführungspraxis Italiens aus erster Hand bezog – zum Beispiel seine Anmerkungen zu italienischen Taktbezeichnungen in *L'Art de préluder* (1719). (Saverio Franchi: *Il principe Rustoli: l'oratorio in Arcadia*, in: *Percorsi dell'oratorio romano da „historia sacra“ a melodramma spirituale: Atti della giornata di studi* (Viterbo, 11. settembre 1999), hrsg. von Saverio Franchi, „Colloquia“ collana dell'Istituto di Bibliografia Musicale 1, Rom 2002, Ibimus, S. 280-281; *Il flauto in Italia*, hrsg. von Claudio Paradiso, Roma 2005, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato)

Alec V. Loretto geht kurz auf die Probleme heutiger Spieler im Umgang mit Bachs Kantaten ein. Der Grund liegt darin, dass für Bach die Orgel und andere Instrumente unterschiedliche Tonhöhenstandards aufwiesen. Für die Kantate BWV 161, in der die Streicher in C, die Orgel in B und die Blockflöten in Es notiert

sind, schlägt er die Ausführung der Blockflötenstimmen auf Voice Flutes (Tenorblockflöten in D) vor, jedoch mit Altblockflötengriffen. Diese Lösung belässt die Stimmen zumindest bei den Blockflöten.

Vor zwanzig Jahren schrieb Bruce Haynes in einer klassischen Studie, die Loretto nicht erwähnt: „Inzwischen nimmt man an, dass in Bachs späterer Aufführung in Leipzig Flöten anstatt der Blockflöten eingesetzt wurden, was in der Tat die beste Lösung zu sein scheint.“ (Alec V. Loretto: *The Problems Bach Gives Recorder Players*, in: *Recorder Magazine* 24, Nr. 1, Frühjahr 2004, S. 14-15; Bruce Haynes: *Bach's Cantatas: The Woodwind Perspective*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 12, 1986, S. 63)

In einem kurzen Artikel über Transpositionen widmet sich Edgar Gordon zunächst einem bereits von anderen Autoren abgehandelten Thema, indem er ableitet, dass Bachs viertes Brandenburgisches Konzert tatsächlich für Altblockflöten in F (oder „erstaunlich ähnliche“ Instrumente) geschrieben wurde. Anscheinend sind ihm jüngste Forschungsergebnisse nicht bekannt, die nahelegen, dass die *fianti d'echo* des Komponisten aus zwei zusammengebundenen Altblockflöten mit unterschiedlichen Klangeigenschaften bestanden. Außerdem macht Gordon die Beobachtung, dass Telemanns Quartett für Altblockflöte, Oboe, Violine und Continuo (TWV 43:G6), das sowohl in einer F-Dur- als auch in einer G-Dur-Fassung erhalten ist, ursprünglich in G-Dur gestanden haben müsse. Das Telemann Werkverzeichnis kam bereits 1992 zu diesem Schluss. (Edgar Gordon: *Bach and Telemann Transpositions*, in: *Recorder Magazine* 24, Nr. 3, Herbst 2004, S. 91; Siegbert Rampe und Michael Zapf: *Neues zu Besetzung und Instrumentarium in Joh. Seb. Bachs Brandenburgischen Konzerten Nr. 4 und 5*, Teil 2, in: *Concerto: Das Magazin für Alte Musik*, Nr. 130, Februar 1998, S. 19-22; *Telemann Werkverzeichnis*, Band 2, Kassel 1992, Bärenreiter, S. 167)

In der Renaissance konnten, wie Rowland-Jones

bereits nachgewiesen hat, zwei nebeneinander liegende Blockflöten in einem Bild ein Symbol ehelicher Harmonie darstellen. Ross Winters hat den gleichen Symbolismus in einem Roman von Dame Iris Murdoch mit dem Titel *The Sea, The Sea* aufgespürt. Er betont, dass das Verständnis der Autorin für die Assoziation der Blockflöte mit Liebe „um so bemerkenswerter“ ist, weil sie die Begriffe „treble recorder“ und „alto recorder“ benutzt, ohne zu erkennen, dass sie gleichbedeutend sind. (Ross Winters: *Recorder Symbolism in Iris Murdoch's Novel "The Sea, The Sea"*, pub. 1978, in: Recorder Magazine 24, Nr. 1, Frühjahr 2004, S. 29, Leserbrief)

In einer kurzen Autobiographie, die hauptsächlich der Kent Opera gewidmet ist (der britischen Operngesellschaft, die er gründete und leitete), widmet der Sänger Norman Platt einige Absätze seiner Freundschaft mit Walter Bergmann, einer der führenden Persönlichkeiten der Blockflötenbewegung des 20. Jahrhunderts. Platt lernte Bergmann kennen, als der gefeierte Countertenor Alfred Deller ihn als letzte Instanz für eine wissenschaftliche Frage über Purcell empfahl. „Also suchte ich Dr. Bergmann zu Hause in Hampstead [einem Bezirk in Nord-London] auf. Meine Frage wäre in 15 Minuten zu beantworten gewesen. Ich blieb zum Abendessen und den ganzen Abend. Dies war der erste von wohl Hunderten solcher Abende, an denen wir Musik von Loewe (mir neu), Schubert und Schumann wie auch von Purcell, Bach und Telemann diskutierten und erklingen ließen ... Der Rückweg spätnachts ... war stets erfüllt vom Hochgefühl über die Entdeckungen, die ich ihm verdankte.“ „Gegen Ende seines Lebens sagte er, das Beste, was er je gemacht hätte, seien ein Gedicht, geschrieben in Gestapohaft, und die Pastorale für Blockflöte und Countertenor, sein höchster Tribut an Alfreds Stimme und Können.“ (Norman Platt: *Making Music*, Ashford/Kent 2001, Pambles Publications, S. 31-32) □

Teil 2 erscheint in TIBIA 3/2008

Neu zur Musikmesse 2008:

Katharina Hofmann

Gretel wird gehänselt

20 Variationen im Stil von Bach bis Bossa Nova
für 1 bis 2 Querflöten und Klavier

(Illustrationen von Regina Hapel)



Jeder von uns kennt das Kinderlied „Hänsel und Gretel“. Mit dieser Ausgabe lernen Sie es von ganz neuen Seiten kennen.

Wie hätte es bei Johann Sebastian Bach geklungen?
Was hätte Igor Strawinsky aus der Melodie gemacht?
Wie klingt es als Tango?

Katharina Hofmann liefert mit ihren 20 Stil-Variationen einen launigen Querschnitt durch die Musikgeschichte, ergänzt durch erläuternde Texte, die neben dem Spaß handfestes Wissen vermitteln. Die lustigen Zeichnungen von Regine Hapel wirken zusätzlich anregend. Gut geeignet für Aufführungen an Schulen oder Musikschulen, die je nach Gusto moderiert und ausgestaltet werden können.

60 Seiten · ZM 35650 · EUR 18,95



www.zimmermann-frankfurt.de

ZIMMERMANN · FRANKFURT

More than passion!



Der Blockflötist Peter Bowman

– ein Interview von Inés Zimmermann

Peter Bowman wuchs in Australien auf. Während seines Studiums der Bautechnik begann er zunächst als Autodidakt Blockflöte zu spielen. Nach seiner Übersiedlung nach England setzte er seine Studien bei Colin Touchin in Manchester fort und fand in Peter Holtslag seinen Lehrer, bei dem er 6 Jahre privat studierte. Er unterrichtet an der Christ Church University in Canterbury, ist Präsident der ERTA (UK) und konzertiert regelmäßig mit seiner Frau Kathryn Bennets, die ebenfalls Blockflötistin ist. Als Interpret gilt sein besonderes Interesse der zeitgenössischen Musik. 2003 entstand die Hörspiel-Musiktheaterproduktion „Kathryn und Peter durchqueren die Antarktis“ für das Deutschland Radio, zu der der deutsche Komponist Michael Wolters die Musik schrieb. 2008 steht die Uraufführung mehrerer Auftragswerke für das Duo bevor, mit Kompositionen von Gavin Bryars, Nicola LeFanu u. a. Neben musikwissenschaftlichen Vorträgen fertigt er auch Übersetzungen von Blockflötenschulen an und schreibt für verschiedene Musikzeitschriften.

Wie kamst du zur Musik?

Meine musikalischen Anfänge waren ein wenig unkonventionell. Obwohl in meiner Familie musiziert wurde (mein Großvater spielte Klavier und begleitete meinen Vater, der gerne Lieder aus den 30er, 40er und 50er Jahren sang), interessierte mich das damals weniger. Von Zeit zu Zeit versammelte sich die ganze Familie zu diesen musikalischen Darbietungen im Wohnzimmer, aber die hauptsächliche Freizeitbeschäftigung war, wie in den meisten australischen Familien, der Sport. Obwohl ich mich manchmal ans Klavier setzte, auf der Gitarre des Nachbarn spielte und Blockflöte in der Schule gelernt hatte, hatte ich keinen Unterricht, und so beschränkte sich meine Freizeit auf Sport, Lesen und Musikhören. Als ich für das Studium von zu

Hause wegging, nahm ich mir vor, mich nun ernsthafter mit der Musik zu beschäftigen. Auslöser war dann eine Fernsehsendung, in der eine Folkgruppe mit einem Blockflötisten auftrat. Am nächsten Tag kaufte ich meine erste Holzblockflöte sowie eine Blockflötenschule und fing an zu üben. Damals war ich 22 Jahre alt.

Hatte Frans Brüggen einen Einfluss auf dich?

Frans Brüggens Spiel hatte auch auf mich – wie auf alle anderen – einen enormen Einfluss. Die erste Aufnahme, die ich hörte, war Telemanns a-Moll-Suite. Es haute mich glatt vom Sockel. Damals wohnte ich in Sydney und traf mich mit einer Gruppe Gleichgesinnter. Wir hockten uns um den Plattenspieler herum, hörten mit roten Ohren zu und diskutierten heftig, wie Brüggen

Inés Zimmermann studierte Blockflöte und Traversflöte in Amsterdam, Bologna und Kopenhagen und arbeitet freiberuflich als Musikerin, Lehrerin und Autorin. Gute Kontakte, die während längerer Auslandsaufenthalte entstanden sind, führen sie regelmäßig in die europäischen Nachbarstaaten. Für das Jahr 2008 stehen Kurse und Konzerte in England und Dänemark auf dem Programm. Kammermusik- und Orchesterprojekte wechseln sich dabei ab. Seit 2001 entsteht alljährlich ein „Literatur & Musik“-Projekt, das mit verschiedenen Sprechern realisiert wird. 2007 standen Musik zu Gedichten Eichendorffs auf dem Spielplan und Aufnahmen für eine CD mit Salon-Musik, eingespielt vom Brentano-Ensemble, dessen Mitglied sie ist.



das machte und wie wir es ihm nachtun konnten. Sowohl technisch als auch musikalisch gab es damals nichts Vergleichbares! Ich habe über die Jahre viele Aufnahmen von Brüggens gesammelt, und auch wenn ich jetzt ab und zu hinein-höre, werde ich durch sein Gefühl für Phrasierung inspiriert. Heutzutage gibt es kaum noch einen Studenten, der von ihm gehört hat, was ich sehr schade finde.

Wie gesagt begann ich während meines Ingenieurstudiums, Blockflöte zu spielen, und war bald Mitglied einer Gruppe, die aus Amateuren und einem Musikstudenten bestand und regelmäßig auftrat. Als ich nach England kam, intensivierten sich meine Studien, und als Brüggens Nachfolger Walter van Hauwe und Peter Holtslag regelmäßig *Meisterklassen* in London anboten, war ich dabei. Die holländischen Lehrer hatten eine schonungslos logische und ganzheitliche Vorgehensweise, die mich sehr ansprach.

Als ich mit dem Blockflötespielen anfang, hätte ich nicht im Traum daran gedacht, damit jemals meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Ich wollte einfach nur gut spielen können, aber nach ein paar Jahren mit Peter und einer denkwürdigen Stunde bei Walter begann ich, mich ernsthafter mit der Musik im allgemeinen und der Blockflöte im besonderen zu beschäftigen, und das war der Zeitpunkt, an dem ich mich für einen Karrierewechsel entschied. Mir wurde klar, dass ich etwas wirklich Gutes mit meinem Leben anfangen konnte und meine Liebe, meinen Enthusiasmus für die Musik und die Blockflöte als Lehrer weitergeben konnte und wollte.

Ich wusste, dass ich als umherreisender Musiklehrer in Großbritannien meinen Lebensunterhalt würde verdienen können, und zu diesem Zeitpunkt erschien mir das als eine deutliche Verbesserung meiner Lebenssituation, weg von der sterilen Umgebung und Arbeit, die ich bislang getan hatte. Also machte ich mein Lehrdiplom, fing an, nach Arbeit zu suchen und lernte ziemlich schnell, dass ich sehr flexibel, anpassungsfähig und einfallsreich vorgehen musste. Ich erkannte auch, dass die Erwartun-

gen des County Music Service (CMS), der Studenten und der Schülereltern unglaublich niedrig waren, was die Qualität des Unterrichts anging. Für mich war das eine Zeit voller Herausforderungen.

Wie bist du zu deiner jetzigen Arbeit gekommen?

Nachdem ich eine Zeitlang an staatlichen Schulen unterrichtet hatte, beschlossen meine Frau Kathryn und ich, uns mehr auf Auftritte zu konzentrieren, und stellten einige Programme zusammen, in denen wir Alte und Neue Musik kombinierten. Eines der ersten dieser Konzerte gaben wir in der Musikabteilung vom Christ Church College in Canterbury, das damals noch eine weiterführende Schule war, und als Resultat dieses Konzertes wurde ich eingeladen, dort zu unterrichten. Und so fing ich 1992 mit nur einem Schüler an.

In Deutschland gibt es ein dichtes Netz öffentlicher und privater Musikschulen. Wie sehen ähnliche Angebote in Großbritannien aus?

Man muss hier nach dem Alter unterscheiden. Für den Anfängerbereich gibt es nur wenige private Musikschulen. Die meisten Instrumentallehrer unterrichten zu Hause. Theoretisch sollte eigentlich jedes Kind während seiner Schulausbildung mit einem Instrument in Berührung kommen. In der Praxis zeigt sich, dass es sehr von der jeweiligen Schule abhängt, auf welche die Kinder gehen, und dort von der persönlichen Vorliebe des Schulleiters.

Es gibt auch die Variante, dass Instrumentallehrer auf eigene Initiative in die Schulen gehen, um dort Privatunterricht zu geben oder damit vom CMS beauftragt werden. Neben dem staatlichen Schulsektor gibt es eine Anzahl privater Schulen, die eine lange und exzellente Tradition von qualitativ hochwertigem Unterricht haben. Viele der heute tätigen professionellen Musiker wurden privat ausgebildet. Natürlich ist das nicht billig und nur den besser gestellten Familien vorbehalten.

Als Reaktion auf diese Benachteiligung des größeren Teils der Schüler hat die Regierung das Programm *Wider Opportunities* (Mehr Möglichkeiten) ins Leben gerufen und versucht, allen Schülern staatlicher Schulen einen Erstkontakt zur Musik zu vermitteln, der die Eltern nichts kostet. Leider steht dieses Programm, aus welchen Gründen auch immer, nicht allen Schülern offen, und es gibt außerdem kein wirkliches Nachfolge-Programm, in dem die Schüler dann auch weitermachen können, wenn sie es wünschen. Den Versuch der Regierung, den CMS durch finanziellen Druck zu zwingen, Instrumentalunterricht ausschließlich in großen Gruppen zu geben, finde ich falsch. Ohne die Bereitschaft, für guten Unterricht auch angemessen zu bezahlen, ist meiner Meinung nach eine konsequente und kontinuierliche musikalische Ausbildung während der Kindheit nicht möglich.

An den Colleges, also den Orten der weiterführenden Bildung ab ca. 18 Jahren, gibt es zwischen 70 und 80 Musikabteilungen. Das Angebot ist groß, und der Kampf um die Studenten ist hart. Es gibt eine steigende Nachfrage nach Jazz und jeder Form der Unterhaltungsmusik, während der Bedarf nach klassischer und moderner Musik stabil ist oder sogar rückläufig. Die meisten Musikabteilungen haben deshalb keinen fest angestellten Blockflötenlehrer, und ich kenne Fälle, in denen eine Lehrkraft an 2 oder 3 Schulen unterrichtet, und das wohlgeachtet bei einer Schülerzahl von 1 bis 2 Schülern pro Institut.

Früher habe ich auch Vorlesungen über Aufführungspraxis gehalten, aber seitdem das Canterbury Christ Church College von einem Training College zu einer Universität aufgewertet wurde und seit 2005 diesen Status genießt, hat eine Schwerpunktverlagerung stattgefunden. Man hat inzwischen davon Abstand genommen, Musiker als freie Mitarbeiter Vorlesungen halten zu lassen und überlässt diese Aufgabe auch aufgrund von finanziellen Sachzwängen dem akademischen Personal der Universität. Seit 2005 hat sich dadurch die Bedeutung und

der Einfluss der am Institut unterrichtenden Instrumentallehrer in dem Maße verringert, in dem das musikwissenschaftliche Personal aufgewertet wurde. Auch die Anzahl der Schüler zeigt rückläufige Tendenzen. Im Jahre 2000 hatte ich acht Studenten, heute sind es weniger.

(Anmerkung: Canterbury Christ Church University hatte im Jahre 2007 1130 Lehrkräfte und 14489 Vollzeit- bzw. Teilzeitstudenten.)

Kannst du uns eine Übersicht über deine Arbeitsfelder geben? Womit beschäftigst du dich neben dem Unterrichten?

Glücklicherweise habe ich eine sehr breite Ausbildung genossen, was sich während meiner musikalischen Karriere als hilfreich erwiesen hat. Ich genieße die Abwechslung und Vielfältigkeit meiner Arbeitsbereiche und bin immer auf der Suche nach neuen Zielen. So habe ich im Laufe der letzten 10 Jahre begonnen, deutsche Blockflötenschulen ins Englische zu übersetzen (*Spiel und Spaß, Blockflötentechnik intensiv*). Kathryn und ich sind seit langem mit Projekten zeitgenössischer Musik beschäftigt. Aus der Zusammenarbeit mit Donald Bousted entstand die Idee, ein Viertelton-Blockflötenhandbuch herauszugeben. Dank der präzise ausgearbeiteten Griff- und Intonationstechniken ergeben sich im Zusammenspiel mit Kathryn Klänge von einer einzigartigen Vielfalt und unerhörten physisch-musikalischen Intensität. Zusammen mit unserem Sohn Tim, seiner Punk-Formation *Made in Britan* und anderen Mitwirkenden haben wir 2003 die mikrotonale Spielweise auch in dem Musiktheaterprojekt Kathryn und Peter durchqueren die Antarktis (Musik: Michael Wolters, Regie: Markus Droß) eingesetzt, das ein 36-minütiges mikrotonales Duett mit Achteltonabständen enthält. Mit der Bühnenfassung dieses Stückes hatten wir 2005 sechs Aufführungen in Düsseldorf.

Ein ganz aktuelles Projekt ist ein großer Kompositionsauftrag für Werke für Blockflötenduo, das kurz vor seiner Vollendung steht. Wir arbeiten wieder mit Michael Wolters zusammen, aber auch mit Roderick Watkins, Nicola

LeFanu und Gavin Bryars, der einer der angesehensten und meistbeschäftigten Komponisten in Großbritannien ist. Aus dieser Kooperation mit Komponisten, die zum Großteil bisher noch nicht für die Blockflöte geschrieben haben, sind Stücke entstanden, die die Blockflöte auf eine ganz neue Weise entdecken und eine faszinierende Klangfülle eröffnen.

Neben meiner Lehrtätigkeit schreibe ich Artikel für das Englische *Recorder Magazine* und arbeite gleichzeitig an drei großen Projekten, die in naher Zukunft erscheinen werden. Ein Projekt besteht darin, eine vierbändige Sammlung für die Serie *Time Pieces* mit neuen Arrangements für Blockflötenanfänger bis hin zur Mittelstufe zu verfassen. Das ist eine Auftragsarbeit für den Ausschuss *Associated Board of the Royal Schools of Music* (ABRSM), der den Standard der Aufgaben für die Prüfungen festlegt, die alle Schüler während ihrer Schullaufbahn ablegen müssen.

Es ist nicht leicht, eine wöchentliche Arbeitszeit zu errechnen, aber sie entspricht einer 35-40 Stunden Woche. Dazu kommen Projekte, Übungszeit und Konzerte und natürlich die Arbeit für ERTA UK. Um diesen Arbeitsaufwand bewältigen zu können sind Flexibilität und Anpassungsfähigkeit unerlässlich.

Du unterrichtest seit über 15 Jahren. Was hat sich seit den Anfängen verändert?

Für mich war mein Examen der Startschuss, noch mehr über Musik und das Unterrichten zu lernen und mich konstant weiterzubilden. Einflüsse von außen haben im Erziehungssektor immer eine große Rolle gespielt, und in den letzten Jahren hat sich die politische Aufmerksamkeit sehr auf den Instrumentalunterricht konzentriert. Im Zuge dieser Entwicklung erklärt man uns, dass instrumentaler Klassenunterricht nicht nur wirtschaftlich, sondern auch pädagogisch der Unterrichtsform des Einzel- oder Kleingruppenunterrichts vorzuziehen sei. Auch der CMS fördert aus wirtschaftlicher Not heraus den Gruppenun-

terricht. Die Blockflöte ist ganz klar eines der Instrumente, die in einem solchen Zusammenhang zum Einsatz kommen.

Die neue Situation, die sich nicht von der Situation im europäischen Ausland unterscheidet, ist eine Herausforderung für uns Blockflötisten. Wir müssen uns diesen veränderten Unterrichtsbedingungen anpassen. Weigern wir uns, wird diese Arbeit von Schullehrern gemacht werden, die zwar dazu ausgebildet sind, eine ganze Schulklasse zu unterrichten (oder sollte man sagen: zu bändigen), die aber nicht das musikalische und instrumentalspezifische Fachwissen haben, das die Voraussetzung für einen qualitativ guten Musikunterricht ist. Das wäre dem ohnehin angeschlagenen Ruf der Blockflöte noch zusätzlich abträglich.

Es gibt Leute, die sagen, dass es den Aufwand wert ist, wenn wir nur eines der vielleicht 35 Kinder für Musik begeistern können. Ich denke eher an die Mehrzahl der Kinder, denen die Musik und die Blockflöte vielleicht für das weitere Leben verleidet werden und die eine schlechte prägende Erfahrung machen. Es gibt so viele Erwachsene, die später bedauern, kein Instrument gespielt zu haben. Wer hat ihnen wohl in ihrer Kindheit den Spaß genommen?

Am wichtigsten ist es, in Sachen Klassenunterricht nicht dogmatisch zu werden und dafür zu sorgen, dass die Kinder, die daran teilnehmen, ein gutes Fundament erhalten und Hilfestellung bekommen, falls sie mit Musik weitermachen wollen. Ich persönlich habe weder die Zusatzausbildung noch das Interesse, mich vor eine große Klasse zu stellen. Ich habe es versucht, und es entsprach mir nicht. Jedoch habe auch ich angefangen, kleinere Gruppen zu unterrichten, und finde, dass dies eine effektive Art ist, mit dem Instrumentalunterricht zu beginnen. Auch für den Lehrer ist es eine spannende und lohnende Tätigkeit. Trotzdem zieht meiner Meinung nach das Kind, das Einzelunterricht bekommt, den größten Nutzen aus einer wöchentlichen Unterrichtsstunde. Bei der letzten ERTA-Versammlung haben wir die Situ-

ation des Klassenmusizierens unter die Lupe genommen und durch den Vortrag von Nancy Daly über die Suzuki-Methode ein positives Beispiel hervorgehoben.

Du bist ein Gründungsmitglied der ERTA (UK) und bist mit Ausnahme von drei Jahren Präsident der ERTA gewesen. Was hat sich seit 1992 verändert?

Die erste Mitgliederversammlung fand 1993 statt, es gibt uns also inzwischen 15 Jahre. Die größte Herausforderung besteht immer noch darin, Hunderte von Lehrern (viele von ihnen

glieder gewinnen wollen. Wir haben im Moment 70 Mitglieder, von denen 30 beim letzten Treffen im Juni 2007 anwesend waren. Das ist nicht wenig, aber wir versuchen, diese Zahl noch zu steigern, indem wir eine sehr interessante Versammlung organisieren, die aus Vorträgen, Workshops, Konzerten und Diskussionsforen besteht. Und unsere Website wird ständig besser. Wir möchten alle ansprechen, die einflussreichen, erfahrenen Lehrer genauso wie die an der Basis arbeitenden Kollegen. Bisher hatten wir immer einen sehr motivierten Vorstand, der sehr gute Arbeit leistet. Seit 10 Jahren schließen wir unsere Konferenz stets mit einem Konzert eines Mitgliedes, das eine neue zeitgenössische Komposition vorstellen möchte, was sehr gut ankommt.

In England gibt es noch eine Spielerorganisation (SRP). Was denkst du über diese Gesellschaft?

Die SRP (Society of Recorder Players) hat eine lange Geschichte, die bis in die 30er Jahre zurückreicht. Sie wurde von so wichtigen Personen wie Edgar Hunt und Arnold Dolmetsch gegründet. Sie ist aber eine Organisation, die sich ausschließlich an Amateure wendet. In den Augen der Öffentlichkeit wird so das Vorurteil bekräftigt, dass die Blockflöte nur ein Instrument für Amateure sei, also kein professionelles Instrument. Die ERTA (UK) versucht, die Aufmerksamkeit mehr auf die Arbeit der Berufsmusiker zu lenken und die guten Erfolge und Bemühungen europäischer Kollegen mit den unseren zu vereinen.

Glaubst du, dass es einen Unterschied gibt zwischen der Wertschätzung, die du für deine Arbeit als Blockflötenlehrer bekommst und der Anerkennung, die Kollegen anderer Instrumentalfächer für ihre Arbeit erhalten?

Ja. Vorurteile gegen die Blockflöte manifestieren sich in vielen kleinen Dingen. Wie man darauf reagieren kann? Man versucht seine Arbeit so professionell wie möglich zu machen und mit der größtmöglichen Integrität ein Beispiel zu geben. □

K·U·N·G
Die Flötenmanufaktur

75 Jahre

3. Schaffhauser Blockflötentage 2008
27. und 28. September

Jubiläumskonzert mit
MAURICE STEGER und MUSICA FIORITA

viele weitere Veranstaltungen

Detailinformationen:
www.kueng-blockfloeten.ch oder
0041 (0)52 630 0999

sind enthusiastische Amateure) von der Notwendigkeit zu überzeugen, sich in ihrer Lehrtätigkeit weiterzubilden. Da wir unser „Klientel“ kennen, sind wir inzwischen dazu übergegangen, selbst aktiv zu werden und auf die Lehrer zuzugehen, die wir gerne als Mit-

Beatrix Darmstädter und Wiebke Lüders

Über die Wiederherstellung eines bedeutsamen Blockflötenköchers

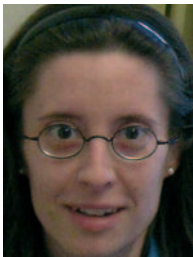
Im ersten Kapitel seiner *Musica Instrumentalis Deusch* hält Martin Agricola in der mit 1545 datierten Druckausgabe neben wichtigen Griffanweisungen, spieltechnischen Ratschlägen und instrumentenkundlichen Beschreibungen allerlei allgemein Wissenswertes aus der musikalischen Praxis fest. Seine Leser – wohl zumeist angehende Musiker – lehrt er, ganz im Stil des humanistisch geprägten Pädagogen, unter anderem folgenden Vierzeiler!:

*„Wist auch meine lieben knaben
Wolt ihr gestimpte pfeiffen haben /
So keufft euch die jnn futtern fein
Dann die andern sind falsch gemein.“*

Da im 16. und 17. Jahrhundert nicht von einem normierten Stimmton, nach dem sämtliche Instrumente gestimmt wurden, gesprochen werden kann, sondern eine Vielzahl an regionalen und vor allem genreabhängigen Stimmtonhöhen gebräuchlich waren, boten Futterale den Musikern beim Kauf von Blasinstrumenten zu-

mindest die Sicherheit, dass sich die darin befindlichen Instrumente aufgrund derselben Stimmtonhöhe für das Spiel im jeweiligen Stimmwerk eigneten. Köcher hatten demnach in der Renaissance und im Barock eine wichtige Funktion, die weit mehr als den Schutz der Instrumente und die Erleichterung des Transports erfüllte. Auch heute sind Futterale von großer Bedeutung, weil sie Informationen über die Instrumente des in ihnen zusammengefassten Consorts bieten und im Idealfall Hinweise zur Aufführungspraxis geben. Aufgrund der Tatsache, dass weltweit nur noch sehr wenige Exemplare erhalten sind, stieg der wissenschaftliche bzw. musikhistorische Wert dieser handwerklich meist sehr simpel gefertigten Objekte kontinuierlich an.

Bezüglich der Holzblasinstrumente lassen sich zwei Typen von Köcher definieren: Futterale, in denen Instrumente einer Instrumentenfamilie verwahrt wurden – sie bilden den Großteil der erhaltenen Objekte – und jene, die verschie-



Mag. Dr. Beatrix Darmstädter MAS ist 1972 in Wien geboren, studierte Saxophon-Klassik, Musikwissenschaft, Philosophie, Musiktheorie und Exhibition and Communication Management in Österreich und Frankreich. Zwischen 1993 und 2001 war sie an verschiedenen renommierten Institutionen, wie beispielsweise dem Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien und der Keckszeméti Föiskola als Lektorin und Wissenschaftlerin tätig. Seit 2001 arbeitet sie als Kuratorin in der Sammlung alter Musikinstrumente und nimmt Lehraufträge in Saxophon-Klassik, Musikgeschichte und Instrumentenkunde am Franz-Schubert-Konservatorium Wien wahr.



Mag. Wiebke Lüders ist 1979 im Land Brandenburg geboren und studierte Germanistik, Graphik & Malerei und Keltologie an der Universität Marburg. Nach einem Studienjahr in Dublin (Keltologie am Trinity College) kam sie nach Wien und schloß das Studium der Keltologie an der Universität Wien 2005 ab. Seit 2004 studiert sie Konservierung/Restaurierung an der Akademie der Bildenden Künste Wien (Schwerpunkt Musikinstrumente). Wiebke Lüders arbeitet seit 2006 als Lektorin für Keltische Sprache an der Universität Wien und ist Marionettenspielerin im Marionettentheater Schloß Schönbrunn.

dene Instrumente vereinigten. Zur ersten Gruppe zählen unter anderen der in der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien verwahrte Köcher für sechs Zinken (SAM 694), der Köcher (SAM 170)² des achteiligen Blockflöten-Stimmwerks mit der Brandmarke HIERS oder der mit der Brandmarke „einfache Seidenmotte“ bezeichnete Köcher (SAM 171), der den inhaltlichen Kern des vorliegenden Beitrags bildet. Ein Futteral, das hingegen Instrumente eines gemischten Ensembles von geradezu spektakulärer Größe aufnimmt, befindet sich im Maximilianmuseum Augsburg und umfasst Röhren für 28 Blasinstrumente unterschiedlicher Instrumentenfamilien, die jedoch, wie aktuelle Forschungen ergaben, jeweils individuelle Stimmtonhöhen aufgewiesen hätten³.

Das Futteral SAM 171, dessen Restaurierung vor wenigen Wochen von Wiebke Lüders in der Werkstatt der Sammlung alter Musikinstrumente unter der Leitung von Alfons Huber und mit Assistenz von Albrecht Czernin⁴ abgeschlossen werden konnte, war eines der im zweiten Weltkrieg beschädigten Sammlungsobjekte, wobei der Schaden wahrscheinlich im Zuge der Evakuierung der Instrumente entstand. Julius Schlosser dokumentierte dieses Futteral in seinem Gesamtkatalog 1920 demnach in unversehrtem Zustand⁵: *Futterale für Blockflöten. Italienisch (?). 16. Jahrhundert. Zwei Stück aus Holz, das innen rot gefärbt, außen mit schwarzem gepreßtem Leder überzogen ist. [...] [C]182 für vier Flöten (1 Exilent, L. 27,5; 2 Diskant, 42; 1 Alt, 62 cm).* – *Aus Catajo.* Das Foto im Anhang des Katalogs von Schlosser zeigt den mittels Deckel verschlossenen, mit ornamentiertem Leder überzogenen Köcher, wo-

bei die Böden der Enden der beiden mittleren Röhren doppelwandig erscheinen. Ein Resultat, das durch den sich ablösenden, an diesen Stellen vermutlich verstärkten Lederüberzug entstanden sein kann. Die von Schlosser erwähnte rote Innenfarbe trifft für den Köcher SAM 171 nicht zu, sondern bezieht sich auf SAM 170. Das Futteral SAM 171 zählt zu dem historischen Kernbestand der von der Dynastie der Obizzi im 16. und 17. Jahrhundert auf Schloss Catajo nahe Padua eingerichteten Kunstsammlung, die im 19. Jahrhundert an das Haus Österreich-Este fiel und seither unter der Bezeichnung „Estensische Sammlung“ bekannt ist.

Im Teilkatalog ist der Köcher 2006 noch in seinem zerstörten Zustand zu sehen⁶. Es ist am Foto deutlich erkennbar, dass die Holzröhren völlig zersplittert sind und die äußere Form des Objekts nur aufgrund des schwarzen Überzugs schemenhaft zu errahnen ist.



Abb. 1: Futteral SAM 171 für 4 Blockflöten vor der Restaurierung Foto: KHM

Der stabil gebaute Deckel blieb – wenn auch etwas verschmutzt – intakt erhalten. Er ist aus einem Stück Holz geschnitzt, wobei die Innenform ca. 15 mm tief herausgearbeitet ist, ob-

gleich der Überstand der Holzröhren, wie sich im Zuge der Restaurierung zeigte, nur ca. 10 mm in den Deckel hineinragt, was durch die Position des außen am Futteral befindlichen beim Drechseln der Röhren stehengelassenen Wulsts, auf dem der Deckel in geschlossenem Zustand aufsitzt, definiert wurde. Für die Herstellung des Deckels wurde, soweit makroskopisch feststellbar, Ahorn verwendet, das heute ziemlich gelbstichig wirkt. Der Deckel erwies jedenfalls mit seinen Schriftzügen, der am Deckelinneren zu sehenden Brandmarke und den zweifelsfrei messbaren Radien des ehemaligen Überstands der äußeren Holzröhren der Wissenschaft und der Restaurierung in der jüngeren Vergangenheit gute Dienste. Die

Vermessung des beschädigten Objekts, wie sie für den Teilkatalog vorgenommen wurde, konnte selbstverständlich nur Annäherungswerte bieten. Die Innenlänge der kleinsten Röhre lag bei 287,0 mm, jene der zerstörten mittleren Röhren konnte seriöserweise nicht exakt ermittelt werden und wurde daher mit „ca. 432,0 mm“ angegeben⁷. Die Länge der großen Röhre musste nach Schlosser zitiert werden, da sie im unteren Teil nicht erhalten war. In heutiger Terminologie bietet das Futteral somit einer Diskant-, zwei Alt- und einer Tenorblockflöte Platz. In welchem erschreckendem Zustand sich das Futteral tatsächlich befand, belegt die Bestandsaufnahme im Zuge der Restaurierung.

Abb. 2a und 2b: Eingangsaufnahmen im Zuge der Restaurierung

(Fotos: Lüders/KHM)

Abb. 2a: Hülle des Futterals SAM 171



Abb. 2b: Fragment der Holzröhren des Futterals SAM 171



Ursprünglich war der Köcher handwerklich äußerst fein gearbeitet und machte mit seinem Überzug, der an einigen Stellen mit geprägten Querrillen ornamentiert ist, einen optisch attraktiven Eindruck. Die vier Röhren waren mit Glutinleim längs aneinandergeleimt, was im Querschnitt eine vierblattartige Form ergab. Die beiden mittleren Röhren berührten einander und definierten durch ihre Verbindung den Abstand der lateral liegenden kleinen und großen Röhre. Die Hohlräume zwischen den vier Röhren, wurden am oberen Ende mit Holzwickeln ausgefüllt und boten daher eine geschlossene Fläche als Aufsicht. Die unteren Enden waren mit ca. 10 mm dicken in die Röhren eingeleimten Hirnholzscheiben verschlossen. Der Innendurchmesser der oberen Enden der Röhren ist, wie bei Blockflöten-Futteralen üblich, auch beim Futteral SAM 171 jeweils etwas konisch erweitert, so dass die Füße der Instrumente anliegen konnten, das übrige Corpus jedoch – zumindest bei kleineren Instrumenten – in der Röhre „schwebte“. Die makroskopisch feine Struktur deutete ebenso wie das Gewicht, die Weichheit und das helle optische Erscheinungsbild des Holzes zunächst auf Linde oder Pappel hin – Hölzer, die auch hervorragende Kriterien zur handwerklichen Verarbeitung aufweisen. Die starke Fragmentierung der Röhren förderte die Bestimmung des verwendeten Holzes insofern, als die Entnahme einer mikroskopisch kleinen Holzprobe erleichtert wurde. Zur mikroskopischen Bestimmung der Holzart wurden zwei Proben für die Anfertigung von Dünnschnitten an einer Bruchkante eines Fragmentes entnommen. Die Auswertung der Quer- und Tangentialschnitte in zehnfacher Vergrößerung legte die Verwendung von Linde (Winterlinde?) nahe⁸. Auch wurde anhand des vorliegenden Fragments die Analyse der Herstellungstechnik

der Röhren von Köchern der Renaissance bzw. des Frühbarock ermöglicht. Generell scheint folgende Herstellungsmöglichkeit plausibel: Bereits grob zugeschnittene Holzprismen können zunächst mit einem Löffelbohrer ausgehöhlt und anschließend zu Röhren gedrechselt worden sein. Für diese Technik sprechen die grobe Oberflächenstruktur des Inneren der Röhren und die schrägen Werkzeugspuren, die auf den Einsatz von Löffelbohrern deuten⁹.

Das Futteral erhält seine ansprechende visuelle Erscheinungsform vor allem durch den verzierten schwarzen Überzug, der bei Schlosser als „Leder“ definiert wird und im Teilkatalog als „Pergament“ identifiziert wird¹⁰, was auf einer Expertise aus dem Jahr 2006 von Jutta Göpfrich¹¹ basiert, die das Material der Hülle als Pergament bestimmte. Im Zuge der Restaurierung gaben makroskopische Betrachtungen, die zu einem früheren Zeitpunkt nicht in vergleichbarem Maße möglich waren, Anlass dazu, das Material aufgrund seiner faserigen Struktur und bräunlichen Farbe an den Bruchkanten, doch eher als Leder auszuweisen. Überdies schien die Stärke des Überzugs für Pergament zu dick, was allerdings insofern nicht unproblematisch zu beurteilen ist, als die Hülle an manchen Stellen des Köchers aus mehreren Einzelstreifen, die einander überlappen, angefertigt wurde – eine Technik, die insbesondere bei den Biegekanten für größere Stabilität sorgt. Dazu tritt die Tatsache, dass die bei der Lederherstellung verwendeten Stoffe, wie zum Beispiel Gerbsäuren, über einen längeren Zeitraum hindurch stark abgebaut werden können, so dass ein pergamentartiger Zustand attestiert werden kann, obwohl es sich ursprünglich um Leder handelte. Jedenfalls wurde der Überzug des vorliegenden Futterals mit Glutinleim auf den HolZRöhren befestigt. Um die Überlappungen der Pergament- oder Lederstreifen, die sich vor allem in den Bereichen der Biegekanten zwischen den Röhren befinden, stufenlos zu gestalten, dünnte der Hersteller die Kanten der Streifen, aus. Die Schlaufen, durch die man die Trageriemen bzw. -schnüre gezogen hatte, bestehen aus vernähten Leder- oder Pergament-

1 Traversflöte, reines Elfenbein, a = 415 Hz

1 Traversflöte nach Hotteterre 392 Hz,
beides Kopien von Rohmer, Celle

Angebote unter: Dr.vGall@t-online.de

bändern, die in den eingeschnittenen Überzug eingeleimt sind. Da auch am Deckel zwei ähnliche Ösen vorzufinden sind, bestand die Möglichkeit, den Deckel am Futteral mit Hilfe von Schnüren zu befestigen.

Faszinierend ist auch die perfekte, stufen- und übergangslose Verarbeitung des Überzugs am Deckel, so dass die Herstellung aus einem Stück Leder oder Pergament anzunehmen ist, wobei die Bereiche an den Kanten bei Stellen, an denen Überlappungen des Materials unumgänglich waren, durch Ausdünnen des Materials unsichtbar gemacht wurden. Um festzustellen, welche Substanzen zur Schwarzfärbung des Überzugs Verwendung fanden, analysierte Manfred Schreiner¹² im Röntgen-Fluoreszenz-Verfahren an zwei Stellen des Objekts die Elemente Schwefel, Chlor, Kalium, Calcium, Eisen, Kupfer und Zink. Der Nachweis von Eisen lässt auf die Färbung mit Eisengallustinte rückschließen, die aufgrund der in ihr enthaltenen Gerbsäuren, auch zum Gerbprozess des Überzugs beigetragen haben kann. Da Aluminium, das unter anderem zur Weißgerbung nötig ist, nicht festgestellt werden konnte, wird der Überzug, falls er gegerbt wurde, wohl einer Lohgerbung unterzogen worden sein. Die Elemente Kalium und Calcium werden wahrscheinlich beim Äschern auf das Material gekommen sein¹³.

Das Futteral wies neben den auf die Zeit des zweiten Weltkriegs zurückgehenden mechanischen Beschädigungen auch biologische und klimatisch bedingte Schäden auf. Ein nicht irrelevanter Teil des Verlusts der originalen Holzsubstanz ist Resultat von einst starkem Anobienbefall. Die Holzfragmente zeigten sich als von massiven Fraßgängen zerstört, auch wurden Reste von Fluginsekten und Larven festgestellt. Dazu kam, dass die gekrümmten Röhrenteile aufgrund klimatischer Beeinträchtigungen verzogen und geschwunden waren, was die Rekonstruktion zu einem schwierigen Unterfangen machte. Der Überzug wies, wie zu erwarten war, sehr wenige Anobienausflugslöcher und Fraßgänge auf, doch besonders

schwer wogen die klimatischen Schäden, denn das Material versprödete und lag in einem hornartigen, widerspenstigen mit Rissen übersäten Zustand vor, der im Normalfall auf Feuchtigkeitseinwirkung zurückzuführen ist.

Nach einer Oberflächenreinigung des Objekts mussten zur Wiederherstellung die wenigen erhaltenen Holzfragmente ihren ursprünglichen Positionen zugeordnet und die fehlenden Teile der Röhren ergänzt werden. Dazu wurden die Röhren nachgebaut und an die Innenform des Deckels angepasst. Danach wurden die rückgeformten Fragmente in die nachgebauten Röhren an den jeweils entsprechenden Positionen eingebettet.



Abb. 3a: Nachgedrechselte Röhren in originale Deckel



Abb. 3b: Ein Fragment wird aufgrund seiner Oberflächenstruktur an die passende Stelle der Röhre geleimt

Fotos: Lüders/KHM

Nun galt es noch, den originalen Überzug mit einer Mischung von Ethanol, Isopropanol und Wasser geschmeidig zu machen, um ihn am Köcher aufleimen zu können. Abschließend wurden die fehlenden Teile der Hülle mit Leder ergänzt, um ein ausstellungsfähiges Objekt zu erhalten.



Abb. 4: Ergänzter und retuschierter Köcher Foto: KHM

Obwohl der Köcher nach dem zweiten Weltkrieg nur noch fragmentarisch erhalten war, bemühten sich einige Forscher unermüdlich, Informationen aus diesem einzigartigen Objekt herzuleiten. Welche Eigenschaften machen gerade diesen Köcher zu einem für die Wissenschaft besonders interessanten Objekt? Zunächst sind es vor allem die Informationen, die aus dem Deckel abgeleitet werden können. Auf diesem befindet sich die Marke „einfache Seidenmotte“, die laut Forschungen von David Lasocki der Instrumentenmacher- und Musikerdynastie Bassano sehr schlüssig zugeordnet wird. Vor allem kommen, wie Lasocki anhand heraldischer Symbole belegt, die in England wirkenden Mitglieder dieser Familie in Frage¹⁴.

In unmittelbarer Nähe zur Marke lässt sich eine Aufschrift mit Tinte erkennen, die allerdings nicht vollständig zu dechiffrieren ist. Unzweifelhaft ist *D · ale[...]a[...]ovi[...]* erkennbar.

Die heute noch lesbaren Reste dieses größtenteils bereits verblichenen Schriftzugs könnten eventuell auf einen früheren Besitzer hinweisen, würde man es wagen, die nicht eindeutig erkennbaren Buchstaben, aber unter UV-Licht etwas deutlicher erscheinenden Zeichen, auf „D · alexander [...]ovi[...]“ zu ergänzen.



Abb. 5: Schriftzug am Deckel innen Foto: Lüders/KHM

Um überhaupt festzustellen, welche Instrumente in dieses Futteral passen könnten, sind die Längen der Röhren entscheidend. Bereits vor der Wiederherstellung des Futterals galt es als unbestritten, dass die Instrumente dieses Stimmwerks in Quintenabständen geschichtet waren. Dies legten vergleichende Vermessungen der mit „Seidenmotten“ bezeichneten Blockflöten nahe¹⁵; außerdem wurden die Vermessungen durch Erkenntnisse der Aufführungspraxis unterstrichen¹⁶. Dazu kam das Wissen um die Röhrenlängen der erhaltenen Blockflötenfutterale, die sich stets in der Relation von 2:3 zueinander verhalten¹⁷.

Die Röhrenlängen des wiederhergestellten Köchers betragen:

	Diskant- röhre	Altröhre 1 ¹⁸	Altröhre 2	Tenor- röhre
innen	287,0 mm	428,0 mm	427,6 mm	622,2 mm
außen	295,1 mm	437,0 mm	438,0 mm	632,5 mm

Die Innendurchmesser der Röhren des wiederhergestellten Köchers im Deckelbereich betragen:

Diskant- röhre	Altröhre 1	Altröhre 2	Tenor- röhre
23,3/22,7 mm	34,1/34,6 mm	34,3/34,7 mm	47,3/47,6

Bei der Beurteilung der aktuellen Röhrendurchmesser muss das schwer berechenbare Schwundverhalten aller Materialien mitberücksichtigt werden. Bei Lindenholz beträgt der Schwund in tangentialer Richtung bis zu 10% der Länge; axial schwindet Linde bis maximal 0,5%¹⁹. Auch der Überzug war durch den Schwund stark gezeichnet und entsprechend geschrumpft. Die Längen der Röhren des Futterals SAM 171 legen nahe, dass es sich um ein Stimmwerk auf einer Tenorstimme in c' (*mezzo punto*²⁰) handelt, auf der zwei Altinstrumente in g' und ein Diskantinstrument in d" basieren.

Maggie Lyndon-Jones, die sich Mitte der 90er Jahre um die Systematisierung der „Seidenmotten“-Marken bemühte, fiel bei ihrem Besuch in der Sammlung alter Musikinstrumente die optische Ähnlichkeit der Marke auf der Fußsohle der Altblockflöte SAM 135 mit jener am Deckelinneren des Futterals SAM 171 auf. Sie stellte nach ihrer Entdeckung fest²¹: „*One of these Ganassi recorders, Vienna SAM 135, was originally part of a consort comprising descant, 2 altos and a tenor, and therefore not used exclusively for solo music.*“ Seit Lyndon-Jones' richtungsweisender Hypothese²² deuteten Untersuchungsergebnisse stets unmissverständlicher darauf hin, dass jene Blockflöten, die aufgrund ihrer Beschreibung durch Silvestro Ganassi als besonders wendig und für virtuoses Spiel geeignet waren²³, keine raren Einzelfälle darstellten, sondern durchaus verbreitet gewesen sein müssen. Vor allem wurde dies durch Reihenvermessungen erhaltener Renaissanceblockflöten, wie sie beispielsweise von Adrian Brown durchgeführt wurden, klar, denn nicht selten konnten jene spezifischen Baumerkmale lokalisiert werden, die eine Erweiterung des Umfangs im hohen Register fördern und von Ganassi 1535 auch explizit angesprochen wurden. Überdies belegen weitere erhaltene Köcher und Blockflöten die Existenz von hohen Stimmwerken unterschiedlicher Genres, die ausschließlich aus Blockflöten ohne Klappen bestanden. So fasst das Futteral SAM 173 beispielsweise vier Blockflöten der Größen Alt, Diskant und Kleinflöte zusammen²⁴.

Das bislang wohl aussagekräftigste schriftliche Dokument, das von Peter van Heyghen²⁵ bezüglich seiner Information zur Aufführungspraxis ausgelegt wurde und in der Kompilation früher Inventare und Ankäufe von David Lasocki²⁶ nachzulesen ist, stammt aus einer mit 17.9.1592 datierten Ankaufsbewilligung für Musikinstrumente des Stadtsenats von Genua. „*Quattro [flauti] [...] senza chiave in fondo, il tuono loro sia di mezzo punto e di legno di busso*“ sollten, wenn man sie in perfekter Ausführung haben möchte, bei „*Gianetto da Bassano, o vero Gerolamo degli instrumenti, o Francesco Fabretti*“ in Venedig gekauft werden²⁷. Offensichtlich wird hier ein Stimmwerk bestehend aus Blockflöten ohne Klappen, genannt, das dem im Futteral SAM 171 einst aufbewahrten Consort sehr ähnlich gewesen sein könnte. In einer dem obigen Zitat vorangestellten Passage wird die Zusammensetzung des Stimmwerks mit „*otto flauti tutti in una casa*“ bestehend aus „*due sopranini piccoli, quattro più grossetti e due tenolotti*“ beschrieben²⁸, was die Verdoppelung eines aus vier Flöten bestehenden Consorts mit den Größen einer Diskant-, zwei Alt- und einer Tenorblockflöte bedeutet. Auch die Empfehlung von aus Buchsbaum gefertigten Instrumenten in *mezzo punto* aus der Werkstatt Bassano ist – hinsichtlich des Futterals SAM 171 und der Altblockflöte SAM 135 – ein interessanter Hinweis.

Der Vergleich der „Seidenmotten“-Varianten, die sich auf einem wesentlichen Teil des heute weltweit erhaltenen Bestands an Renaissanceblockflöten finden, ermöglichte bislang keine Aussagen über einen systematischen Gebrauch dieser Marke, der Stimmöne, Consorts, Herstellergenerationen o. ä. indizieren könnte. Selbst ein und dasselbe Symbol, wie beispielsweise die „Seidenmotte“ in ihrer einfachen Ausführung, erscheint auf verschiedenen Objekten in einer durchaus individuellen Ausprägung. Dieses Phänomen ist mitunter auf die unterschiedliche Struktur des Holzes, auf das die Marke jeweils appliziert wurde, zurückzuführen oder es mag in den üblichen kleinen Varianten des Stempelwerkzeugs begründet

sein. Zudem differierte offensichtlich häufiger der Stempeldruck, was Unterschiede in der Tiefe des Zeichens im Holz oder Leder mit sich brachte und nicht zuletzt ergaben sich – insbesondere bei Marken aus zwei- oder dreifachen Seidenmotten – Variationen aufgrund unterschiedlicher Anschlagswinkel. Die Inspektion der beiden, auf den ersten Blick identischen „Seidenmotten“ von SAM 171 und SAM 135 lässt auch bei genauer Ansicht kaum optische Differenzen erkennen. Der einzige messbare Unterschied²⁹ liegt in einer geringfügigen Größendifferenz des gesamten Stempelabdrucks. Die Marke am Deckel des Futterals ist um 0,47 mm länger und im Bereich der beiden „Punkte“³⁰ um 0,31 mm breiter als jene an der Sohle der Blockflöte. Die Unterschiede resultieren höchstwahrscheinlich aus den verschiedenen Holzarten, die den Untergrund der Marke bilden und unterschiedliche Oberflächenstrukturen aufweisen. Auf der glatten Oberfläche des dichten Buchsbaums zeichnen sich die Ränder der Marke scharf ab – ein Effekt, der auch durch die Verwendung eines Brandstempels verstärkt wurde. Die bedeutend porösere Oberfläche des Deckels aus Ahorn zeigt besonders im südlichen und nördlichen Bereich eher unscharfe Ränder eines erkalten Brandstempels oder aber eines Schlagstempels und eine flächenmäßig stärkere Ausbreitung des Stempelmotivs.



Abb. 6a: Marke auf der Innenseite des Deckels zum Futteral SAM 171

Foto: Darmstädter/KHM



Abb. 6b: Marke auf der Fußsohle der Altblockflöte SAM 135. Die Vergrößerungen wurden nicht im Maßstab vorgenommen.

Foto: KHM

Da die Marke auf der Flöte aufgrund einer partiell eingesetzten Erneuerung der Fußkante im nördlichen Bereich nicht mehr vollständig erhalten ist, fehlen wichtige Vergleichsinformationen.

Der Versuch, die Blockflöte SAM 135 in dem wiederhergestellten Köcher unterzubringen, ergab, dass die Fußsohle bei der Altröhre 1 in allen Positionen³¹ eben mit dem Außenrand der Röhre abschließt und die Röhre exakt ausfüllt. Aus der Altröhre 2 steht der Fuß des 427,4 mm langen Instruments in manchen Positionen bis zu 1,5 mm heraus. Zu unterstreichen ist allerdings, dass ausschließlich von dieser Röhre ein Holzfragment einer Länge erhalten war, das unzweifelhaft die originale Länge³² der Röhre definierte, zumal die Ober- und Unterkanten der Röhre unversehrt zu sehen waren. Da die Deckelhöhe im geschlossenen Zustand des Futterals innen eine „Überlänge“ ca. 5 mm bietet und der Deckel somit nicht direkt auf den Sohlen der Instrumente aufliegt – ein Phänomen, das übrigens auch bei den Futteralen SAM 170 und SAM 173 festzustellen ist³³ – kann angenommen werden, dass von den Herstellern der Futterale ein kleiner Überstand der Instrumente stets kalkuliert wurde.

Die Röntgenaufnahmen zeigen die jeweilige Lage des Schnabels in den beiden Altröhren des Futterals. Zwischen dem Instrument und dem die Röhre schließenden Endstück ist beinahe kein Raum vorhanden. Der Schnabel stößt in den meisten Positionen an den Endstücken beider Altröhren an. Das Instrument sitzt in beiden Röhren somit sehr knapp. Es ist jedoch ein relativ gleichmäßiger Abstand zwischen dem Instrument und der Röhrenwand sichtbar. Der abgebildete Ausschnitt belegt außerdem, dass das Corpus der Flöte mit der Innenseite der Röhren nur an wenigen Stellen direkt in Verbindung kommt³⁴. Berücksichtigt man, dass sich der Durchmesser der Röhren durch den Holzschwund etwas verringert haben muss, war im historischen Originalzustand noch mehr Raum zwischen dem Instrument und der Innenfläche der Röhre vorhanden. Es könnte

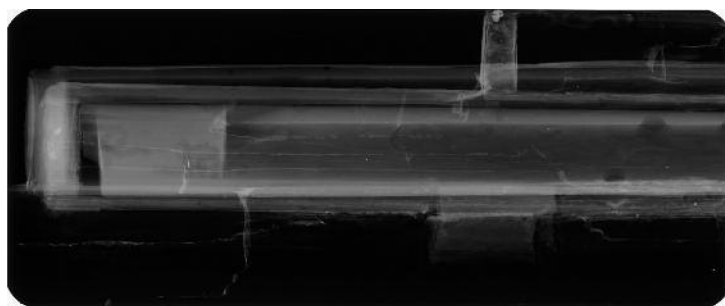


Abb. 7a: Blockflöte SAM 135 in Altröhre 1 des Futterals SAM 171
Röntgenbild: Strolz/KHM

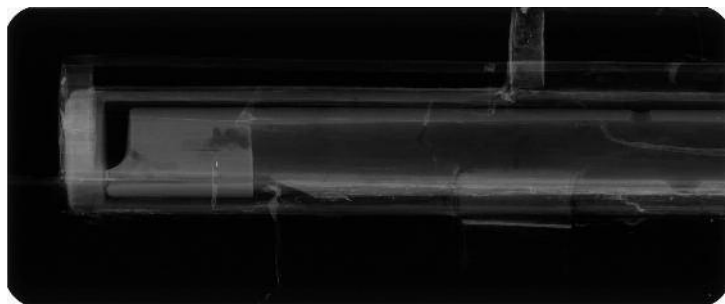


Abb. 7b: Blockflöte SAM 135 in Altröhre 2 des Futterals SAM 171
Röntgenbild: Strolz/KHM

daher sein, dass das Instrument in ein dünnes Tuch gewickelt wurde, um den Zwischenraum zu verringern und beim Transport ein Scharren der beiden Hölzer aneinander zu vermeiden. Weiters sind auf den Röntgenbildern einige Klebestellen der Holzfragmente gut auszumachen, sowie im Bereich des Mundstücks Wurmgänge im Block des Instruments. Der auf den Röntgenbildern sichtbare obere Teil der Innenbohrung der Flöte verläuft zylindrisch und hinterlässt den Eindruck einer Bohrung mit konstant verlaufendem überdurchschnittlich großen Durchmesser, was dem Bohrungsprofil von Flöten mit „Ganassi-Eigenschaften“ entspricht. Deutlich können, besonders in der Abb. 7b, auch das unterschrittene Daumenloch der Blockflöte und die Position sowie der Winkel des an der Spitze beschädigten Labiums wahrgenommen werden. Auf beiden Bildern fällt im oberen Bereich des Futterals die aus dick gelemtem geprägten Leder bestehende Schlaufe auf, die zur Befestigung der Trageschnur dient und den Röhren einen zusätzlichen Halt verleiht. Das original erhaltene Schlussstück am Boden lässt sich aufgrund der

Wurmgänge (Abb. 7a), der im Vergleich zur Ergänzung rauheren Oberfläche und der etwas breiteren, ungleichmäßig wirkenden Fugen zwischen Röhre und Boden, identifizieren. Jeweils unterhalb der Altröhre ist die kleinste Röhre des Futterals zu sehen.

Bei der Blockflöte SAM 135 handelt es sich um das einzige Instrument der Sammlung alter Musikinstrumente und bislang auch um das einzige bekannte erhaltene Instrument, das aufgrund seiner Maße und Marke mit dem Futteral SAM 171, assoziiert werden kann. Vor der Wiederherstellung des Köchers dominierte, trotz einiger stichhaltiger Anzeichen, ein spekulatives Moment, wenn es darum ging, den Nachweis der Zugehörigkeit zu erbringen, doch lassen sich nun die Argumente für eine Zusammengehörigkeit beider Objekte in positivistischem Sinn verstärken. Mit der Wiederherstellung des Futterals wurde ein entscheidender Schritt für die wissenschaftliche Dokumentation sowie zur Erhaltung des kulturhistorischen Erbes vollzogen und darüber hinaus ist die Dauerausstellung der Sammlung alter



Musikinstrumente um ein aussagekräftiges, schönes Objekt reicher.

ANMERKUNGEN

¹ Martin Agricola: *Musica Instrumentalis Deusch / darin das fundament und application der finger und zungen auff mancherley Pfeiffen [...]*, Wittemberg 1545, S. 19v (teilweise faksimilierte Ausgabe, Leipzig 1896, S. 158).

² Nähere Angaben zu diesem Objekt können dem Teilkatalog zu den Renaissanceblockflöten der Wiener Musikinstrumentensammlung entnommen werden. Beatrix Darmstädter: *Die Renaissanceblockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums*, in: *Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums Bd. 3*, mit Beiträgen von Adrian Brown, hg. von Wilfried Seipel, Wien 2006, S. 283.

³ So werden die Blockflöten mit a' = ca. 475 Hz und die Traversflöten mit a' = ca. 460 Hz angegeben. Eine ausführliche Beschreibung dieses Objekts geben Herbert W. Myers, der den Köcher Ende der 60er Jahre des 20. Jahrhunderts entdeckte und erstmals vermessen konnte, Boaz Berney und Adrian Brown in ihrem gemeinsam verfassten Beitrag *An Important Case Study: The Augsburg Futteral*, in: *Musicque de Joye, Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort (Utrecht 2003)*, hg. von David Lasocki, Utrecht 2005, S. 513-521.

⁴ Univ.-Doz. Mag. Alfons Huber leitet die Restaurierwerkstatt der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien und bildet Restauratoren im Fachbereich „Holz / Schwerpunkt Musikinstrumente“ an der Akademie der Bildenden Künste Wien aus. Albrecht Czernin ist im Werkstättenbetrieb im Schwerpunkt Holzobjekte mit der praktischen Anleitung der Studierenden betraut und hat u. a. die für den Nachbau der Röhren notwendigen Zentrierbohrer angefertigt.

⁵ Julius Schlosser: *Die Sammlung alter Musikinstrumente. Beschreibendes Verzeichnis*, Wien 1920, S. 80 und Tafel XXXVI. Die im Zitat erwähnte

Nummer „C182“ bezeichnet die Katalognummer von Schlosser und ist somit keine Inventarnummer.

⁶ Darmstädter, Wien 2006, S. 284.

⁷ Darmstädter, Wien 2006, S. 284.

⁸ Siehe Protokoll zur Entnahme einer Holzprobe und mikroskopischer Analyse zur Holzbestimmung im Anhang der Dokumentation der Restaurierung und Konservierung von Fragmenten eines Futterals für vier Blockflöten von Wiebke Lüders (Akademie der Bildenden Künste und Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums, Wien 2007).

⁹ Außerdem bestünde die Möglichkeit, Holzpfähle in zwei Hälften zu teilen, mit Hohleisen oder Kehlholzlöhlen auszufräsen, sie dann miteinander zu verleimen und abschließend außen zu hobeln, was allerdings ein aufwendiges Verfahren wäre. Da sich die innere Oberfläche des Holzes in diesem Fall glatt zeigen sollte und die Röhren Fugen aufweisen müssten, ist diese Methode sicher nicht angewandt worden.

¹⁰ Schlosser, Wien 1920, S. 80; Darmstädter, Wien 2006, S. 284.

¹¹ Jutta Göpfrich ist Expertin für den Werkstoff Leder und arbeitet als Restauratorin im Deutschen Ledermuseum (DLM), Offenbach. Dokumente zur Materialanalyse befinden sich im Archiv der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums Wien.

¹² Univ.-Prof. Dr. Manfred Schreiner leitet das Institut für Wissenschaften und Technologien in der Kunst an der Akademie der Bildenden Künste Wien.

¹³ Vgl.: Wiebke Lüders: *Dokumentation der Restaurierung und Konservierung von Fragmenten eines Futterals für vier Blockflöten*, (Typoskript) Wien 2007, S. 20.

¹⁴ David Lasocki, Roger Prior: *The Bassanos: Venetian Musicians and Instrument Makers in England, 1531-1665*, London 1995, S. 80.

¹⁵ Beatrix Darmstädter: *Zu den frühen Blockflöten der Sammlung alter Musikinstrumente des Kunsthistorischen Museums in Wien*, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien, Band 6/7 (2004/2005)*, hg. von Sabine Haag, Mainz 2006, S. 170ff.

¹⁶ Peter van Heyghen: *The Recorder Consort in the Sixteenth Century: Dealing with the Embarrassment of Riches*, in: *Musicque de Joye, a.a.O.*, S. 271ff.

¹⁷ Adrian Brown: *An Overview of the Surviving Renaissance recorders*, in: *Musicque de Joye, a.a.O.*, S. 92ff.

¹⁸ Die Altröhre 1 ist durch Reste eines weißen Aufklebers zu identifizieren.

¹⁹ Für diesen Hinweis danken wir Alfons Huber.

²⁰ Moderne Referenztonhöhe: a' = ca. 465-480 Hz.

²¹ Maggie Lyndon-Jones: *A Checklist of Woodwind Instruments marked !!*, in: *The Galpin Society Journal*, April 1999, Bd. 52, S. 262.

²² Das von Lyndon-Jones in den 90er Jahren in der Sammlung alter Musikinstrumente zu Studienzwecken angefertigte und von Adrian Brown veröffentlichte Foto (Adrian Brown: *Die „Ganassiflöte“ – Tatsachen und Legenden*, in: *Tibia 4/2005*, S. 578), das die Blockflöte

SAM 135 im zertrümmerten Futteral SAM 171 zeigt, ist wissenschaftlich zwar nicht aussagekräftig, weil der schlechte und daher mehrdeutige Zustand des Köchers völlig unkritisch als Beweis für die Zusammengehörigkeit beider Objekte gebraucht wird, doch unterstützt es die zukunftsweisende Idee eines Stimmwerks bestehend aus Blockflöten mit „Ganassi-Eigenschaften“.

²³ Silvestro Ganassi: Opera Intitulata Fontegara. Laquale insegna a sonare di flauto, Kapitel 4, Venedig 1535 (Faksimile in Méthodes & Traités 8, Série II, Europa, Flûte à bec, Vol. 1, S. 24). „[...] io esaminato tal modo ho trouato quello che altri non ha saputo non che in loro sia ignorato tal uia ma per fatica lasciato cioe sette uoce de piu de lordinario detto dele quali ti daro tutta la cognitione: & prima aduertise che li flauti quali sono formadi da uarii maestri sono differenti luno dal altro non solo del foro ma nel compassar le uoce & anchora nel uento [...]“

²⁴ Aufgrund der Röhrenlängen wäre hier ein Stimmwerk auf g', d" und a" (tutto punto eventuell auch Praetorius'scher ChorThon; moderne Referenztonhöhe: ca. a' = ca. 430-450Hz) anzunehmen.

²⁵ Van Heyghen, Utrecht 2005, S. 293f.

²⁶ David Lasocki: Tracing the Lives of Players and Makers of the Flute and Recorder in the Renaissance, in: Musicque de Joye, a.a.O., S. 482.

²⁷ Der italienische Text des Dokuments ist nach Lasocki:

Musicque de Joye, a.a.O., S. 482 zitiert.

²⁸ ebd., S. 482.

²⁹ Die Tiefe beider Marken wirkt annähernd gleich, wurde aber nicht mikroskopisch vermessen.

³⁰ Da der nördliche Teil der Marke nicht an beiden Objekten erhalten ist, wurden die „Punkte“ – der südliche Teil – als Referenzmessposition gewählt.

³¹ Die „Position“ bezieht sich auf die unterschiedlichen Lagen des um seine eigene Längsachse gedrehten und in die Röhre eingeführten Instruments.

³² Aufgrund des anisotropen Schwundverhaltens ist im Vergleich zur Größe des historischen Originals dieses maßgebenden Fragments eine geringe Längenreduktion zu erwarten.

³³ Der Deckel des Futterals SAM 170 ist handwerklich sehr grob gefertigt und hat einen ungleichmäßig hohen Deckelrand, der durchschnittlich bei ca. 14,0 mm liegt, währenddessen der Wulst 12,0 mm aufnimmt. Beim kleinen Futteral SAM 173 hat der Wulst eine Höhe von 9,5 mm, der Deckel jedoch eine Tiefe von 13,9 mm.

³⁴ Da der Holzschwund, der die Fragmente der Röhren in Mitleidenschaft gezogen hat und vor allem die Krümmung der gebogenen Holzteile enger werden ließ, irreversibel ist, ist sehr wahrscheinlich, dass der Innendurchmesser der Röhren ursprünglich geringfügig größer war. □

Blockflöten
des Hochbarock und
der Renaissance

R·K
EHLERT

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

Gabriele Hilsheimer

Jacques Hotteterre *le Romain* Aufenthalt in Rom 1698–1700

Kurz nach der Drucklegung meines Artikels über Hotteterre und sein *Premier livre*¹ stieß ich auf einen Hinweis², der die Spekulationen, was es mit dem Namenszusatz *le Romain* auf sich haben könnte, beendet und Jacques Hotteterres Romaufenthalt belegt. Saverio Franchi hat 2002 veröffentlicht, dass Hotteterre um die Jahrhundertwende nahezu zwei Jahre in Rom als Flötist angestellt war, was durch eine Gehaltsliste nachgewiesen ist³. Diese Liste war wiederum schwer zugänglich, da sie im Geheimarchiv des Vatikans aufbewahrt wird. Die Tatsache, dass Hotteterre längere Zeit in Rom gelebt und mit italienischen Musikern zusammengearbeitet hat, wirft ein anderes Licht auf sein Leben, die italienischen Einflüsse in einigen seiner Kompositionen und die Wechselwirkungen zwischen den beiden Musiknationen Italien und Frankreich. Franchi erwähnt Hotteterre beiläufig und in anderen Zusammenhängen⁴, daher ist sein Fund in Flötistenkreisen noch kaum bekannt.

Giacomo Hauteterre⁵ findet sich erstmals im Oktober 1698, das letzte Mal im August 1700 auf jener Besoldungsliste des römischen Marchese Francesco Maria Ruspoli. Im Oktober erhält er die ungewöhnlich hohe Bezahlung von 30 Scudi, vermutlich schon als Vorschuss für folgende Monate. Später bekommt er drei Scudi monatlich. Im Juli 1700 wird er als *mstro di flauto* erwähnt, im August 1700 taucht sein Name das letzte Mal auf unter *munsù Giacomo mro delli flauti*.⁶

Der erste, der die Vermutung, dass Hotteterre

sich nicht grundlos *le Romain* nannte, zu untermauern versuchte, war vor mehr als 100 Jahren Ernest Thoinan⁷. Die Inschrift⁸ eines Reliquienschreines in der Kirche von La Couture, dem Heimatort der Familie Hotteterre, hatte ihn auf die – richtige – Spur geführt. 1702 stifteten zwei Cousins von Jacques Hotteterres Vater, Louis und Nicolas, Reliquien in einem sarkophagartigen Holzschrein, der heute im Musikinstrumenten-Museum⁹ des Ortes ausgestellt ist.



Der Reliquienschrein aus La Couture

Foto: Musée Artisanal et Industriel d'Instruments à Vent



Gabriele Hilsheimer ist Block- und Traversflötistin sowie Cembalo-lehrerin. 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 Inschrift vermerkt, sie seien ein Geschenk von Papst Clemens XI. (1700–1721), und Thoinan vermutet, Jacques hätte diese aus Italien mitgebracht. Das wissen wir nicht, aber jener Papst war eng mit dem römischen Dienstherrn Hotteterres, Ruspoli, befreundet. Dieser – und auch Hotteterre – lebte in diesen Jahren am Campo Marzio im Palazzo Pallavicino seines Onkels, des Kardi-

nals Galeazzo Marescotti¹⁰. Dort wird Hotteterre den Kardinal Giovanni Francesco Albani, der am 23.11.1700 zum Papst Clemens XI. gewählt wurde, mit einiger Wahrscheinlichkeit getroffen haben.

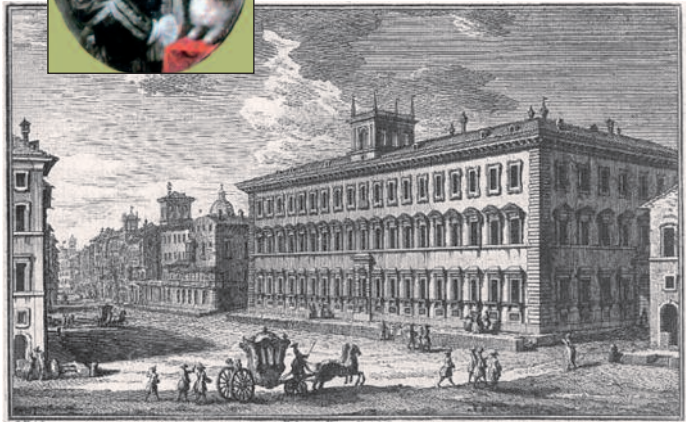
Die Mutmaßungen, ob Hotteterre in Italien gewesen ist oder nicht, sind zwar beendet, andererseits stellen sich durch den nun belegten Romaufenthalt zahlreiche neue Fragen. Wir wissen nicht, wann Hotteterre aus Frankreich abreiste und wann er wieder in Paris eintraf. Wer oder was veranlasste ihn zu dieser Reise? Wer finanzierte sie? Hat er auf dem Weg in den Süden in weiteren Städten Station gemacht? War er ununterbrochen bei Ruspoli, oder unternahm er von Rom aus Reisen¹¹? Wen traf er, hatte er anderweitige Anstellungen? Welche Musik hörte er, welche spielte er? War er überwiegend als Blockflötist oder als Traversflötist eingesetzt? Wie haben sich die Eindrücke und Erfahrungen des römischen Musiklebens in seinen Kompositionen niedergeschlagen? Brachte er Noten mit aus Rom nach Paris? Was bedeutet sein Aufenthalt für die Datierung der Einführung der Traversflöte in Italien? Einige Fragen sind derzeit nicht zu beantworten, es bedarf weiterer Forschungen. Auf andere versuche ich – überwiegend spekulative – Antworten zu finden. Wie kam ein junger französischer Musiker, der bereits eine Anstellung beim König hatte, auf die Idee, Italien bereisen zu wollen? Bildungsreisen nach Italien waren keine Seltenheit, aber für Franzosen eher ungewöhnlich. War er fasziniert von italienischer Musik, die laut François Couperin bereits seit Anfang der 90er Jahre in Paris kursierte¹²? Von Sonaten, die die französischen Komponisten im italienischen Stil schrieben? Wie Sébastien de Brossard 1695 notierte, war jeder Komponist in Paris, allen voran die Organisten, verrückt darauf, Sonaten in italienischer Manier zu komponieren¹³. War ihm der Rom-Aufenthalt des ungefähr gleichaltrigen Geigers Jean-Jacques-Baptiste Anet (1676–1755) Vorbild? Beide stammten aus Pariser Musikerfamilien in höfischen Diensten, kannten sich vermutlich oder wussten zumindest voneinander. Anets Vater war

ebenfalls Geiger. Anet *fils* hielt sich 1695/6 in Rom auf, um bei Corelli Unterricht zu nehmen. Nach Aufenthalten in Deutschland und Polen war er ab 1701 in Diensten Philippes II. Duc d'Orléans (1674–1722)¹⁴. Er war einer der besten französischen Geiger seiner Zeit; Corellis virtuose Violinsonaten opus V gehörten zu seinem Repertoire.¹⁵ Eine solche Reise war kostspielig, und mit einer Anstellung an einem fremden Hof konnte Hotteterre nicht rechnen. Die Finanzierung durch die Familie Hotteterre wäre wohl möglich gewesen, vielleicht beabsichtigte die Familie damit auch, ihr Ansehen aufzuwerten¹⁶. Wie House darlegt, waren die Hotteterres nicht arm, besonders der bereits erwähnte Onkel Nicolas war wohlhabend und gebildet.

Die Dauer des Auslandsaufenthaltes währte wohl nicht wesentlich länger als zwei Jahre, denn Hotteterre wird 1698 noch und 1700 wieder auf Gehaltslisten Ludwig XIV. geführt¹⁷. Hätte er sich länger beurlauben lassen können? Im *Premier livre* gibt es eine mit *La Perousine* überschriebene Gigue; sein Weg könnte mit einiger Wahrscheinlichkeit über Perugia geführt haben. Über *La Messinoise* habe ich bereits in meinem ersten Artikel spekuliert – gibt es einen Zusammenhang mit Messina auf Sizilien? Doch zurück nach Rom: Hotteterre war am Hof des Marchese, des späteren Principe Fr. M. Ruspoli¹⁸ (1672–1731) dort angelangt, wo das römische musikalische Leben zu Beginn des 18. Jahrhunderts pulsierte! Dieser galt dort als einer der reichsten Männer, als großer Kunstliebhaber und Mäzen.

Vermutlich waren die Jahre 1698–1700, die Hotteterre dort verbrachte, noch nicht die absolute Blütezeit Ruspolis Reichums¹⁹ und Mäzenatentums. Unter den in diesen Jahren aufgeführten dramatischen Werken – weltlichen wie geistlichen – ist keines Ruspoli gewidmet oder von ihm in Auftrag gegeben²⁰. Nur wenige Jahre später stellte sich das anders dar: Händel zog es 1707/08 an seinen Hof, und er blieb elf Monate. Für die wöchentlichen Musikveranstaltungen des Marchese komponierte er 50

Kantaten. Antonio Caldara wurde 1709 zum *maestro di capella* ernannt. In diesen Jahren beschäftigte Ruspoli circa 80 Musiker, *virtuosi di canto e suono*. Er ließ in dreißig Jahren 70 Oratorien und einige Opern aufführen. Ab 1707 kann man sich dank der Händel-, Caldara- und Oratorien-Forschungen ein Bild des musikalischen Lebens am Hofe Ruspolis machen, für die Jahre um die Jahrhundertwende ist das schwierig. Belegt ist bereits für die Jahre um die Jahrhundertwende ein weiterer Flötist und Komponist, der Neapolitaner Domenico Laurelli. Ruspoli war nicht der einzige, der in Rom die Musik förderte, er konkurrierte mit den Kardinälen Pietro Ottoboni und Benedetto Pamphilj. Corelli stand zunächst unter Pamphiljs, später unter Ottobonis Patronat. 1715 notierte der deutsche Musikreisende von Uffenbach nach einem Caldara-Oratorium für Ruspoli, es sei „das beste allhier“, er habe Musik „in solcher Perfection (sein) Lebtage nicht gehört“.²¹ Das römische kulturelle Leben war von vielen privaten Initiativen geprägt, zu denen auch kulturelle Gesellschaften (Akademien)²² gehörten. Der Marchese war Mitglied in der *Accademia dell’Arcadia*, die 1690 gegründet worden war und noch immer existiert, wenngleich auch inzwischen recht bedeutungslos. Als Ziel hatten sich die Gründer gesetzt, die italienische Literatur im Sinne einer antiken, „einfachen“, „natürlichen“, arkadischen Poesie zu erneuern. Es gab einen Kanon von Normen und Riten, so trafen sich die Mitglieder unter pastoralen Pseudonymen; das Wappen ziert eine Panflöte. Mitglied konnten nicht nur Literaten werden, wie etwas später die illustren Goldoni und Metastasio, sondern auch Papst Clemens XI. und Musiker wie Corelli (ab 1706), Pasquini, A. Scarlatti²³, A. und B. Marcello. Paolo Rolli schrieb über Ruspoli ein Gedicht, 1711 in einer Publikation der Akademie veröffentlicht²⁴.



Francesco Maria Ruspoli und der Palazzo Ruspoli in Rom, den er ab 1713 bewohnte

Wie sah das römische Musikleben in den Jahren 1698–1700 aus? Es war zunächst einmal von einer restriktiven Kulturpolitik des Vatikans geprägt. Operaufführungen durften kaum stattfinden: der strenge Papst Innozenz XII. versuchte 1698/99, alle Karnevalsvergnügungen – nur in dieser Saison durften Opern gegeben werden – zu untersagen. Das Jahr 1700 war ein Heiliges Jahr, in dem sie zu unterbleiben hatten. Hotteterre verbrachte zwei Karnevalszeiten in Rom, in denen nur eine Operaufführung stattfand. Von 1698 bis 1700 gab es jedoch 43 Oratorienproduktionen²⁵! Eine Besonderheit des Jahres 1699 wird vom Collegio Clementino und dem Seminario Romano überliefert: dort inszenierte man französische Theaterstücke von Molière, Racine, Pierre und Thomas Corneille in italienischer Übersetzung mit Tanz- und Musikeinlagen. Die Musik war italienisch oder französisch.²⁶ Die restriktive päpstliche Kulturpolitik begünstigte eine Verlagerung hin zu einem blühenden privaten Musikleben: die reichen, gebildeten Kardinäle und weltlichen Mäzene ließen Serenaden, Akademien, Bälle und wöchentliche Musikveranstaltungen²⁷ ge-

ben. Sie stellten ihre Musiker fest an und beschäftigten Kopisten²⁸. Leider sind diese Veranstaltungen, die gespielten Stücke oder die Mitwirkenden kaum dokumentiert. Die Kammermusik wurde von den Kopisten für den jeweiligen Zweck vervielfältigt, aber nicht gedruckt und ist damit größtenteils verlorengegangen. So wissen wir nicht, welche Musik Hotteterre dort kennenlernte, welche Rolle Flöten in diesem Repertoire spielten, ob Hotteterre möglicherweise schon in Rom komponierte. Franchi nimmt an, in diese Jahre sei die Aufführung eines Quartettes von Quirino Colombani für zwei Violinen, Traversflöte und Basso continuo²⁹ zu datieren.

Es ist anzunehmen, dass Hotteterre Corelli und Pasquini kennengelernt hat. Er war mit Corellis Musik gut vertraut, möglicherweise schon aus Paris. Aus den *Sonates en trio pour les flûtes traversieres, flûtes a bec, violons, hautbois, &c.* ist das klar ersichtlich, aber auch aus seiner Beispielsammlung in der *L' Art de Préluder*. Die Triosonaten muten schon formal italienisch an: alle sechs sind viersätzig, beginnen mit einem langsamen *Prélude*, gefolgt von einer *Fugue* oder *Courante* (Nr. 2 und 5), haben als dritten Satz ein *Grave* (außer in Nr. 5: *Sarabande*) und enden mit *Gigue*, *Vivement* oder *Légèremment*. Der tonartige Bezug der Sätze aufeinander wirkt ebenfalls italienisch: sind in französischen Suiten eher Sätze im anderen Tongeschlecht der gleichen Tonart zu finden, schafft Hotteterre engere Bezüge, indem er Sätze in Paralleltonarten einfügt (*Grave* der 2. und 6. Sonate) und fast alle *Grave*-Sätze im Halbschluss enden lässt. Die dritte Sonate wartet im 2. Satz mit Streicherfiguren auf; ihr letzter Satz soll *croches égales* gespielt werden. Man kann sich fragen, ob Hotteterre seine Triosonaten vielleicht schon in den römischen Jahren skizziert oder komponiert und erst später veröffentlicht hat. Sie erschienen 1712 und sind dem Duc d'Orléans (Philippe II.) gewidmet. Dieser Neffe des Königs war ein großer Liebhaber italienischer Musik, so hatte er zwischen 1703 und 1705 ein Ensemble mit zur Hälfte italienischen Sängern und Instrumentalisten verpflichtet³⁰,



Logo der *Accademia dell'Arcadia*

darunter auch den Geiger Baptiste Anet. 1726 veröffentlicht François Couperin seine – teilweise vor diesem Datum entstandene – Sammlung von Triosonaten mit dem Titel *Les Nations*. Im Vorwort beruft sich Couperin auf Corelli³¹ als Vorbild oder Inspirationsquelle, wobei er auch Lully nicht unerwähnt lässt; auch reklamiert er für sich, der erste gewesen zu sein, der in Frankreich eine solche „Sonade“ komponiert habe. Ob dem so war, sei dahingestellt.³²

Auch im *Deuxième Livre de Pieces pour la Flûte-traversiere, oeuvre V* (1715) trägt Hotteterres Kompositionsstil italienischen Einflüssen und dem veränderten Musikgeschmack³³ Rechnung. Schon am Zusatz *Sonate* zur dritten und vierten Suite wird das deutlich. Sie beginnen jeweils mit einem *Prélude* und enthalten alle vier neben typisch französischen Tanzsätzen ein auf dem Halbschluss endendes *Grave*. Das *Prélude* der zweiten Suite folgt zwar der französischen Dreiteiligkeit langsam-schnell-langsam; doch besteht der langsame Schlussteil nur noch aus einem halben Takt plus Schlusston. Der schnelle Mittelteil *Vivement* steht recht außergewöhnlich in geradem Takt, wobei sich auch bei Dieupart diese Variante in einer Ouvertüre findet³⁴. Hotteterre imitiert im Mittelteil nicht – wie gebräuchlich – mit dem Basseinsatz, sondern führt einen Kontrapunkt ein. Sicherlich kann man eine kontrapunktische Satztechnik an sich nicht ohne weiteres als italienisches Stilmerkmal ins Feld führen; doch lässt ein Satz wie dieses *Vivement* Rückschlüsse auf Hotteterres Wertschätzung dieser Kompositionstechnik zu. Das einzige schnelle *Prélude, gay* der vierten Suite in h-Moll, erinnert in seinem rhythmischen Gestus des Themas und der Bassimitation an das *Preludio* von Corellis Violinsonate op. V, 7 in d-Moll³⁵. Die *Courante*

der 3^{ème} *Suite/ Sonate* weckt Assoziationen an die *Corrente* der o. g. Violinsonate, deren Beginn er in der *L'Art de Préluder* (S. 59) zitiert und mit *courante* (!) betitelt.

Im letzten Kapitel der *L'Art de Préluder* (1719) erläutert er die gängigen Taktarten, in welcher Art Sätze sie Verwendung finden und wie es jeweils um die *Inégalité* bestellt ist. Er führt viele Beispiele aus französischen Opern, Kantaten und Motetten an, aber auch 13 italienischer Provenienz, überwiegend von Corelli: elfmal zitiert er aus dessen Violinsonaten opus V, zweimal aus den Triosonaten opus III³⁶, zweimal aus einer Sonate des italienischen Komponisten Michele Mascitti, der seit 1704 in Paris als Geiger sehr erfolgreich war.

Hotteterre gab mehrfach Werke italienischer Kollegen heraus: 1721 erschienen in Paris *Sonates a deux dessus par le Sigr. Roberto Valentine, opera quinta, accomodées a la Flûte Traversière par Mr. Hotteterre le Romain*³⁷. Hotteterre transponierte hierfür acht mehrsätzige Blockflötenduoette Valentines für Traversflöten und ersetzte die italienischen Zeichen für Appogiatura durch französische (v; ^). 1723 erschienen Sonaten von Francesco Torelio, eingrichtet von Hotteterre³⁸ (erhalten), und eine Bearbeitung von *Sonates et concerts du Sr. Thomas Albinoni* (verschollen). Was bewog Hotteterre hierzu? Die Vorliebe der Franzosen für italienische Musik in diesen Jahren, begrenztes Studienmaterial für seine Schüler oder Geschäftstüchtigkeit? Möglicherweise sind sich Valentine und Hotteterre in Rom begegnet, und es gab auch einen persönlichen Grund, Valentines Sonaten französischen Traversflötenspielern zugänglich zu machen? Valentine, um 1680 in Leicester geboren, war englischer Blockflötist, Oboist und Komponist mit italienischen Wurzeln. Von 1700 bis circa 1730 wirkte er unter dem italienisierten Namen Valentini in Rom³⁹.

Abschließend lässt sich sagen, dass die Kontakte zwischen Frankreich und Italien auf musikalischem Gebiet schon vor 1700 intensiver

waren als allgemein bekannt. Französische Komponisten und die Komponistin Jacquet de la Guerre ließen sich von Corelli bereits in den 90er Jahren inspirieren; Corellis Triosonaten op. 1 waren 1681, op. 2 1685 erschienen. Junge französische Musiker reisten – wie ihre Kollegen aus anderen Ländern auch – nach Italien, um zu lernen⁴⁰. Während Louis' XIV. Musikgeschmack in seinen späten Jahren ausgesprochen konservativ war, war die nächste Generation offen für Neues, man denke an Philippe II., Duc d'Orléans.

Was Italien angeht, so datiert die Einführung der barocken Traversflöte seit Franchis Beleg über Hotteterres Romaufenthalt früher als allgemein angenommen. Die Traversflöte gelangte aus erster Hand nach Italien, da bekanntlich die Familie Hotteterre maßgeblich an ihrer Entwicklung beteiligt war. Zudem wurde sie von einem ausgezeichneten Spieler präsentiert, auch wenn Jacques Hotteterre zur Zeit seines Romaufenthaltes noch recht unbekannt gewesen sein dürfte. Ging man bisher von den 20er Jahren des 18. Jahrhunderts aus – Powell datiert den ersten Beleg 1722 mit einer Abbildung aus Turin⁴¹ und weist auf Vivaldis Oper *Orlando Furioso* (1727) hin, in der der Komponist erstmals Traversflöten verwendet hat, 1728 folgten Barsantis sechs Sonaten für die *traversiera* – so hat die neueste Forschung Belege für das erste Jahrzehnt aufgefunden. Sardelli⁴² nennt aus diesen Jahren verschiedene Vokalwerke, in denen eine oder mehrere Traversflöten besetzt waren: Händels in Rom entstandenes Oratorium *La Resurrezione*, von Ruspoli für den Ostersonntag 1708 in Auftrag gegeben; Domenico Scarlattis Kantate *La virtù in trionfo* (1711) und einige weitere. Er verweist zudem auf Sonaten von Haym und Bitti⁴³ und nennt Namen von Bläsern, die auch als Traversflötisten belegt sind. Es gibt noch viele offene Fragen und bislang nur ansatzweise erforschte Themenbereiche, auf deren Erhellung man gespannt sein darf.

ANMERKUNGEN

¹ Jacques Hotteterre „*le Romain*“ (1674–1763) – Anmerkungen zum „*Premier livre de pièces pour la flûte traversière*“ mit kurzem Überblick zu Leben und Werk, in: *Tibia* 1/2008, S. 15–24

² auf der Internetseite „www.flutehistory.com“ unter „Hotteterre“: Hinweis auf Saverio Franchis Veröffentlichung (s. Anmerkung 3)

³ Saverio Franchi: *Il principe Ruspoli: L'oratorio in Arcadia*, in: Franchi (Hg.): *Percorsi dell' oratorio Romano*, Rom 2002, S. 245–316. Auf Seite 280 verweist Franchi auf das Archivio Ruspoli Marescotti im Geheimen Vatikanischen Archiv (Archivio Segreto Vaticano)

⁴ Saverio Franchi: *F. M. Ruspoli*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil, Band 14, Kassel und Basel 2005

⁵ diese Schreibweise seines Nachnamens taucht auch anderweitig auf, s. Anmerkung 8

⁶ S. Franchi, 2002, a. a. O., S. 280, „mstro“ und „mro“ sind Abkürzungen für maestro. Man beachte den Plural flauti. Möglicherweise ein Hinweis auf Block- und Traversflötenspiel.

⁷ Ernest Thoinan: *Les Hotteterre et les Chédeville. Célèbres joueurs et facteurs de flûtes, hautbois, bassons et musettes*, Paris 1894; Reprint bei Éditions Zurfluh, Paris 1979, S. 29

⁸ *Cette chässe a été donnée par Louis et Nicolas Hotteterre frères, hautbois du Roy pour avoir part aux prières des fidèles. 1702.* (dt.: Dieses Reliquiar wurde von den Brüdern Louis und Nicolas Hotteterre, königliche Oboisten, gestiftet um an den Fürbitte-Gebeten teilhaben zu dürfen. 1702). Auf der anderen Seite der Schreins steht: *Ces Reliques des S.S. ont été envoyées de Rome par Notre Saint Père le papa Clément XI. et présentées à Notre Dame de la Neuve, à La Couture, par Louis Hauteterre, hautbois du roy, l' an 1702.* (dt.: Diese Reliquien der S. S. sind von unserem Heiligen Vater, dem Papst Clemens XI. gesandt und der [Kirche] Nostre Dame de la Neuve zu Couture von Louis Hauteterre, königlichem Oboisten, im Jahr 1702 geschenkt worden). Deutsch: G. Hilsheimer

⁹ Musée Artisanal et Industriel d'Instruments à Vent, La Couture-Boussey. Bericht über das Museum: G. Hilsheimer: *Zu Besuch im Musée Artisanal ...* In: *Tibia*, 1/2008, S. 69 f

¹⁰ Saverio Franchi: *F. M. Ruspoli*, 2005, a. a. O.

¹¹ Franchi 2002, S. 280: *dall'ottobre 1698 all'agosto 1700* (dt.: von Oktober 1698 bis August 1700). Dies steht im Text; aus Franchis zugehöriger Anmerkung ist jedoch nicht klar ersichtlich, ob Hotteterre in diesem Zeitraum jeden Monat auf der Besoldungsliste stand. Er schreibt, nach der ersten Zahlung von 30 Scudi habe er in der Folgezeit mehrmals drei Scudi Monatsgehalt bekommen (... *in seguito più volte con tre scudi mensili di salario*).

¹² Couperin schreibt 1724 im Vorwort zu *Les Goûts-réunis ou Nouveaux Concerts: Le goût Italien et le goût François, ont partagé depuis longtemps (en France) la*



STEPHAN BLEZINGER
Meisterwerkstätte für Flötenbau



Der
Tenor.

Tenorflöte
in 440 Hz
nach P. Bressan

Schillerstrasse 11
D- 99817 Eisenach

République de la Musique; ... et les premières Sonades Italiénes qui parurent à Paris il y a plus de trente années (dt.: Der italienische und der französische Geschmack haben sich seit langer Zeit [in Frankreich] die Republik der Musik geteilt; ... die ersten italienischen Sonaten, die vor mehr als dreißig Jahren in Paris erschienen sind [im Sinne von aufgetaucht, nicht von gedruckt, d. V.]), Deutsch: G. Hilsheimer

¹³ zitiert nach: Edward Higginbottom: *Francois Couperin*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 4, Hg: Stanley Sadie, 1995, S. 864

¹⁴ Neal Zaslaw: *J.-J.-B. Anet*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 1, Hg: Stanley Sadie, 1995. Ders.: *Baptiste*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 2, Hg: Stanley Sadie

¹⁵ Don Fader: *Philippe II. d'Orléans's chanteurs italiens, the Italian cantata and the goûts-réunis under Louis XIV.*, in: *Early Music*, Vol. XXXV, No. 2, May 2007, S. 237–249, S. 238

¹⁶ Delpha LeAnn House: *Jacques Hotteterres „le Romain“: A Study of his Life and compositional Style*, North Carolina, 1991, Dissertation, Ann Arbor UMI, S. 36f

¹⁷ House, ebda, S. 35

¹⁸ Saverio Franchi: *F. M. Ruspoli*, 2005, a. a. O.; Lowell Lindgren: *F. M. Ruspoli*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 21, Hg:

J.S. Bach: 15 Inventionen

bearbeitet für **2 Altblockflöten** von S. Marg
BC 2073, ISMN M-700241-20-9, 15,- €



edition offenburg

bestellen unter: www.edition-offenburg.com Tel 49-(0)781-99063-50, Fax -51

Stanley Sadie

¹⁹ Er erbte erst 1703 die Lehen Vignanello, Cerveteri u. a. von seinem Vater, 1705 weiteres von seiner Tante. Er lebte von 1687–1706 mit seiner Familie bei seinem Onkel im Palazzo Pallavicino, dann zur Miete im Palazzo Bonelli (heute Valentini), ab 1713 im Palazzo Ruspoli, siehe S. Franchi, 2005, a. a. O.

²⁰ Gloria Staffieri: *Colligite Fragmenta. La vita musicale romana negli „Avvisi Marescotti“ (1683–1707)*, Lucca 1990, S. 262 ff

²¹ zitiert nach Franchi, 2005, a. a. O.

²² Es gab in der Mitte des 17. Jahrhunderts rund 200 Akademien in italienischen Städten. Percy M. Young: *Academy*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 1, Hg: Stanley Sadie, 1980/1995, S. 30f. Die Accademia dell'Arcadia unterhielt sogar Dependancen in anderen Städten.

²³ Die drei Musiker werden genannt in: Michael Talbot: *Arcangelo Corelli*, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 4, Hg: Stanley Sadie, 1980/1995, S. 771

²⁴ zitiert nach S. Franchi, 2002, a. a. O., S. 251 f.:

*Benche chiarezza di sublime cuna
alta virtude, e maestà di volto,
e vaste in te ricchezze abbiano accolto
la natura, il tuo senno, e la fortuna
prence, non ài però da nube alcuna
di superbo costume il viso avvolto,
nè il placido tuo guardo in se raccolto
fiero mai s'la fronte altrui s'imbruna,*

veröffentlicht in den *Componimenti poetici di diversi Pastori Arcadi*.

Deutsch: *Obwohl die Natur, dein Verstand und das Glück Adel von feinsten Herkunft, höchste Tugend, Erhabenheit des Angesichts und große innere Reichtümer zusammengetragen haben, Prinz, ist dein Gesicht dennoch nicht von hochmütigem Ausdruck, noch sehe ich dich rubig oder stolz, wenn je die Stirn eines anderen sich umwölkt.* (Übersetzung von Julia Bohnengel)

Ich kann nicht nachprüfen, ob bei Franchi das Gedicht ganz wiedergegeben ist, oder ob es sich um die beiden ersten Quadrate eines Sonettes handelt, die beiden Terzine aber fehlen.

²⁵ G. Staffieri: a. a. O., S. 39 und S. 262ff

²⁶ ebda, S. 33

²⁷ ebda., S. 25 und 34

²⁸ Allsupp/Antolini/Lindgren/Lionnet/ Morata: *Rome*. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*,

Second Edition, Bd. 21, S. 629. Hg: Stanley Sadie, Jahr 2001

²⁹ Franchi, 2002, a. a. O., S. 280

³⁰ Fader, a. a. O., S. 238. Das Ensemble bestand aus zwei Violinen (Giovanni Antonio Guido, Jean-Baptiste Anet), vier italienischen Sängern, darunter zwei Kastraten, und einer französischen Continuo-Gruppe.

³¹ F. Couperin im Vorwort zu *Les Nations: Charmé de celles (Sonades) du Signor Corelli, dont j'aimeray Les Oevres tant que je Vivray; ainsy que Les Ouvrages-françois de Monsieur de Lulli, j'azarday d'en composer une, que je fis exécuter dans le Concert ou j'avois entendu celles de Corelli*; (dt.: Begeistert von den Sonaten des Herrn Corelli, dessen Werke ich liebe, seit ich lebe, ebenso wie die französischen Werke des Herrn Lulli, wagte ich, eine [Triosonate] zu komponieren, die ich in der Konzertsreihe ausführen ließ, in der ich die Corellischen gehört hatte), Deutsch: G. Hilzheimer

³² Higginbottom, a. a. O., diskutiert ausführlich das Couperin'sche Oeuvre von Triosonaten, S. 864-866

³³ F. Couperin im Vorwort zu *Les Nations: ... Connoissant L'âpreté des françois pour Les Nouveautés-étrangeres, Sur toutes-choses ...* (dt.: Da ich die herausragende Heftigkeit [der Faszination] der Franzosen für alle ausländischen Neuigkeiten kenne ...), Deutsch: G. Hilzheimer

³⁴ Dieupart, *Six Suites des Clavecin ... pour un violon & flûte avec une Basse*, Amsterdam 1701, Ouverture der 3^{ème} Suite in D

³⁵ Ich danke Gerd Lünenbürger für diesen und andere Hinweise, wie auch für mehr als eine anregende Diskussion über diesen Artikel!

³⁶ Ich danke Barthold Kuijken für den Hinweis.

³⁷ R. Valentine: *Sonates, ... par M. Hotteterre*. Facsimile bei Studio per edizioni scelte, Florenz (SPES, Florenz) 1985, Hg.: Marcello Castellani

³⁸ *Sonates à deux dessus par le Sigr. Francesco Torelio. Recueillies et accomodées au goût de la flûte traversière par Mr. Hotteterre le Romain ... opera prima*, Paris 1723, bei Boivin; Anmerkung: Torelio ist nicht Torelli.

³⁹ M. Castellani im Vorwort zur SPES-Ausgabe, s. Anmerkung 37

⁴⁰ In diesem Punkt muss ich meine im ersten Artikel (s. Anmerkung 1) geäußerte Ansicht, eine Italienreise wäre für französische Musiker sehr unwahrscheinlich gewesen, revidieren.

⁴¹ ein Stich des Künstlers Antoine Aveline im königlichen Theater zu Turin, in: Ardal Powell: *The Flute*, New Haven & London, 2002, S. 79

⁴² Federico Maria Sardelli: *Il flauto nell'Italia del primo settecento, con cenni particolari a Vivaldi e Venezia*, in: *Ad Parnassum; Journal of 18th and 19th Century Music*, April (Nr. 3), 2004, S. 103-152, besonders S. 111-115

⁴³ N. F. Haym und M. Bitti: *Sei Sonate da camera a flauto traversa, hautbois o violino solo*, Amsterdam s. d., ca. 1708–1712; Faksimile-Reprint bei Studio per edizioni scelte (S.P.E.S.), Florenz □

Summaries for our English Readers

David Lasocki

New Research on the Recorder, 2004

This is the sixteenth of a series of reviews of significant new research on the recorder. By “research” Lasocki means anything written about the recorder that advances our knowledge of the instrument, its depiction in works of art, makers, making, players, playing technique, performance practice and repertory, in the past or present. He has surveyed as many periodicals and books in English, Dutch, French, Spanish, German and Italian published during 2004 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).

Beatrix Darmstädter and Wiebke Lüders

The Restoration of a Historically Significant Recorder Case

The case for recorders (SAM 171) preserved in the Collection of Historical Music Instruments Vienna was restored in 2007. During the 2nd World War this case for one soprano, two alto and one tenor recorders, bearing the makers mark “silkworm moth” on the inner side of lid, was completely destroyed. When Maggie Lyndon-Jones compared the types of “silkworm moths” in the nineties of the 20th century, she observed that the mark on the alto recorder SAM 135, an instrument with features described by Ganassi, matched to the mark on the lid of the case. So the idea of a consort consisting of recorders designed for virtuosic playing was born. After several examinations carried out by Darmstädter and Lüders it is very likely, even having regard to the atrophic characteristics of wood and other imponderables that the alto recorder SAM 135 was originally kept in this case. In the course of the restoration the material of the case was defined as maple (lid) and limetree or poplar (tubes). Concerning the coating material the results of the analyses indicate rather leather than vellum pigmented with iron gall ink. About the historical produc-

tion process Lüders and Darmstädter learned within the restoration that probably chunky prisms of wood were hollowed out with spoon drills and subsequently turned into tubes. It is the rough-textured structure of the inner wooden surface and some transversal traces of tools that point to the use of a spoon drill.

Translation: B. Darmstädter

Gabrielle Hilsheimer

Jacques Hotteterre *le Romain*s stay in Rome (1698–1700)

As early as 2002, the Italian musicologist S. Franchi published a reference to the fact that “Giacomo Hauteterre” was engaged as a flautist by F. M. Ruspoli for nearly two years at the turn of the century. This comment made in passing has so far barely been registered. The author makes it the basis of her ideas about Hotteterre’s life and compositions. She examines the cultural environment which Hotteterre would have experienced in Rome and at the court of Ruspoli. She considers the effects on Hotteterre’s work, influenced by his probable meeting with Corelli and his certain knowledge of Corelli’s music. Hotteterre’s 2^{eme} *Livre* and his *Trisonatas*, which were strongly influenced by Corelli’s music, are examined more closely. Hotteterre gives numerous examples of Corelli’s violin music in *L’Art de preluder*. The musical connections between France and Italy are also a topic, for example, the influence of Italian music in Paris at the turn of the century, the time at which the Parisian violinist Anet studied under Corelli. New queries concerning Hotteterre’s biography are considered, some of which are still speculative and others which cannot yet be answered.

According to Franchi’s find, the introduction of the barock flute in Italy must be dated considerably earlier than has so far been assumed; this fact has already been considered in the most recent Italian musicology (F. M. Sardelli).

Translation: A. Meyke



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Die Lebensrettungsflöte

Gottfried Kellers „Grüner Heinrich“ verkauft sein Instrument

Immer, wenn du denkst, es geht nicht mehr, / kommt von irgendwo ein Lichtlein her! – dieser alte Poesiealbumvers bestimmt ganz wörtlich das vierte Kapitel des vierten und letzten Buchs von Gottfried Kellers Roman *Der grüne Heinrich* in der zweiten Fassung von 1879/ 80.¹ *Das Flötenwunder* hat Keller dieses Kapitel überschrieben und erzählt in ihm von der wunderbaren Errettung des teilweise recht unheldenhaften Helden Heinrich Lee, die in der 1855 abgeschlossenen Erstfassung des Romans fehlt.

1 Flöte notierte der einundzwanzigjährige Gottfried Keller auf seiner Liste *Inhalt meines Coffers und sonstigen Effecten* für seine *Reise nach München April 1840* (ZF, S. 1202). Er ist zu diesem Zeitpunkt dabei, aus der eng gewordenen Heimatstadt Zürich in die „Kunststadt“ München aufzubrechen, um seine künstlerische Ausbildung zu vollenden. Zurück lässt er neben seiner Mutter die Schwester Regula; der jähe Abbruch seiner Schulkarriere an der Industrieschule wegen eines unbedachten Streichs 1834 erleichtert ihm den Abschied. Seitdem hatte er bei dem Vedutenmaler und Lithographen Peter Steiger sowie bei dem genialischen Maler Rudolph Meyer (dem *Römer* des *Grünen Heinrich*) gelernt.

Allerdings erweist sich die Malerei letztlich als Irrweg; nachdem seine Mittel aufgebraucht sind und der ersehnte Durchbruch auf dem umkämpften Kunstmarkt sich nicht einstellen will, zudem die Mutter ihm kein Geld mehr zur Verfügung stellen kann, muss er im November 1842 notgedrungen als gescheiterter Künstler in die Heimat zurückkehren. Dort beginnt er mit dem Schreiben und schlägt sich damit, eigener

Einschätzung zufolge, zu jener zweifelhaften Geisterschar, welche mit zwei Pflügen ackert und in den Nachschlagebüchern den Namen „Maler und Dichter“ führt.² Diese Doppelbegebungen teilt er in die *Naiveren*, denen dieses Doppelkett keine Probleme bereitet, und die anderen, die *sich ihr Leben lang davon beunruhigt* fühlen, *und es juckt sie stets irgendwo, wenn man von der Sache spricht. Jene blasen behaglich auf der Doppelflöte fort, diese entsagen bei erster Gelegenheit dem einen Rohr, so leid es ihnen tut.*³

Nach zahlreichen, überwiegend politischen Gedichten und Aufsätzen in den vierziger Jahren geht Keller 1848 mit einem staatlichen Stipendium nach Heidelberg. Dort gerät er in den Bannkreis des religionskritischen Philosophen Ludwig Feuerbach und wechselt mit einem weiteren Stipendium 1850 nach Berlin, um dort eine Existenz als Theaterdichter zu begründen. Statt eines Dramas entsteht in Berlin freilich vor allem ein Roman, zu dem Keller seine eigene Kindheit und Jugend das Rohmaterial liefern. Die Entstehungs- und frühe Wirkungsgeschichte des Romans erweisen sich allerdings als ähnlich unglücklich und konfliktbeladen wie das Schicksal seines Helden Heinrich Lee.

Dessen Lebenslauf wird immer wieder von Musik begleitet, die in den unterschiedlichsten menschlichen Lebenssituationen erklingt. Da wird in einer ländlich-gebildeten Familie nach dem Abendessen die Hausorgel geöffnet, *daß die glänzende Pfeifenreihe zutage trat und das Innere der beiden Flügeltürchen das gemalte Paradies zeigte mit Adam und Eva, Blumen und Tieren* und dann singt man zur Orgel *einige schöne kirchliche Sommerlieder und hernach einen künstlichen Kanon.* (ZF, S. 198; I, 21. Kap.) Und nach dem Begräbnis und Totenmahl von Heinrichs Großmutter eröffnen *Geige, Baß und*

Klarinette, begleitet von einem Waldhorn in schwülen Tönen, den Totentanz, der mit dem ersten Tone der Abendglocke [...] auf einmal mitten in einem Walzer zum Stillstand kommt. (ZF, S. 236 f.; II, 4. Kap.) Und in München wird einem jungen Mädchen als Abendserenade eine volltönige, aber sanfte Musik dargebracht, die die Ouvertüre zu einem Heiratsantrag bildet: Auf dem kleinen Platze standen acht Musizierende vor einigen Musikpulten, vier Knaben hielten brennende Fackeln empor und am Eingange des Platzes gingen zwei Polizeimänner auf und ab, welche die rasch sich sammelnden Zuhörer in Ordnung hielten. Zu den Geigern hatte Reinhold noch einige Bläser mit Horn, Hoboen und Flöte angeworben; er selbst saß auf einem Feldstühlchen und handhabte das Violoncell (ZF, S. 604; III, 15. Kap.).

Heinrich selber spielt die Flöte, die ihm bei seinen Naturstudien in der Frühlingslandschaft als Abwechslung dient: Ich lief über alle Höhen und blies an einsamen, schön gelegenen Stellen stundenlang auf einer alten großen Flöte, welche ich seit einem Jahre besaß. Nachdem ich die ersten Griffe einem musikalischen Schuhmachergesellen abgelernt, war an weiteren Unterricht nicht zu denken und die ehemaligen Schulübungen waren längst in ein tiefes Meer der dunkelsten Vergessenheit geraten. Darum bildete sich, da ich doch bis zum Übermaß anhaltend spielte, eine wildgewachsene Fertigkeit aus, welche sich in den wunderlichsten Trillern, Läufen und Kadenzern erging (EF, S. 328 f.; ZF, S. 267 f.; II, 8. Kap.).

Ähnlich wie in der Malerei ist Heinrich, der nach dem Gehör spielt, auch in der Musik weitgehend Autodidakt; die Einladung, in einem Ensemble mitzuspielen, endet in einem Fiasko: Musikkundige, welche in entfernterer Nachbarschaft mein Spiel hörten, hielten dasselbe für etwas Rechtes, belobten mich und luden mich ein, an ihren Unterhaltungen teil zu nehmen. Als ich mich aber mit meiner braunen einklap-pigen Röhre einfand und verlegen und mit bösem Gewissen die Ebenholzinstrumente mit einer Unzahl silberner Schlüssel [Klappen], die großen Notenblätter sah, bedeckt von schwar-

zem Gewimmel, da stellte es sich heraus, daß ich zu nichts zu gebrauchen, und die Nachbarn schüttelten verwundert die Köpfe (ZF, ebd.). Die Flöte wird so dem Autor zum Sinnbild der Pastoral- oder Hirtenidylle des 17. und 18. Jahrhunderts, deren Bildungswelt im Roman immer wieder dem technisierten und mechanisierten 19. Jahrhundert gegenübergestellt wird: Desto eifriger erfüllte ich nun die freie Luft mit meinem Flötenspiele, welches dem schmetternden und doch monotonen Gesange eines großen Vogels gleichen mochte, und empfand, unter stillen Waldsäumen liegend, innig das schäferliche Vergnügen eines andern Jahrhunderts. (ZF, ebd.).⁴

Heinrich steht zwischen zwei Frauen: der federleichte[n], verklärte[n] Gestalt des jungen Mädchens Anna, und der sinnlichen Witwe Judith, die einige Jahre älter ist als ihr schwankender Liebhaber Heinrich. Als Heinrich und Anna schüchtern (verzagt und spröde) ihre Taufnamen wechseln, um sich künftig mit dem vertraulichen Du anzureden, da schlüpft sein eigener Name dem verliebten Heinrich wie ein Flötenton ins Ohr. Er hat ein zartes Frauenbildchen gewonnen, welches ich unverweilt in meinem Herzen aufzustellen wagte (ZF, S. 199 f.; I, 21. Kap.). Als frisch Verliebter porträtiert Heinrich die verehrte Anna aus dem Gedächtnis: Jeden Tag betrachtete ich Anna verstohlen oder offen und verbesserte danach das Bild, bis es zuletzt ziemlich ähnlich wurde. [...] Alles dies [...] war mir die angenehmste Arbeit während vieler Tage, die ich im Walde zubrachte, und ich unterbrach diese Arbeit nur, um auf meiner Flöte zu spielen, welche ich beständig bei mir führte. Auch des Abends nach Sonnenuntergang ging ich oft mit der Flöte noch aus, strich hoch über den Berg, bis wo der See in der Tiefe und des Schulmeisters Haus daran lag, und ließ dann meine wildgewachsenen Weisen oder auch ein schönes Liebeslied durch Nacht und Mondschein ertönen (ZF, S. 191; II, 10. Kap.).

Anna stirbt freilich noch im jugendlichen Alter, Judith wandert nach Amerika aus, und Heinrich Lee zieht in die „Hauptstadt der Künste“ (die Vorlage dafür lieferte Kellers Studienort München). Hier rettet ihm seine Flöte auf dem

Tiefpunkt seiner materiellen Existenz buchstäblich das Leben – es ereignet sich *Das Flötenwunder*. Heinrichs geringe Geldmittel, die sich die Mutter vom Mund abspart, sind völlig aufgebraucht, so dass er sich schließlich nach drei Tagen Hunger zum *dritten Male ungegessen zu Bette* legt (ZF, S. 667; IV, 4. Kap.). Er erwacht – und sieht seine Flöte (siehe Text)! Ihr Verkauf wird zum Wendepunkt in seinem Leben: Der Trödler Joseph Schmalhöfer kauft ihm nicht nur die Flöte, sondern nach und nach alle seine Bilder um billiges Geld ab, beschäftigt ihn als Fahnenstangenmaler und hinterlässt ihm schließlich ein Legat im Wert von viertausend Gulden.

Auch das Mädchen aus dem Trödlerladen bleibt keine zufällige Begegnung: Auf der Wanderschaft zurück in die Heimat gewährt das Schloss der *Grafen von ...berg* dem durchnässten Heinrich gastliche Aufnahme. Die Adoptivtochter des Grafen, Dortchen Schönfund, ist das *schöne Frauenzimmer*, das beim Trödler nach den *gewissen chinesischen Tassen* gefragt und Heinrichs Freischützaria zugehört hat (ZF, S. 744 f.; IV, 9. Kap.). In scherzhafter Laune führt sie später ihrer vertrauten Dienerin Röschen vor, wie der *Herr Lee Flöte gespielt, als ich ihn zuerst gesehen* (ZF, S. 773 f.; IV, 11. Kap.). Aber weder Dortchens Schönheit noch die Unterstützung des Grafen für Heinrichs Malerei können den gescheiterten Kunstjünger letztendlich im Schloss festhalten. Nach Hause zurückgekehrt, findet er die Mutter im Sterben und muss erfahren, dass sie sich um ihn zu Tode geirrt hat.

In der ersten Fassung des Romans endet Heinrich mit einem frühen und überraschenden Tod, während Keller in der zweiten Fassung gnädiger verfährt: der Held übernimmt die *Kanzlei eines kleinen Oberamtes* und steigt schließlich zum *Vorsteher des Amtskreises* auf (ZF, S. 849 f.; IV, 16. Kap.). Auf einem Bergweg begegnet er der vor zehn Jahren nach Amerika ausgewanderten und jetzt zurückgekehrten Judith; beide vereinbaren einen Bund ohne Eheschließung, der 20 Jahre, bis zu Judiths Tod, Bestand haben wird: und *jedesmal, wo wir uns sahen, ob täglich oder nur jährlich, war es uns ein Fest* (ZF, S. 862; IV, 16. Kap.).

ANMERKUNGEN

¹ Die Seitenangaben in Klammern beziehen sich auf die folgenden beiden Ausgaben:

– Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*, erste Fassung, hg. von Thomas Böning und Gerhard Kaiser, Frankfurt am Main 1985 (Deutscher Klassiker Verlag), in: Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*, Band II, zitiert als EF;

– Gottfried Keller: *Der grüne Heinrich*, zweite Fassung, hg. von Peter Villwock, Frankfurt am Main 1996 (Deutscher Klassiker Verlag), in: Gottfried Keller: *Sämtliche Werke*, Band III, zitiert als ZF. Zusätzlich werden jeweils die Kapitel der Zweitfassung mit Band- und Kapitelzahl angegeben.

² Autobiographische Aufzeichnung Kellers von 1876, erschienen in der Zeitschrift *Die Gegenwart*, 1876/1877 (Gottfried Keller: *Sämtliche Werke* und ausgewählte Briefe. Bd. III, hg. von Clemens Heselhaus, München 1958 (Hanser), S. 834 ff., Zitat S. 838).

³ Ebd.

⁴ In der ersten Fassung (EF, S. 329) wird ausdrücklich das siebzehnte Jahrhundert angesprochen.

Gottfried Keller: Das Flötenwunder

Ein paar Minuten hielt ich die Augen geschlossen. Du wirst doch aufstehen müssen! sagte ich mir und nahm mich zusammen. Wie ich nun so vor mich hinblickte, sah ich aus einer Ecke des Zimmers einen kleinen Glanz herüberleuchten, wie von einem goldenen Fingerring, nahe dem Boden. Es blinkte ganz seltsam und lieblich, da sonst dergleichen Licht keines im Zimmer war. So

stand ich auf, die Erscheinung zu untersuchen, und fand, daß der Glanz von der metallenen Klappe meiner Flöte herrührte, die seit Monaten ungebraucht in jener Ecke lehnte gleich einem vergessenen Wanderstabe. Ein einziger Sonnenstrahl traf das Stückchen Metall durch die schmale Ritze, welche zwischen den verschlossenen Fenstervorhängen offen gelassen war; allein woher,

da das Fenster nach Westen ging und um diese Zeit dort keine Sonne stand? Es zeigte sich, daß der Strahl von der goldenen Spitze eines Blitzableiters zurückgeworfen war, die auf einem ziemlich entfernten Hausdache in der Sonne funkelte, und so seinen Weg gerade durch die Vorhangspalte fand. Indessen hob ich die Flöte empor und beschaute sie. »Die brauchst du auch nicht mehr!« dachte ich, »wenn du sie verkaufst, so kannst du wieder einmal essen!« Diese Erleuchtung kam wie vom Himmel, gleich dem Sonnenstrahl. Ich kleidete mich an, trank ein großes Glas Wasser, an welchem ich keinen Mangel litt, und begann die Flöte auseinander zu nehmen und die Stücke vom Staube sorgfältig zu reinigen. Dann rieb ich sie mit einem Restchen Firnis und wolle- nen Läppchen tüchtig ab, salbte sie auch inwendig mit weißem Mohnöl, in Ermangelung von Mandelöl, das man sonst nimmt, damit das Instrument auch tönte, wenn es etwa geprüft wurde. Dann suchte ich das alte Flötenkästchen hervor und legte die Querpeife so feierlich hinein, als ob ihr die wunderbarsten Kräfte inwohnten, und nun machte ich mich ohne längeres Säumen und so rasch mich die matten Beine trugen, auf den Weg, einen Käufer für die alte Jugendfreundin zu suchen.

Es dauerte nicht lange, so stieß ich in einer Seitengasse auf den kleinen dunkeln Laden eines Trödlers, hinter dessen Fenster ich neben etwas altem Porzellangeschirr eine Klarinette stehen sah; an dem andern Fenster hingen ein paar vergilbte Kupferstiche, in einem Rähmchen das verblichene Miniaturbildnis einer Militärperson in verschollener Uniform, sowie eine Taschenuhr, auf deren Zifferblatt eine Schäferszene gemalt war. Hier ging ich hinein und fand inmitten seines Trödels ein seltsames ältliches Männchen, kurz und wohlbeleibt, in einen langen Hausrock gemummt und darüber noch eine weiße Frauenschürze vorgebunden. Auf dem rundlichen Kopfe trug er eine wunderliche Schirmmütze, die wie die Muschel des Papiernautilus gebaut war. Diese Figur stand eben über einem kleinen Kochherd gebückt und rührte in einem Topfe, als ich eintrat. Das Trödelmännchen sah auf und fragte mich nicht unfreundlich, was ich wünsche, worauf ich mit leiser Stimme sagte, ich hätte eine Flöte zu verkaufen. Neugierig öffnete er das Kästchen, gab

es aber sogleich zurück und sagte: »Richten Sie einmal das Ding zusammen, so weiß ich ja nicht, was es ist!« Als ich die drei Bestandteile gehörig zusammengesetzt hatte, nahm er das Instrument in die Hand und betrachtete es von allen Seiten, sah auch darüber weg, ob es nicht etwa krumm oder verzogen sei.

»Warum wollen Sie's denn verkaufen?« fragte er, und ich meinte, weil ich's nicht mehr haben wolle. »Aber tönt sie auch, die Flöt'? Dort hab' ich schon lang ein Klarinett stehen, das keinen Laut von sich gibt, da bin ich mit angeschmiert worden. Blasen Sie mal!« Ich blies eine Tonleiter, er wollte aber ein ganzes Stücklein hören; ich fing also, obschon mir nicht musizierlich zu Muth war, mit schwachem Atem die Arie aus der Freischützoper an:

Und ob die Wolke sie verhülle,
Die Sonne bleibt am Himmelszelt.
Es waltet dort ein heil'ger Wille,
Nicht blindem Zufall dient die Welt.

Es war das erste Musikstück, das ich vor Jahren einst gelernt hatte und das mir daher jetzt am ehesten einfiel. Nicht nur aus Schwäche, sondern auch in einem wehmütigen Gefühle meiner Lage und der Erinnerung an jene sorglosen Zeiten fiel der Vortrag ein wenig tremulierend oder zitterhaft aus und ich gelangte nur bis zum zehnten oder zwölften Takte. Allein das Männchen verlangte die Fortsetzung und ich blies aus Furcht, der Handel könnte sich zerschlagen, in erbärmlicher Demütigung weiter, indessen der Trödler kein Auge von mir wandte. Ich kehrte mich ab und schaute mit bitter nassen Augen durch das Fenster.

Da blickte gleich einem Sonnenaufgang das schönste Mädchengesicht herein, heiter wie der Frühlingstag, lachte holdselig und klopfte mit fein beschuhter Hand an die Scheibe. Es war ein offenbar vornehmes Frauenzimmer und der Trödelgreis beeilte sich eifrig, das Fenster so weit zu öffnen, als es wegen der hinter demselben befindlichen Trödelware anging.

«Na, Mannerl, was haben's denn da für ein Konzert?» sagte sie im vertraulichen Landesdialekt, den sie nur aus Freundlichkeit zu brauchen schien;

dann aber, eh' das überraschte Männlein eine Antwort fand, fragte sie nach gewissen chinesischen Tassen, die er zu liefern versprochen habe. Ich hatte mich inzwischen auf eine Kiste gesetzt und schaute, ausruhend von dem mühseligen Spiele, das liebliche Frauenwesen an, das nach rasch beendigter Rücksprache noch einen unbefangenen Blick in den Raum warf und dessen Glanz auch über meine traurige Person hin laufen ließ.

»Schaffen's, daß ich die alten Tasserl bekomme, und jetzt können's mit der Musik fortfahren!« rief sie noch und verschwand mit anmutigem Gruße vom Fenster. Der Alte war von der unverhofften Erscheinung ganz aufgeregt; der Maienglanz dieses Gesichtes hatte ihn unzweifelhaft erwärmt und in die beste Stimmung versetzt.

»Die Flöten geht ja ganz ordentlich«, sagte er zu mir; »was wollen's denn dafür haben?«

Als ich nicht wußte, was ich fordern sollte, holte er einen und einen halben Gulden hervor, in zwei funkelneuen Stücken. »Sein's zufrieden damit?« sagte er, »machen's kein' Umständ', das ist ein schönes Geld!« Ich war zufrieden und dankte sogar in der Eile aufrichtig nach Maßgabe meines Rettungsgefühles, was in seinem Verkehre nicht oft vorkommen mochte. Er klopfte mir gemütlich auf die Achsel und ließ sich zeigen, wie die Flöte auseinander zu nehmen und in das Futteral zu legen sei. Das Kästchen stellte er sodann geöffnet hinter das Fenster.

Auf der Straße besah ich die beiden Münzen genauer, um mich nochmals zu versichern, daß ich wirklich die Macht in der Hand halte, den Hunger zu stillen. Der helle Silberglanz, der Glanz der vorhin gesehenen, noch nachwirkenden zwei Augen und der Sonnenstrahl, der am Morgen kurz nach dem Gebete mir die vergessene Flöte gezeigt hatte, schienen mir alle aus der nämlichen Quelle zu kommen und eine transzendente Wirkung zu sein. Mit dankbarer Rührung, aller Lebenssorge ledig, wartete ich die Mittagsstunde ab, überzeugt, daß der liebe Gott doch unmittelbar geholfen habe. Es wird deswegen ja doch mit rechten Dingen zugehen, dachte ich in meiner so hart angefochtenen Eigenliebe, und ich kann mir dies

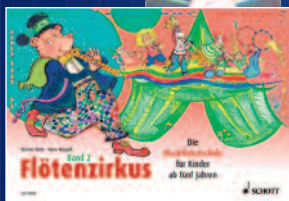
still bescheidene Wunder wohl gefallen lassen und darf Gott rechtmäßig danken. Schon der Symmetrie wegen fügte ich dem heutigen Morgengebeten jetzt ein kurzes Dankgebet bei, ohne den großen Welthern mit vielen oder lauten Worten belästigen zu wollen.

Nun aber säumte ich nicht länger, das gewohnte Speisehaus aufzusuchen, das ich seit einem Jahre nicht mehr betreten zu haben glaubte, so lang dünkten mich die drei Tage. Ich aß einen Teller kräftiger Suppe, ein Stück Ochsenfleisch mit gutem Gemüse und eine landesübliche Mehlspeise. Dazu ließ ich mir einen Krug Bier geben, das herrlich schäumte, und alles schmeckte mir so trefflich, wie wenn ich am feinsten Gastmahle gegessen hätte. Ein unverheirateter Arzt, der auch dort zu speisen pflegte, bemerkte freundlich, er habe vorhin geglaubt, ich sei krank, so übel sehe ich aus; allein da ich so frischen Appetit habe, so scheine es doch nicht gefährlich zu sein. Ich entnahm hieraus, daß ich mich wenigstens einer guten Gesundheit erfreute, woran ich bisher nicht gedacht hatte, und hiefür war ich der Vorsehung auch dankbar; denn einem kränklichen oder schwächlichen Gesellen hätte die Strapaze schlimmer ablaufen können.

Nach Tisch begab ich mich in ein Kaffeehaus, um dort bei einer Tasse schwarzen Trankes auszuruhen und dabei die Zeitungen zu lesen und zu sehen, was in der Welt vorging. Denn auch darin war ich die drei Tage wie in der Wüste gewesen, daß ich mit niemand gesprochen und keinerlei Neuigkeit vernommen hatte. Ich fand auch allerlei Nachrichten und Weltbegebenheiten, die sich in der Zeit angesammelt; über dem behaglichen Lesen kehrten aber zusehends meine Leibes- und Verstandeskkräfte zurück, und als ich den Bericht las, wie in einer Stadtkirche das Volk zusammenlaufe, weil ein Marienbild dort die Augen bewegen solle, kam ich betroffen auf mein stilles Privatwunder zu denken und sagte mir nach einigem Nachsinnen, in ganz verändertem Seelentenor, als ich vor dem Essen gehabt: Bist du denn besser, als diese Bildanbeter? Da kann man wohl sagen, wenn der Teufel hungrig ist, so frißt er Fliegen, und der Heinrich Lee schnappt nach einem Wunder! □

Blockflöte aktuell

Neuerscheinungen



Rainer Butz / Hans Magolt

■ Flötenzirkus

Die Sopran-Blockflötenschule für Kinder ab fünf Jahren Band 2

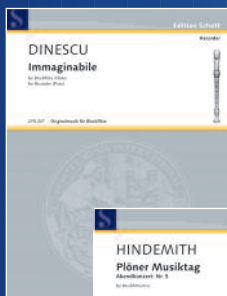
Noten mit CD
ISMN M-001-15203-7
ED 9692-50 • € 13,95

Nachdem der 1. Band des „Flötenzirkus“ mit CD sehr gut angenommen wurde, ist nun auch der 2. Band mit CD erhältlich. Die CD ermöglicht das Mitspielen zur Begleitung und unterstützt so den Lernfortschritt.

■ Concerto

Leichte Stücke für Sopran-Blockflöte und Klavier (Cembalo)
Herausgegeben von Gudrun Heyens
ISMN M-001-14729-3
ED 20182 • € 14,95

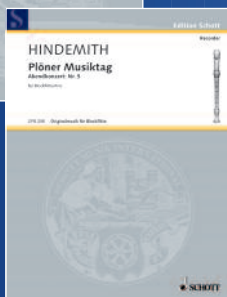
Die erfahrene Blockflötenpädagogin Gudrun Heyens legt mit „Concerto“ eine Auswahl an Blockflötenstücken vor, die schon ab dem zweiten Unterrichtsjahr den Einstieg in die Vortragsliteratur erlauben. Die Sammlung wurde gerade auch im Hinblick auf „Jugend musiziert“ oder andere Wettbewerbe zusammengestellt.



■ Imaginabile

für Blockflöte (Flöte) solo
ISMN M-001-15072-9
OFB 207 • € 6,95

Die Komponistin Violeta Dinescu, 1953 in Bukarest geboren, studierte am Konservatorium C. Porumbescu und legte 1977 ihr Staatsexamen mit Auszeichnung in den Fächern Komposition, Klavier und Pädagogik ab. Nach einem Lehrauftrag an der Musikschule George Enescu übersiedelte sie 1982 nach Deutschland. Seit 1996 ist sie Professorin für angewandte Komposition an der Universität Oldenburg.



Paul Hindemith

■ Plöner Musiktag

Abendkonzert: Nr. 5 Trio für Blockflöten (SAA oder SAT), einzeln oder chorisch
Partitur und Stimmen
ISMN M-001-15202-0
OFB 208 • € 12,95

Schon 1932 erschien eine Ausgabe des Trios aus der Abendmusik des Plöner Musiktags von Walter Bergmann, der die originale Phrasierung und Artikulation den damaligen Gepflogenheiten des Blockflötenspiels anpasste. Diese Neuauflage geht wieder auf das Original zurück. Beibehalten wurde die noch heute gebräuchliche Stimmung der drei Blockflöten SAA (oder SAT).





Bücher

Ingo Gronefeld: 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, € 92,00

Nach der Vollendung seiner Bibliographie „Flötenkonzerte bis 1850“ hat sich Ingo Gronefeld nun die Triosonaten des 18. Jahrhunderts mit Flöte vorgenommen. Wie beim Flötenkonzert-Katalog werden alle erreichbaren Werke mit den originalen Besetzungsangaben, den Incipits aller Sätze und den Fundorten der Quellen aufgelistet. Grundlage für die Katalogisierung sind immer die Quellen, nicht etwa Bibliotheks- oder Verlagskataloge. Gelegentlich werden auch Neuauflagen genannt, wobei aber oft nur die älteren Editionen Erwähnung fanden.

Wie schon beim Flötenkonzert-Katalog können Bibliothekare, Flötisten und Wissenschaftler dem Verfasser nicht genug Lob und Dank entgegenbringen für die fast endlose Fülle an Informationen, die jetzt vorliegt und die uns noch erwartet – bis jetzt ist ja „nur“ der erste Band erschienen.

Es liegt in der Natur einer jeden Bibliographie, dass sie zum Zeitpunkt ihres Erscheinens schon wieder veraltet ist und weitere Irrtümer solange entdeckt werden, wie die Bibliographie in Benutzung bleibt. In jeder Ergänzungsmeldung ist deshalb – leider oft unausgesprochen – auch immer ein Kompliment für die vielen Details enthalten, die richtig und vollständig abgedruckt wurden. In diesem Sinn ist das Folgende zu verstehen:

Falls es wie beim Flötenkonzert-Katalog irgendwann zu einem Supplement-Band kommt, sollte dabei z. B. bezüglich der Werke der Bach-Familie Folgendes berücksichtigt werden:

Bei der Triosonate c-Moll aus dem Musikalischen Opfer BWV 1079 fehlt die Fassung für Flöte und obligates Cembalo, die auf J. Chr. F. Bach zurückgeht (Carus 16.038, früher Hänssler 31.107/90). Bei der Es-Dur-Sonate BWV 1031 bzw. Helm 545 sollten die übrigen Quellen, die Frage der Autorschaft und die Ausgaben BA 4418 und EB 8689 Erwähnung finden. Beim Bassblockflöten-Trio von C. Ph. E. Bach Wq 163 könnten die verschiedenen Fassungen besser unterschieden und die Erstausgabe nach dem Autograph ergänzt werden (Moeck 2563). Bei KatGro 4207-A, 4651-A und 4700-A sollten Querverweise deutlich machen,

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

STAUFENER STUDIO FÜR ALTE MUSIK

25. Juli – 2. August 2008

Kurse für Sänger/innen und Spieler/innen historischer Blas- und Streichinstrumente

Leitung

Regine Häußler, Jan Weber, Ingo Voelkner (Holzblasinstrumente)
Jens Bauer (Posaune und historische Improvisation)
Frederik Borstlap (Gambe)
Ute Goedecke (Vokalarbeit)

Kursprogramm

„Alla Francese“ – Chanson und Canzona der Renaissance

Rahmenprogramm

Konzerte der 60. Staufener Musikwoche
Ausflüge um die Fauststadt Staufen, zwischen Basel und Freiburg

Informationen / Anmeldung

Staufener Studio für Alte Musik, Frau Kille
St. Martinallee 19, 79219 Staufen i.Br. · Telefon: 07633-5660 · www.staufen.de

dass es sich um dasselbe Stück handelt, das A-Dur-Trio von J. Chr. F. Bach. Nachzutragen wären z. B. noch eine anonyme Triosonate in G-Dur mit Block- und Traversflöte (Gent, Erstdruck Moeck) und ein zweites Trio von Johann Friedrich Daube mit Laute in a-Moll (Rostock).

Für Musiker, die nach interessanten Stücken suchen, wäre eine Erwähnung der neueren praktischen Ausgaben und Faksimiledrucke hilfreich. Es ist doch für einen Benutzer ziemlich ärgerlich, wenn er sich die Mühe macht, eine Quellenkopie eines Werkes zu beschaffen, um nachher festzustellen, dass das Stück schon in einer brauchbaren Edition gedruckt vorliegt. Als Beispiele mögen genügen: W. F. Bach 3260-F bzw. C. Ph. E. Bach 3245-F gibt es als Johann-Christian-Bach-Trio bei Moeck, das Bodinus-Trio mit zwei Fagotten KatGro 4767-G gibt es bei Lienau, Chéron op. 2 als Faksimile bei SPES.

Gemessen an der Bedeutung des Gesamtprojekts sind das aber Kleinigkeiten: Wir freuen uns auf die nächsten Bände. **Peter Thalheimer**

Ellen Hickmann: Klänge Altamerikas

Musikinstrumente in Kunst und Kult, herausgegeben von Dieter und Evamaria Freudenberg und den Reiss-Engelhorn-Museen, Mannheim 2007, 292 S., zahlreiche, meist farbige Abb. (Kataloge der Reiss-Engelhorn-Museen 25), € 24,90

Dieser Prachtband, opulent bebildert und von großartigem Inhalt, präsentiert einen faszinierenden Wirbel aus fachkundig-kompetenten Beschreibungen, eindrucksvollen Bildern und imaginären Klängen. Er entwirft buchstäblich eine Neue Welt: die der altamerikanischen Musikinstrumente und Musikdarstellungen, bei der nicht zufällig Flöten und Pfeifen das erste und umfangreichste Kapitel bilden.

Staunen und Schwindel überkommen einen bei der Vielfalt der vorgestellten Flötenformen und Spieltechniken: Kerbflöten (Quena), Querflöten (offen und gedackt), Längs-, Spalt- und Gefäßflöten, dazu Pan-, Knochen- und Schnabellangflöten sowie Sonderformen wie „randgeblasene Gefäßflöten“ oder „Zweitongefäßflöten“. Hin-



Musikläde'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
 Notensuch- und Bestellservice unter
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.

zu kommen noch die Pfeifen und Pfeifsteine sowie die „tönenden Figurinen“, von den Hörnern und Trompeten, den Trommeln und Rasseln und einigen Sonderformen ganz zu schweigen. Dabei mischen sich in den Beispielen dieses Bands immer wieder musikalische Funktion und Abbild: viele der Instrumente sind auch großartige Kunstwerke in Menschen- oder Tiergestalt, andere stellen Gottheiten oder Dämonen dar, deren Zauberkraft durch die Instrumente beschworen oder gebannt werden soll.

Ellen Hickmann führt mit großer Kenner- und unübersehbarer Leidenschaft sowie umfassend-präzisem Wissen durch diese Klangwelten und ihre Rätsel, wobei sie auch offene Fragen und Unklarheiten unmissverständlich benennt. Dabei liefert sie, bei aller Sachlichkeit, keine trockene Bestandsaufnahme, sondern eine enga-

gierte und anschauliche Schilderung, die man mit großem Genuss liest.

Es ist unmöglich, in dem begrenzten Raum einer Rezension die Vielfalt auszuschöpfen, die der von den Mannheimer Reiss-Engelhorn-Museen exzellent ausgestattete Band bietet. Neben die (meist großformatigen) Fotografien der Objekte treten Zeichnungen aus der Zeit nach der spanischen Conquista, Röntgenaufnahmen einiger Instrumente, Landkarten und Zeittafeln. Und im Kapitel *Tanz und Gesang zum Ausklang* wird der Leser noch einmal in das heutige Lateinamerika geführt: „Dieser große, weite Teil der Erde klang – überall, wenn man sich in die Vergangenheit zurückversetzt und aufmerksam hinhört“.

So ist dieser Katalogband gleichzeitig Klage über verschollene und zerstörte Traditionen und Bewahrung sowie glänzende Dokumentation des noch Vorhandenen und Erhaltenen. (Zu bestellen über: www.rem-mannheim.de)

Ulrich Scheinhammer-Schmid

NEUEINGÄNGE BÜCHER

Lehmann, Silke: Bewegung und Sprache als Wege zum musikalischen Rhythmus. Dieses Buch richtet sich an Musiklehrende im Instrumentalunterricht, in der Elementaren Musikpädagogik und in der Schule, Reihe: Osnabrücker Beiträge zur Musik und Musikerziehung, Band 5, Universität Osnabrück, Osnabrück 2007, Electronic Publishing Osnabrück, ISBN 978-3-923486-92-2, 266 S., 16,5 x 24 cm, brosch., € 17,00



Noten



Nicola Termöhlen: Eisvögel

für Blockflötenquartett (AATT), Celle 2006, Moeck Verlag, ZfS 806, € 4,00

Eisvögel (ZfS 806) von Nicola Termöhlen wurde 2004 als erster Teil einer Trilogie für Blockflötenquartett komponiert. Die beiden anderen Stücke heißen *Fliegende Fische* und *Wanzenwanderung*. Letztere wurde Ende 2007 von Moeck verlegt (ZfS 813). Die Sätze wurden noch während der Studienzeit der Komponistin in Hamburg geschrieben und im Mai 2005 aus Anlass ihres Diplomkonzertes im Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe uraufgeführt.

Der Eisvogel ist ein sehr agiles Tier. Klein und bunt, hat er die Fähigkeit, farblich mit seiner Umgebung zu verschmelzen: Sein blauer Rücken mischt sich mit der Farbe des Wassers, seine orangefarbene Unterseite lässt ihn im Baum sitzend unsichtbar werden. Die Agilität dieses kleinen Vogels wird im Stück sehr gut getroffen: für AATT gesetzt (und damit die häufig eher schrillen Soprantöne vermeidend) wirkt der Anfang eher filigran, aber nicht hektisch. „Wortrhythmus-Verschiebungen“ (das agile Abwarten im Baum?) werden Sechzehntel-Passagen gegenübergesetzt (das Fliegen und plötzliche Herabstürzen über dem Wasser?). Die Artikulations- sowie Dynamikangaben sind sehr präzise und hilfreich. Die Umkehrung der ursprünglichen Idee – ab Takt 16 – wirkt erfrischend und belebt, da die sogenannten „Registerclicks“ hier ein effektives Klanggestaltungsmittel sind. Man merkt, dass das Stück mit großer Blockflötenerfahrung geschrieben wurde. Dieses Klangfeld führt zu einer grazilen Episode (ab Takt 22). Diese wird wahrscheinlich die erste ernsthafte rhythmische Herausforderung für jedes Amateur-Quartett sein. Nach weiteren „Anläufen“ (Takt 26-27) und „gehacktem“ Unisono-Spiel folgt ein etwas „starrer“ Teil (ab Takt 32). Dieser Teil könnte von einer Fermate auf dem Taktstrich eingelei-

tet werden und bietet (Takt 34: A1 und Takt 35: T2) diverse Floskeln, die deutlich machen, warum es so notwendig ist, tagtäglich Tonleitern und Arpeggien zu üben ... Mit viel Witz (die Unisono-Passage in Takt 36, im ppp-Bereich) werden Wiederholungen von vorher verwendetem Material eingeleitet. Wie erwartet, endet das Stück mit Schwung und Leichtigkeit.

Insgesamt ist *Eisvögel* ein zugängliches Stück (wie die beiden anderen Teile der Trilogie dies auch sind. Man darf hoffen, dass auch das Stück *Fliegende Fische* das Licht in der Reihe *Zeitschrift für Spielmusik* erblicken wird!). Für ein Publikum sehr kurzweilig; für die Spieler „nicht ganz ohne“: was einfach aussieht, ist es nicht immer. Jede Stimme wird gleichwertig herausgefordert im Bereich Artikulation, Fingerfertigkeit, Rhythmus, Dynamik und – vor allem – Zusammenspiel.

Tonleiterfiguren, Arpeggien, ungebräuchlichere Dynamiken (decresc. nach oben und umgekehrt nach unten lauter werdend), „off-beat“-Rhythmen: es gibt reichlich Material zum Üben.

Beim Zusammenspiel scheint es mir sehr empfehlenswert, aus den Stimmen zu spielen und die Partitur erst dann zur Hand zu nehmen, wenn man das Stück gemeistert hat. **Peter Holtslag**

Zwei Sätze aus dem Glogauer Liederbuch

für Blockflötentrio (ATB), herausgegeben von Martin Nitz, Moeck Verlag, Celle, ZfS 807, € 4,00

Was Martin Nitz hier aus den reichen Sammlungen des *Glogauer Liederbuchs* (um 1480 in Schlesien aufgezeichnet) ediert hat, gehört zu den schwierigeren Beispielen der frühen Mehrstimmigkeit im 15. Jahrhundert. Dabei ist das *Carmen* des ansonsten unbekanntenen Paulus de Broda trotz einiger Synkopen noch relativ harmlos, während *Der natter schwanz* eine ganze

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

Reihe rhythmischer Feinheiten bietet, an denen man ganz schön knobeln kann. Ob sich die Mühe lohnt, wage ich nicht zu entscheiden – eine in Alter Musik versierte Mitspielerin sagte beim Spielen der beiden Sätze spontan: Jetzt habe ich schon so oft Sachen aus dem *Glogauer Liederbuch* gespielt – aber es klingt irgendwie immer falsch! Aber das liegt sicher nur an unserer Unzulänglichkeit (oder an unseren von der Hochrenaissance verdorbenen Ohren), nicht an den interessanten Stücken – also probieren und vervollkommen!

Ulrich Scheinhammer-Schmid**Arndt von Gavel: Capriccio espagnol**

nach drei Volksliedern aus Kastilien für Blockflötenensemble (SATB), Edition Tre Fontane, ETF 2054

Der 1932 geborene Autor war, wie das Vorwort verrät, von 1967 bis 1974 am Colegio Alexander von Humboldt in Lima/Peru und hat sich deshalb viel mit spanischer und südamerikanischer Musik befasst. Sein *Capriccio espagnol* ist eine hübsche folkloristisch-liedhafte Suite ohne allzu hohe technische Ansprüche (abgesehen von einigen Taktwechseln), die für ein Unter- bis Mittelstufenensemble eine interessante Aufgabe darstellen mag, wobei auch die tiefen Flöten gelegentlich in kleinen Abschnitten selbstständig geführt werden. Die Ausgabe mit beigelegten Stimmen ist, wie stets bei der Edition Tre Fontane, schön gestaltet.

Ulrich Scheinhammer-Schmid**William Byrd: O God Give Eare**

(ATTTB) (Psalmes, Sonets & Songs of Sadness and pietie 1588), for voices, viols or recorders (Kelly), 2006, Cheap Choice Brave and New Music Editions (Auslieferung über Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg), CCBN 16003, € 12,50

Dieser Komposition des großen William Byrd liegt eine freie Paraphrase über die ersten Zeilen des Psalms 55 zugrunde („Vernimm, o Gott, mein Flehen“). Dies könnte nach Meinung des Herausgebers einen persönlichen Hintergrund haben: Als Katholik, der nicht an den Riten der Kirche von England teilnahm, aber im Hofdienst Elizabeths II. stand, von der er auch ge-

fördert wurde, pendelte Byrd zwischen den Konfessionen und war nicht sicher vor religiös motivierten Angriffen.

Die hervorragend gestaltete Ausgabe (mit Violen- und Blockflötenstimmen) gibt auch Hinweise zur Aussprache des elisabethanischen Englisch und bietet ein wunderbar frei schwingendes, hymnisches Stück für tiefe Instrumente (in Originallage), das auch rein instrumental eine ausdrucksstarke Wirkung entfaltet.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Johann Sigismund Weiss: Sonaten

für Altblockflöte und Basso continuo (Jacobi), Band II, Bremen 2007, edition baroque, eba1151, € 13,90

Um gar keine falschen Hoffnungen aufkommen zu lassen: J. S. Weiss hat nach unseren Quellenkenntnissen keinerlei Sonaten für Blockflöte geschrieben. Trotzdem bringt die Edition Baroque aber nun bereits Band II heraus.

Die beiden Werke sind einem ergiebigen, im Brüsseler Conservatoire Royal aufbewahrten Manuskript mit hochbarocken Sonaten für verschiedene Instrumente entnommen, das ja auch Stücke von Telemann (die „kleine“ f-Moll-Sonate für Blockflöte), Graupner, Händel, Heinen und Freytag enthält. Zwei der dort unter Weiss' Namen geführten (sehr empfehlenswerten) Querflötensonaten sind bereits seit 1981 bei Hänssler von Reinhold Kubik ediert. Eine weitere hat sich als Komposition G. Fr. Händels erwiesen (HWV 378) und ist als solche auch bereits mehrere Male im Neudruck erschienen.

Die beiden hier edierten „Blockflötensonaten“ der Edition Baroque sind im Original Oboensonaten: die eine als Komposition von Weiss bezeichnet, die andere anonym überliefert.

Der Herausgeber Jörg Jacobi mutmaßt, dass die letztere aufgrund der Anordnung im Manuskript und aufgrund stilistischer Eigentümlichkeiten auch von Weiss sein könnte – eine Einschätzung, die ich durchaus nicht für abwegig halte.

Es handelt sich in der Tat um qualitätsvolle Stücke, die einer Neuausgabe würdig sind. Trotzdem erhebt sich die Frage, ob es Sinn



Seit über 25 Jahren :
Alles für Blockflötisten

Flöten
Noten
Zubehör

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

macht, sie als Sonaten für Altblockflöte zu bearbeiten. Der Herausgeber schreibt, sie wurden „nach den Gepflogenheiten des 18. Jh. entsprechend um eine Quinte hinauf transponiert“. Mir sind solche „Gepflogenheiten“ bisher nicht bekannt gewesen. Zwangsläufig entsteht durch eine solche Transposition häufig die Notwendigkeit, den Bass um eine Quinte hinauf und dann wieder eine Oktave nach unten zu versetzen. Dadurch geht die originale Führung des Basses gänzlich verloren. Das hat durchaus Konsequenzen für die Substanz der Werke. Ein kleines Beispiel: Im ersten Satz des *Solo LI* (Andante), T. 27 springt der Originalbass an einer rhetorisch besonders dramatischen Stelle eine None aufwärts, während die Oberstimme einen Tritonus abwärts beschreibt. In der neuen Ausgabe ist diese None leider nur eine Sekunde! Die vielen langen Noten in den langsamen Sätzen deuten auch wirklich auf eine idiomatische Oboen-Schreibweise hin.

Wer nicht im Besitz eines Faksimiles des Manuskripts ist, kann in Ermangelung eines Kriti-

schen Berichts der Ausgabe auch gar nicht er-messen, was da wo wie bearbeitet wurde. Warum müssen diese Stücke unbedingt als Blockflöten-sonaten verbogen herausgegeben werden? Eine Neuauflage des originalen Texts wäre dagegen wirklich wünschenswert, zumal eine alte Faksimile-Edition bereits seit langem vergriffen ist!

Michael Schneider

Pierre Prowo: Sonata

für Blockflöte (oder Traversflöte), Viola da gamba (oder Viola da braccio) & Basso continuo (Kohn), Magdeburg 2006, Erstausgabe, Edition Walhall, EW 580, € 13,50

Obwohl diese Triosonate seit Jahrzehnten in bibliographischen Nachschlagewerken verzeichnet ist, wurde sie erst jetzt in einer Erstausgabe vorgelegt. Die Quelle ist eine Handschrift der Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern Schwerin, wo auch weitere Werke von Pierre Prowo (1697–1757) aufbewahrt werden. Das „neue“ Stück ergänzt gut das Bild, das wir durch die schon länger edierten Stücke gewonnen haben, so z. B. die Triosonaten mit 2 Blockflöten (Moeck), mit Blockflöte und Traversflöte (Fidula, auch Mösel und Carus unter der Autorschaft von „Sigr. Schultze“) und die Concerti für je 2 Blockflöten, Oboen und Fagotte (Hofmeister). Eini-ges davon wird durch die musikalische Originalität des g-Moll-Trios sogar übertroffen.

Allerdings finden sich in diesem Trio auch man-che der satztechnischen Ungeschicklichkeiten wieder, die wir von anderen Werken Prowos

kennen. Als Beispiele seien die Oktavparallelen zwischen Oberstimme und Bass in den Takten 2 und 4 des 3. Satzes genannt. Trotzdem wird das Stück den Weg in die musikalische Praxis finden, weil Werke in der Besetzung mit Blockflöte und Gambe bzw. Viola rar sind und oft gebraucht werden. Für die Traversflöte, welche der Herausgeber als Alternative zur Blockflöte empfiehlt, liegt die Flötenstimme allerdings nicht sehr günstig.

Der Notentext wurde sorgfältig revidiert und in professioneller Notengrafik dargestellt. Die Edition Walhall empfiehlt sich damit einmal mehr als Raritäten-Verlag. Peter Thalheimer

Pascale Boquet und Gérard Rebour: 50 Renaissance & Baroque Standards

with variants, examples and advice, for playing and improvising on any instrument, 2007, Édition Fuzeau classique (Vertrieb: Verlag Franz Biersack, Magdeburg), Ref. 6396, € 17,50

„Versuche nicht, die Fußstapfen Deiner Vor-fahren zu finden, suche vielmehr nach dem, wonach sie gesucht haben“. Dieser Ausspruch von Matsuo Basho (1644–1694) stand auf der Einladung zu Barthold Kuijkens Verteidigung als Doktor der Künste am 30. November 2007 in Brüssel, ein bemerkenswerter Satz, den einer der führenden Interpreten der Alten Musik Bewegung hier einem solchen Ereignis voranschickt. Kuijkens Dissertation selbst ist betitelt *The notation is not the music. Reflections on more than 40 years' intense practice of Early Music.*

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 · www.alte-musik.info



Bruce Haynes, auch er als Instrumentalist viele Jahre lang einer der Spitzenmusiker der Szene, hat jüngst mit dem Buch *The End of Early Music* seine umfangreiche Abrechnung mit der Bewegung (bei ihm HIP: Historically Informed Practice genannt), vorgelegt.

Diese Historische Interpretations- oder Aufführungspraxis, wie immer man sie auch nennen will, existiert nun bereits seit mindestens 40 Jahren und hat in dieser Zeit eine gewaltige Entwicklung durchgemacht, sowohl innerhalb der eigenen Grenzen als auch in der Auswirkung auf heutige musikalische Interpretation überhaupt. Zur Zeit befinden wir uns offenbar in einer Phase, in der diese Bewegung nicht von außen, sondern von ihren Protagonisten selbst kritisch reflektiert wird. Eine der Hauptthesen von Haynes' Buch ist, dass unversehens die lebendige Praxis Alter Musik, die zu einem großen Teil auf Improvisation und Erneuerung beruhte, gerade durch ihren „Erfolg“ im heutigen Musikleben in eine „Kanonisierung“ und dadurch in ein völlig falsches Fahrwasser geraten sei. („Kanon“ bedeutet für ihn die immer wieder repetierte „große“ Musik der Klassik und Romantik, die Denkmalfunktion erhalten hat und nicht mehr Teil lebendiger gestalterischer Musikpraxis ist.)

Langer Vorrede kurzer Sinn: nur der kann die „Sprachen“ Alter Musik sprechen, der sich auch ohne vorgegebene Partituren in ihnen äußern kann, vor allem durch Improvisation und spontane Veränderungen vorgegebener Muster.

Zu diesem Thema regt sich ja auch einiges an Veröffentlichungen in der Szene:

Matthias Maute hat ein Studienwerk vorgelegt, Martin Erhardt bereitet eine umfangreiche Veröffentlichung zu historischer Improvisation vor, und der Alte-Musik-Wettbewerb in Brugge verlangt in diesem Jahr auch bereits als Pflichtbeitrag eine eigene Improvisation oder Komposition.

Und jetzt komme ich zum eigentlichen Gegenstand dieser Rezension, der Veröffentlichung von *50 Renaissance- and Baroque-Standards*, herausgegeben von Pascale Boquet und Gérard Rebours bei Fuzeau: Das ringgebundene Heft ist ganz bewusst aufgemacht wie eine Jazz-Stan-

dards-Anthologie und enthält die gängigsten Standards in ihren Basis-Versionen: Passamezzo, Ground, Follia, Ciacona, Liedvorlagen, Ostinati etc. etc. aus aller Herren Länder. Allesamt nicht gedacht zur Performance nach den Noten, sondern zur Anregung zum Improvisieren und evtl. stilgebundenen Komponieren. Der Vorspann enthält auch gute praktische Hinweise, wie man dieses Material verwenden kann.

Meines Wissens ist dies die erste Zusammenstellung dieser Art und deshalb von unschätzbarem Wert. Man kann nur wünschen, dass möglichst viele Musiker, die von sich behaupten, „historisch informiert“ zu musizieren, anhand dieser Anthologie zu einem wirklichen freien und souveränen Umgang mit Alter Musik kommen. Das Heft und vor allem die Beschäftigung mit den Standards sollte zur Grundausrüstung in der Ausbildung erklärt werden. Allzu oft begegnet es einem doch, dass Musiker mit blendender Technik, hervorragender Intonation, durchaus auch stilistischem Instinkt (oft in leitenden Funktionen) musizieren, aber sofort keinen Ton mehr oder nur noch peinliche Verlegenheiten von sich geben können, sobald ihnen die Sicherheit eines gedruckten Notentextes entzogen wird.

Resümee: Eine ganz wichtige Veröffentlichung – dazu voll im Trend und unschlagbar preiswert!

Michael Schneider

Franz Surges: Bi-Polare Verstrickungen,

fünf Duosätze, für zwei Flöten, Köln 2006, Verlag Christoph Dohr, E.D. 26307, € 11,80

Fünf kunstvoll „verstrickt“ komponierte Sätze, denen man nicht ansieht, dass sie Vergnügen bereiten können, beim Spielen wie beim Zuhören. Der 1958 geborene Komponist, A-Kirchenmusiker und Musikpädagoge schrieb sie für die „Jugend-musiziert“-Kategorie Kammermusik, und für zwei rhythmisch sichere Spieler ist der kleine Zyklus gut zu bewältigen. Auch im kirchlichen Raum würde sich die Ernsthaftigkeit und Lebendigkeit der freitonalen Stücke gut machen. Die gleichwertigen Stimmen ziehen sich an und entfernen sich wieder voneinander durch kontrapunktische Mittel wie Kanon, auch in der

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**

Umkehrung, Diminution oder Ostinato. Die Sätze sind von unterschiedlichem Charakter, und beim Einstudieren – die Metronomangaben unbedingt beachten! – lassen sich reizvolle Entdeckungen machen.

Ursula Pešek

Giovanni Battista Ferrandini: Konzert F-Dur

für Flöte, Streicher & Basso continuo (Dücker), Reihe: Collegium Musicum – Kölner Reihe Alter Musik, Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Erstausgabe, EW 605, € 14,00

Nachdem Jed Wentz bereits ein Flötenkonzert in e-Moll von Giovanni Ferrandini eingespielt hatte, wies das Ensemble *Echo di Danube* unlängst nachdrücklich auf einer CD mit geistlichen Werken und Instrumentalmusik auf diesen Komponisten hin, der bereits mit 12 Jahren das heimliche Venedig verlassen hatte und fortan am Münchner Hof eine blendende Karriere machte.

Im Zusammenhang mit den Vorbereitungen für diese Einspielung entstand die vorliegende Ausgabe des Flötenkonzerts F-Dur, eines von insge-

samt 5 überlieferten Werken in dieser Besetzung (aufbewahrt in Statens Musikbibliotek Stockholm). Auch wenn eine Datierung offenbar nicht möglich ist, scheint mir das Stück aus den 60er oder frühen 70er Jahren des 18. Jh. zu stammen. Es ist eines jener typischen Flötenkonzerte dieser Epoche, wie sie auch von Graun, Quantz und vielen anderen komponiert wurden. Im Gegensatz zu diesen fällt jedoch seine Kürze von kaum mehr als 8 Minuten Spieldauer auf. Trotzdem sind die Orchesterritornelle in allen drei Sätzen durchaus elaboriert. Da die Flötensoli von zwei Violinen und nicht vom Basso continuo (im zweiten Satz schweigt dieser vollständig) begleitet werden, wirkt das Concerto eher wie eine größer besetzte Kammermusik mit solistisch herausgehobener Flöte als ein richtiges Flötenkonzert. Trotz der Tonart F-Dur liegt der Flötenpart auf einem Traverso gut in der Hand, klingt aber dennoch nicht unvirtuos.

Die mir zur Rezension vorliegende Partitur ist untadelig und enthält neben dem Notentext ein Vorwort, den Abdruck eines Sticks von „Johann Ferrandini“ und ein Faksimile der Flötenstimme von Satz I und II.

Michael Schneider

Richard Strauss: Sonate op. 18 Es-Dur

für Violine und Klavier, eingerichtet für Flöte und Klavier von Emmanuel Pahud, Wien 2006, Universal Edition, UE 33383, € 28,95

Für die Flöte im Opern- und Sinfonie-Orchester schrieb Richard Strauss unzählige schöne und schwierige Stellen. Dass er in seinen jungen Jahren auch Kammermusik komponiert hat, entdeckt man eher durch Zufall, weil er sich später nicht mehr um diese frühen Werke gekümmert hat. Die Violinsonate von 1887 ist diesbezüglich eine Ausnahme, er hat sie sogar selbst mehrmals begleitet. Genau genommen ist sie auch kein ganz so frühes Werk mehr, *Aus Italien* ist bereits fertig, *Don Juan* geplant. Angeregt durch den Freund Alexander Ritter, einem ganz entschieden Wagnerianer, hatte der Dreiundzwanzigjährige überraschend schnell zu seiner eigenen, unverwechselbaren Musiksprache gefunden, davon ist in der Sonate schon viel zu hören.

Die drei Sätze von insgesamt knapp einer halben Stunde Dauer sind in ihrem Formaufbau noch mit „Eierschalen“ seiner konservativ geprägten Ausbildung behaftet. Inhalt und Faktur aber, wie der „aufgebrochene“ Klaviersatz, besonders im zweiten Satz, die anspringende Rhythmik in den Ecksätzen, die raumgreifenden schwungvollen Themen und manches mehr sind dem Neuen und Eigenen zuzurechnen.

Der Notentext ist gegenüber der alten UE-Ausgabe der Violinsonate sehr viel lockerer gesetzt, in der Flötenstimme ist der Umfang mehr als verdoppelt. Das lässt optisch der Kantabilität mehr Raum, eröffnet der Musik neue klangliche und ausdrucksmäßige Dimensionen. Für die Einrichtung selbst waren keine großen Eingriffe nötig, nur gelegentliche Oktavierungen und Umlegungen geigerischer Figuren, alles bleibt sehr nahe am Original. Leider haben sich auch ein paar kleine Druckfehler (auch falsche Taktzahlen) in die Flötenstimme eingeschlichen, die man aber im Abgleich mit der Klavierstimme leicht finden kann.

Der Herausgeber spricht im – leider äußerst knappen – Vorwort davon, dass es „durchaus üblich“ gewesen sei, gerade diese Sonate auch auf der Flöte zu spielen, nennt aber leider keine Namen. Mich hätte z. B. sehr interessiert, wer das war, ob etwa Schwedler oder Prill sie je gespielt haben. Wie dem auch sei, Pahuds Einspielung aus dem Jahre 2003, auf die der Verlag mit einer in die Ausgabe eingelegten Banderole aufmerksam macht, wird jeden leicht davon überzeugen, dass diese Sonate nur für Flöte komponiert worden sein kann, und dass es mehr als legitim ist, den Hunger nach adäquaten Werken mit der Bearbeitung von Violinmusik zu stillen.

Jeder, der die Strauss-Sonate spielt – und es sollte sie eigentlich jeder Könnler spielen wollen – wird von dieser anspruchsvollen Musik begeistert sein. Verglichen mit der „Kühle“ der *Undine* von Reinecke und der „Schwüle“ der Franck-Sonate (beide Komponisten waren schon nicht mehr ganz jung, als sie diese Werke schrieben) hat man bei Strauss jugendlichen Jubel in den höchsten Tönen. Einen kleinen

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-recorders.de

www.rohmer-recorders.de

Vorgeschmack davon gaben schon *Introduction, Thema und Variationen* als originales Flöten-Werk des 15jährigen Komponisten, erst 1999 mit der Herausgabe durch Nikolaus Delius bekannt geworden, die sich zur „Bahnung“ des Strauss-Erlebnisses auf der Flöte sehr empfehlen.
Zeljko Pešek

Viotti, Gianella, Mercadante: Tre duetti italiani per due flauti

herausgegeben von Rien de Reede, zwei Einzelstimmen, 1. Auflage 2006, Edizione Riverberi Sonori, RS 1064, € 17,40

Das Duett stellt immer noch die einfachste Form dar, zur Kammermusik hinzuführen. Man beginnt zuerst mit seinem Lehrer zu spielen, lernt von ihm, und setzt diesen Prozess später mit einem hoffentlich gleichwertigen Duopartner fort.

Die drei hier erschienenen Duette von Giovanni Battista Viotti (1755–1824), Luigi Giannella (1778–1817) und Saverio Mercadante

(1795–1870) sind Teil eines enormen Repertoires an Flötenduetten, die Anfang des 19. Jahrhunderts entstanden und gehören in ihrer Qualität zum oberen Drittel.

Durch die gut komponierte Zweistimmigkeit sind diese Duette mehr als nur virtuose Vorzeigestücke. Sie bleiben durch ihre eleganten Motive sowohl beim Spieler als auch beim Zuhörer im Gedächtnis.

Diese konzertanten Duette sind Unterrichtsmaterial, auf das man immer wieder gern zurückgreift.

Jedes der drei Duette (Tonartenfolge: A-Dur, G-Dur, G-Dur) enthält ein graziöses Menuett, das erste Duett von Gianella auch eine schwungvolle Polonoise.

Das Notenbild ist angenehm, und die Wendestellen sind machbar. Fragen werfen die inkonsequent gesetzten dynamischen Bezeichnungen auf, die bei den Duetten von Gianella und Mercadante auffallen.

Während bei Viotti dynamische Unterschiede aufgezeichnet sind und alles stimmig wirkt, steht z. B. in der *Romance* von Gianella ein *piano* unter der ersten Note. Mehr dynamische Information bekommt der Leser während des restlichen Satzes nicht. Auch in den nächsten Sätzen sind die dynamischen Bezeichnungen spärlich und wirken eher zufällig. Bei Mercadante ist es ähnlich.

Das ist kein Grund, die Ausgabe nicht sehr zu empfehlen, aber eine Aufforderung an den Leser und Spieler, sich auf die Angaben nicht zu verlassen und die Dynamik zu ergänzen.

Inés Zimmermann

Joseph Küffner: Trio D-Dur op. 34

für 3 Flöten, hrsg. von Thomas Richter, Frankfurt 2005, Zimmermann Verlag, ZM 35290, € 16,95

Joseph Küffner (1776–1856) sagte über seine Kompositionen: „Ich habe mich bestrebt, Kunst mit dem Modeton unserer Zeit zu verbinden.“ Im Falle seines (einzigen) Trios für drei Querflöten ist ihm dies sicher gelungen.

Der Erstdruck des Trios erschien 1815, also gleichzeitig mit dem ebenfalls für drei Flöten geschriebenen „Amusement“ op. 113 von Gottlieb Heinrich Köhler (Tonger) und den Trios op. 86 von Friedrich Kuhlau (Billaudot, Syrinx). Gegenüber Köhler ist Küffner „romantischer“, gegenüber Kuhlau weniger virtuos. In der musikalischen Qualität ist Küffners Trio jedoch durchaus den bekannteren Kuhlau-Trios ebenbürtig. Der Kopfsatz birgt vielfältige Abwechslung in Affekt und Harmonik, das folgende Andante cantabile in G-Dur einen Minore-Ausflug nach g-Moll. Nach dem Menuett wird mit der Schluß-Polonoise noch einmal der „Modeton“ der Zeit getroffen, ähnlich wie im Flötenquartett von Joseph Drechsler (Zimmermann).

Küffner scheint sich nicht nur in musikalisch-stilistischer Hinsicht am Zeitgeschmack orientiert zu haben. Sein Anspruch an die Spieltechnik verbindet geschickt die Möglichkeiten der damals modernen vier- bis sechsklappigen Flöten (ohne erweitertes Fußstück) mit denen der noch weit verbreiteten einklappigen Instrumente. Aus heutiger Sicht eignet sich das Trio also auch zum Ensemblespiel mit Traversflöten. Aufführungen mit Boehmflöten sind selbstverständlich sehr gut möglich und stellen an die Ausführenden spieltechnisch nur mittlere Anforderungen. Thomas Richter hat das Werk umsichtig revidiert und mit Erklärungen zu den Spielanweisungen sowie zur Ausführung der Doppelschläge versehen. **Peter Thalheimer**

Anna Bon di Venezia: Sei Sonate da Camera op. 1

für Flöte und Basso continuo (Karlric), Volume I: Sonate I (C), Sonate II (F), Sonate III (B), Furore Verlag, fue-Nr. 4690, € 21,00

Die Flötensonaten der Anna Bon di Venezia sind erstaunliche Beispiele früher Reife: die erst sechzehnjährige Komponistin legte 1753 beim Verleger Balthasar Schmidt in Nürnberg 6 Flötensonaten im Druck vor, die zwar deutlich Berliner Modellen nachempfunden sind, aber dennoch durchaus eigenes Profil erkennen lassen. Ge-

widmet sind die Kompositionen dem Markgrafen Friedrich von Brandenburg-Bayreuth, der ebenso wie sein Schwager Friedrich II. dem Flötenspieler zugeneigt war und an dessen Hof in Bayreuth Anna als „Virtuosa di musica di camera“ wirkte.

Die Sonaten entsprechen formal dem von C. Ph. E. Bach, Benda u. a. bekannten dreisätzigen Berliner Muster: Die ersten Sätze sind langsam und in hohem Maße in galanter Manier mit vielen kleinen Ornamenten und ausnotierten Rubatopassagen als Hinweis auf ausdrucksvolles Spiel versehen, am Ende zudem mit einer Fermate für die obligatorische Kadenz; die zweiten Sätze bilden ausgedehnte, zuweilen recht virtuose und mit großen Intervallsprüngen durchsetzte Allegri, den Abschluss schnelle, leichte, oft an ein Tanzmuster angelehnte Sätze. Die dritte Sonate endet mit einem Menuett, dessen Trio in b-Moll steht, eine Tonart, die von anderen Komponisten für die Flöte gewöhnlich gemieden wurde.

Dass Anna Bons Sonaten so wenig italienisch anmuten, verwundert wenig, wenn man ihre Biografie bedenkt: Als Kind weilte sie am Hofe Friedrichs des Großen. Nach ihrem Aufenthalt in Bayreuth ist sie u. a. noch ab 1762 in Eisenstadt/Esterhazy nachzuweisen (wo sie Haydn erlebte).

Ihre langjährige Wirkungsstätte am Bayreuther Hof erklärt auch die Parallelen zu den Flötenwerken von Jakob Friedrich Kleinknecht, der dort ab 1749 als Vizekapellmeister angestellt war und dessen 1748 bei Haffner im Druck erschienenen Flötensonaten op. I eben demselben Markgrafen gewidmet und in eben jener „Berliner Manier“ verfasst sind. (Sowohl in harmonischer Hinsicht als auch vom spieltechnischen Anspruch her gehen diese aber weit über die Sonaten Anna Bons hinaus.)

Bislang waren die Sonaten nur in einer schönen Faksimileausgabe bei SPES erhältlich. Die moderne Ausgabe der Furore-Edition von Dragan Karolic ist hervorragend gemacht: ein für die Augen angenehmes Papier und übersichtliches Druckbild nehmen für sich ein, natürlich auch das informative Vorwort und der Kritische Bericht. (Einziger Schönheitsfehler: Blätterstellen

mitten im 2. Satz der 3. Sonate in Flöten- und Bassstimme).

Man kann hoffen, dass diese Werke mit Hilfe dieser Ausgabe ins Standardrepertoire der Flötisten geholt werden. Sie bilden eine interessante Facette zwischen den ähnlich angelegten Werken C. Ph. E. Bachs, Kleinknechts, Bendas, Kirnbergers, wie wir sie u. a. aus der mehrbändigen Schott-Anthologie mit Berliner Flötensonaten kennen.

Michael Schneider

Con variazioni II: Variationen über bekannte Themen für Flöte solo

diverse Komponisten, herausgegeben von Gerhard Braun, 2. Band, Heinrichshofers Verlag, 2005, N 2602, € 11,50

Variationen über bekannte Themen waren im 19. Jahrhundert außerordentlich beliebt. Die interessantesten und fingerfertigen Variationsfolgen boten zudem notwendiges Übungsmaterial für die sich zum Virtuosen entwickelnden jungen Spieler. Daran hat sich bis zum heutigen Tag nichts geändert.

Während im ersten Band Variationen von Beethoven, Pleyel und fünf Variationen über Themen aus Mozart-Opern erschienen sind, hat Gerhard Braun für den zweiten Band die Komponisten Louis Drouet, Caspar Fürstenau, Etienne-Francois Gebauer, J. W. Gabrielsky, Heinrich Köhler, Franz Leister und I. C. Weidner mit Volkslied-Variationen ausgewählt.

Melodien wie *Komm lieber Mai und mache die Bäume wieder grün*, *O mein lieber Augustin*, *Freut euch des Lebens* und *Gaudeamus igitur* sind den meisten Jugendlichen noch gut bekannt. Schade, dass die Themen hier in einer leicht abgewandelten Form erscheinen, denn das irritiert manche Schüler, die mit Kommentaren wie „Ich habe das aber ganz anders gelernt“ reagieren. Diese Variationen, auch über das venezianische *La Bionda*, sind grifftechnisch einfach und spielen sich fast von selbst. Abgesehen von einer Ausnahme überschreitet der Ambitus g^3 nicht und entspricht damit dem in der Mittelstufe gelernten Tonumfang.

MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!
Das hohe f ist für niemanden mehr
ein Problem.
Probieren Sie es einfach aus.
www.marsyas-blockfloeten.ch

Da der Hauptanteil der Stücke einer englischen Sammlung von 1835 entnommen ist, dürfen Klassiker wie *Rule Britannia* und *God Save the King* nicht fehlen.

Eine angenehme Abwechslung bieten auch die Moll-Variationen, denn nicht alle Umspielungen zeichnen sich durch fantasievollen Umgang mit dem Thema oder der Harmonie aus, was besonders auf *Rule Britannia* zutrifft.

Die Variationen von Louis Drouet, der im Vorwort als „Paganini der Flöte“ bezeichnet wird, über *God Save the King* liegen im Schwierigkeitsgrad über den restlichen Stücken und im Beliebtheitsgrad bei den Schülern deutlich darunter.

Die Variation ist hier nur ein Vorwand für eine stereotype Etüde, die zwar virtuos, aber auch inhaltslos ist.

Stichprobenartig habe ich leider einige offensichtliche Druckfehler gefunden: Seite 8, Takt 9: 2. Ton im Takt muss nicht *fis* sein. Seite 14, Variation 2, Takt 13: die letzten drei Noten müssen wie in der Parallelstelle in Takt 15, *fis, d, fis* heißen, Seite 15, Variation 5, Takt 6: 2. Ton in der Triole muss *d* nicht *cis* sein.

Alles in allem genug gute Stücke, um die Ausgabe zu empfehlen, und über Geschmack lässt sich ja bekanntlich trefflich streiten.

Inés Zimmermann

Ferrer Ferran: Euterpe

Concertino für Flöte und Klavier, Eschbach 2006, Ibermúsica, IB 028, € 14,95

„Euterpe – La Musa de la Música“: ein schöner Titel. Ursprünglich war das Stück für Flöte und symphonisches Blasorchester von dem spanischen Komponisten Ferrer Ferran komponiert. In dieser Version liegt es der Notenausgabe auch als CD bei. In dem ausführlichen Vorwort in 5 Sprachen (vorbildlich!) schreibt er über die Muse der Musik, Euterpe, dass ihr Name „Sie, die froh macht, die Bezaubernde“ bedeutet und er ihrem Charme Klang verleihen will. Auf Dur-Moll-tonaler Basis im Sinne für ein unbeschwertes Mittagskonzert im Radio ist ihm dies durchaus gelungen. Ansonsten lebt es von vielen Stereotypen, und um es deutlich zu sagen, sein Landsmann de Falla ist dagegen ein Avantgardist. Insofern ist das Werk nicht für „Jugend musiziert“ in der Kategorie e zu gebrauchen, auch wenn sein Autor 1966 geboren wurde. Es ist also ein hübsches Stück, für Blasorchester gut instrumentiert und sicher gut zu bewältigen und dann auch von einigem Reiz. Das Concertino hat drei Teile, der Schwierigkeitsgrad für die Flöte liegt im mittleren Bereich. Die Ausgabe selbst ist schön und sauber.

Frank Michael

Viktor Fortin: No problem

14 leichte Duos für Querflöten, mit Kommentaren und Spielanleitungen von Arno Steinwider-Johannsen, 2006, Doblinger Musikverlag, Best.-Nr. 35026, € 14,90

Diese Miniaturen bieten Anreiz, neue Spieltechniken bereits in den Anfänger-Unterricht hineinzunehmen. Sie dürften Spaß machen, das sei vorausgesagt! Flötenkopf allein, Klangverfremdungen, Mikrointervalle, Klappengeräusche werden, die kleinen „Szenen“ geschickt illustrierend, eingesetzt. Da begegnet man erkälteten Kuckucken, erlebt eine Nacht im Urwald, muss

einen ungewohnten Schrittwechsel vollführen und darf mit Hirten singen. Folkloristische Anklänge und „jazzy moments“ finden ihren Platz. In keinem Moment sind diese Stücke langweilig oder zu gesucht. Instrumententechnische Tipps von Arno Steinwider-Johannsen bieten gute Hilfestellung beim Entdecken von allerlei Neuigkeiten.

Hans-Martin Linde

Around the World: Airs and Variations

by Chopin, Drouet, Lax, Nicholson, Popp & Latto,
Edited and presented by Elena Durán, mit CD, Mainz
2007, Schott Musik, ED 12770, € 19,95

Das Heft ist der dritte Band der Elena Durán Collection 2. Die ersten beiden Bände enthielten eigens für die Sammlung komponierte Stücke, dieser hier stellt originale Flöten-Variationen aus dem 19. Jahrhundert vor. Die „ganze Welt“ ist nicht vertreten – naturgemäß ist es ein wenig England-lastig –, aber die Auswahl dürfte auch so ihren Zweck erfüllen. Vorsicht, nichts für Anfänger, sondern gute Mittelstufe, das ist zu üben, wenn man es können will, Finger und Zunge werden auf Trab gebracht.

Die wie üblich beigelegte CD enthält immer das ganze Stück zum Hören und eine Mitspiel-Fassung, ob man so etwas möchte oder nicht, ist ein Kapitel für sich. Hier sind die Tempo-Diskrepanzen zwischen dem Gehörten und der Klavierstimme, zu der man dann spielen soll, doch gelegentlich sehr frustrierend, man denkt, man kann es schon, und muss dann nach der Pfeife der Pianistin „tanzen“, während der Flötist in der Gesamtfassung sich Zeit zur musikalischen Gestaltung lassen darf. Sich mit einer entsprechenden Shareware-Software (mit der man einzelne Tracks prozentual langsamer machen kann) zu helfen, ist eine mögliche Lösung, wenn man denn keinen „lebendigen“ Mitspieler zur Verfügung hat. Bei den Kadenzten oder Verzierungen, die für diese Musik charakteristisch sind, braucht man ohnedies jemanden, der die CD anhält.

Der Wert der Stücke ist unterschiedlich, von den beiden Werken des Flötisten Nicholson (1795–

Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA

27. Juli bis 3. August 2008

Musik um 1700 Ein Konzert der Nationen

Andrew SCHULTZE • Gesang
Ernst KUBITSCHKE • Blockflöte
Gertraud WIMMER • Traversflöte
Marianne RÖNEZ • Barockgeige, Viola d'amore
Arno JOCHEM • Gambe, Barockcello, Violine
Michael FREIMUTH • Laute, Gitarre
Christa PESENDORFER • Cembalo, Orgel,
Generalbass
Jadwiga NOWACZEK • historischer Tanz

Auskunft und Anmeldung:

Christa Pesendorfer
A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b/8, AUSTRIA
Tel. + Fax: +43/1/979 58 98
e-mail: alte-musik@music.at
Homepage: www.alte-musik.music.at

1837) ist *The bluebells of Scotland* sicher erfreulicher als die Variationen über *God save the King*, bei diesem wurde die verschollene (?) Klavierstimme von Duráns Assistentin Carin Ramsden ergänzt. Hoherfreut sein kann man insbesondere über den lange nicht erhältlichen *Pied piper of Hamelin*, den Rattenfänger von Hameln, aus der Feder von Wilhelm Popp (1828–1902), das ist ein herrliches Ohrwurmstück.

Warum Chopins *Variations on a Theme of Rossini* (aus Cenerentola) den Weg in diese Sammlung gefunden haben, wo es sie schon in sehr vielen Ausgaben gibt, ist nicht ganz einsichtig. Auch das nächste Stück von Fred Lax (1858–1920?), die *Fantasia on Mexican Airs* ist in einer anderen Ausgabe verfügbar. Es ist aber ein wirklich gutes Stück, sogar für beide Spieler musikalisch sehr ansprechend, technisch ist es, besonders im letzten Teil, vermutlich das Schwerste in diesem Heft.

Das populäre Lied *The rising of the Lark* stammt von einem völlig, auch den Produzenten-



Blockflötenzentrum Bremen

Blockflöten . Noten . CDs .
Zubehör . Kurse

Blockflöten
Margret Löbner
Bremen

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

info@loebnerblockfloeten.de
www.loebnerblockfloeten.de

ten des Hefts, unbekanntem Komponisten namens Latto. Einer der vielen Exil-Italiener in England? Jedenfalls ist er noch unbekannter als Giovanni Paggi, von dem man ja auch nicht viel weiß. Hätte man nicht wenigstens die „Quelle“ benennen können, aus der das Stück stammt? Es hat die Veröffentlichung wohl verdient, es ist abwechslungsreich und angenehm gefühlvoll. Den Schluss macht *Rule Britannia* von Drouet (1792–1873), anspruchsvoll nur in wenigen technischen Details (Zweiunddreißigstel-Läufe, Sprünge). Nach Rasch wurden die Variationen 1817 in London komponiert, sie waren bisher nicht verlegt und sind auch nicht im Pierreuse von 1982 aufgeführt.

Der Notentext der Ausgabe ist druckfehlerfrei, die Begleittexte in vier Sprachen eher belanglos, das Nachwort Eigenwerbung der Herausgeberin. Davon und vom knallbunt glänzenden Einband sollte man sich aber nicht abschrecken lassen. So etwas zu spielen kann auch heute (noch oder wieder) Spaß machen!

Ursula Pešek

Friedrich Kuhlau: 3 Grand Duos Concertants

pour 2 flûtes, opus 87; herausgegeben von Philippe Bernold, 2. Band, Duett Nr. 2 in g-Moll, Partitur, Paris 2007, Gérard Billaudot Éditeur, G 8048 B; keine Preisangabe

Im französischen Verlag Billaudot sind über 30 Werke von Friedrich Kuhlau (1786–1832) für Flöte solo und Kammermusik für Flöte erschienen, darunter die Hälfte in der Sammlung FF „The french flutists propose“, die von dem bekanntesten französischen Flötisten Philippe Bernold betreut wird.

Der dänische Komponist und Pianist Kuhlau bedarf keiner weiteren Einführung. Zusammen mit Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774–1842) war er in Dänemark der führende Repräsentant der klassischen und frühromantischen Ära. Von seinen fünf Opern ist *Elverhøj* mit dem Libretto von Johan Ludvig Heiberg, der eine weitere nationale Ikone der Dänen war, die am häufigsten gespielte Oper auf dänischen Bühnen und sicherlich die Oper Kuhlaus, die der Romantik am nächsten steht.

Das zweite der „3 Grand Duos Concertants“ in g-Moll ist ein Jahr vor der Vollendung dieser Nationaloper entstanden und trägt dieselbe romantische Handschrift. Der erste Satz *Moderato assai* beginnt mit einer dramatischen Einleitung. Statt der volksliedhaften Melodien, die in Kuhlaus Kompositionen oft eingewoben sind, wird hier mit der Farbpalette von Sturm und Drang gearbeitet.

Der virtuose, leidenschaftliche 1. Satz wird von einem fast spröden *Presto agitato* abgelöst, das atemlos davoneilt. Durch zwei nur 17 bzw. 16 Takte lange, Klangraum schaffende Adagioteile unterbrochen, ist er trotz geringer technischer Anforderungen höchst effektiv.

Dieses g-Moll-Duett ist eines der überzeugendsten Duette Kuhlaus und dabei einfacher zu spielen als die Duette op. 10, op. 80 oder op. 102.

Gefundene Druckfehler: 1. Satz, Seite 8, Takt 58, 1. Stimme: die 4. Sechzehntel muss wie in

der Parallelstelle g nicht b sein. Im folgenden Takt 59 müssen die 2. und 3. Note in der ersten Stimme Zweiunddreißigstel und nicht Sechzehntel sein.

2. Satz, Seite 16, Takt 73, 1. Stimme: 1. Achtel muss wie in der Parallelstelle f statt g heißen.

Das Layout der Ausgabe ist ein Wermutstropfen: man kann nur hoffen, dass es zu dieser Ausgabe auf Anfrage separate Einzelstimmen gibt. Als Partitur ist sie unspielbar, denn der erste Satz ist 11 Seiten lang. Das bedeutet logischerweise fünfmal umblättern. Der zweite Satz hat 14 Seiten, ohne geeignete Wendestellen, die in diesem Tempo ohnehin nicht ausführbar wären.

Dafür erhält man vom Verlag neben der Einstufung in eine mittlere Schwierigkeitsstufe gleich auch noch die Information, dass das 2. Duett 15 Minuten und 30 Sekunden dauert. Ist das inklusive Umblättern, oder muss man sich dann jemanden zum Seitenwenden suchen, um den Zeitrahmen nicht zu sprengen?

Trotz dieser ‚Probleme‘ ein hervorragendes Duett, das die Arbeit lohnt und seine Wirkung auf den Zuhörer nicht verfehlt.

Inés Zimmermann

Mario Pilati: Sonata

per flauto e pianoforte, 1995 (Accademia Italiana del Flauto), Riverberi Sonori RS 1008, € 18,40

Es ist schmerzlich, gerade wenn man sich (s)ein Leben lang intensiv mit Flötenmusik beschäftigt hat, sagen zu müssen, dass man von einem so bedeutenden Werk wie der Sonate von Pilati bisher nichts wusste, und ihr auch nie begegnen konnte, da sie so etwas wie „verschollen“ war. Mario Pilati wurde 1903 in Neapel geboren und ist 1938 dort, gerade 35 Jahre alt, an einer unheilbaren Krankheit gestorben. Früh zog es ihn zur Musik und zum Komponieren, mit 20 Jahren machte er seinen maxima cum laude-Abschluss am Konservatorium San Pietro a Majella in Neapel, danach unterrichtete er in Cagliari (Sardinien) am Liceo musicale Musikgeschichte und Komposition, aber schon zwei Jahre später, also

„Payerbacher Meisterkurse“

mit Dozenten der
Universität MOZARTEUM Salzburg

Sommerkurs für Querflöte und Kammermusik
wo Kaiserin Sissi Urlaub machte!

Flöte und Kammermusik mit

Britta Bauer

23.07. – 31.07.2008

Zielgruppe:

begabte Jugendliche und junge Erwachsene.

Programm:

Solorepertoire, Kammermusik und Training für
Aufnahmeprüfungen.

Parallel zum Flötenkurs finden Klavier- und Gesangskurse statt, so dass viel Kammermusik möglich ist. Den Kurs begleiten ausgezeichnete Korrepetitoren. Gemeinsame Konzerte und sommerliche Ausflüge sind inklusive. Payerbach liegt im idyllischen Niederösterreich nahe der Hauptstadt Wien.

Infos unter: Brittabauer@yahoo.de und www.brittabauer.com

1925, wechselte er auf Empfehlung von Ildebrando Pizetti zu Ricordi nach Mailand.

Schon zu Beginn der Zeit dort, seiner glücklichsten und schöpferischsten, entstand 1926 die Flöten-Sonate, die 1927 mit dem international hochgeachteten Sprague-Coolidge-Preis ausgezeichnet wurde. Ur- und Erstaufführungen spielten in Rom und Neapel (keine geringeren als) Marcel Moyse und Alfredo Casella, in Chicago und New York war es Georges Barrère. 1930 ging Pilati dann als Lehrer für Harmonie und Kontrapunkt nach Neapel, verließ diese Stelle aber 1933 noch einmal, um bei seinem alten Lehrer Antonio Savasti (inzwischen Direktor in Palermo) weiter an sich zu arbeiten, drei Jahre später wurde er auf Savastis ehemaligen Lehrstuhl nach Neapel berufen, den auszufüllen ihm aber nicht mehr viel Zeit blieb.

Das kompositorische Werk Mario Pilatis hat der 2. Weltkrieg gründlich getilgt, nicht nur aus dem Gedächtnis der Musikwelt, sondern auch

Qualifizierte Musikseminare

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

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

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



mit Bomben auf das Verlagshaus Ricordi, in dem viele seiner Werke gedruckt worden waren. Zum Glück fand sich, nach intensiven und zeitraubenden Nachforschungen, von der Flötensonate eine Kopie des Autographs. Es wurde 1995 von der Accademia Italiana del Flauto gedruckt, kam aber erst jetzt, 12 Jahre später, zur Rezension bei *Tibia* an: eine späte, aber um so willkommener Gelegenheit, dieses Werk vorzustellen. Es sind drei Sätze – *Allegro moderato*, *Lento e sostenuto* und *Lievemente mosso*, die im Klangbild höchstens andeutungsweise impressionistisch sind, Rhythmik und Harmonik eines Roussel, Ravel oder Caplet gehen mit italienischer Cantabilität eine ergreifend innige, so noch nicht gekannte Synthese ein. „Sportliches“ wird man trotz höchster flötistischer Ansprüche vergebens suchen, in Klang und Bewegung, in äußerster Zartheit, in ekstatischen Steigerungen entstehen ganz natürlich Formen von starker innerer Ausgewogenheit. Aber, diese Musik mit Worten zu beschreiben, ist nicht angemessen, das verlangt persönliche Auseinandersetzung, und die lohnt sich angesichts der einzigartigen Schönheit dieses Werkes! Man kann es wahrlich nur mit Engelszungen empfehlen. Für den Fall, dass man die Sonate auch hören möchte, ist bei der Accademia Italiana del Flauto unter der Adresse info@accademiaitalianadelflauto.it für € 11,50 plus Porto die CD Flautissimo vol. 1 zu bestellen, auf der Emmanuel Pahud die Sonate live und kongenial spielt. **Zeljko Pešek**

Peter Michael Braun: Wood Notes

(2002/03), für Oboe und Harfe, Köln 2005, Harfenpartitur mit Stimmen, P. J. Tonger Musikverlag T 3301, € 12,00

Peter Michael Braun: Wood Notes

(2002/03), für Oboe und Klavier, Köln 2005, Klavierpartitur mit Stimmen, P. J. Tonger Musikverlag T 3302, € 12,00

Peter Michael Braun, 1936 in Wuppertal geboren, studierte in den fünfziger Jahren an den Musikhochschulen in Köln und Detmold; seine Kompositionslehrer gehörten zwei Generationen an und können demzufolge unterschiedlichen stilistischen Ausgangspositionen zugeordnet werden: Frank Martin (Jahrgang 1890), Bernd Alois Zimmermann (1918) und Giselher Klebe (1926).

Als junger Komponist fand er bald Aufmerksamkeit in Fachkreisen, die sich in der Zuerkennung von Preisen und Stipendien niederschlug, so auch 1976 in einem einjährigen Aufenthalt in der Villa Massimo, Rom.

Köln, der Ausgangspunkt seiner ersten Erfolge, konnte damals fraglos in Deutschland als das Sammelbecken der neuesten Tendenzen der zeitgenössischen Musik bezeichnet werden, dessen Sog sich ein junger Komponist kaum entziehen konnte – auch Peter Michael Braun nicht! Der schon genannte B. A. Zimmermann war ebenso prägend wie sein Antipode Stockhausen, und aus Argentinien war Mauricio Kagel

gekommen und brachte frische Impulse; der Westdeutsche Rundfunk, seiner mäzenatischen Verpflichtung eingedenk, vergab Werkaufträge an junge in- und ausländische (vorwiegend polnische und italienische) Komponisten, und das von dieser Rundfunkanstalt ins Leben gerufene und bestens ausgestattete Studio für Elektronische Musik übte eine starke internationale Anziehungskraft aus (unter denen, die darin zu arbeiten kamen, seien stellvertretend Krenek, Maderna und Ligeti als die Namhaftesten angeführt!).

In dem kurzen Stück *Essay* für Oboe solo des damals 24-jährigen Komponisten, das der Rezensent kennenlernte und auch aufführte, hatte der „Zeitgeist“ deutlich seine Spuren hinterlassen: 1960 entstanden, gab Braun elf Jahre später ihm eine neue Gestalt, indem er im Elektronischen Studio des WDR eine obligate „verfremdende“ Stimme hinzufügte.

Vierzig Jahre später veröffentlichte der Kölner Musikverlag Tonger das 2002/03 entstandene Duo *Wood Notes* (es liegt in zwei notenidentischen Versionen für Oboe und Klavier/Harfe vor), das den Eindruck erwecken könnte, als sei es vor dem „Essay“ entstanden!

Peter Michael Braun, der seit 1978 eine Professur für Komposition und Musiktheorie an der Musikhochschule Heidelberg-Mannheim innehat, hat als Komponist in vier Jahrzehnten eine Entwicklung durchlaufen, wie man sie nach dem durchaus hoffnungsvollen Anfängen wohl kaum voraussehen konnte. Im Vorwort der vorliegenden Ausgabe ist sie skizziert: „Sein kompositorischer Weg wandte sich von Zwölftontechnik und Atonalität über freie serielle Arbeitsweisen und elektronische Musik gegen Ende der 60er-Jahre zu einer ‚Rückbesinnung auf Grundelemente der Musik‘ zu ‚harmonikalem Denken‘, zu Dur und Moll, zu melodischer Einfachheit“. Das klangliche Ergebnis gibt sich dementsprechend, zeigt den in Brauns Spätwerk gewonnenen ästhetischen Standpunkt augen- und ohrenfällig deutlich, nämlich den einer konsequenten, ja radikalen Reduzierung aufs Rudimentär-Primitive: modale, kaum von



Musik ist ...

... eine Erinnerung ans Paradies

Unser Sopran-Modell für den Unterricht:
Birnbäum, € 67,50
Verkauf durch den Fachhandel – www.huber-music.ch

HUBER
swiss musical instruments

Alterationen „gewürzte“ Skalen des Melodieinstruments über wenigen Dreiklängen (vorwiegend Dur!) des begleitenden Saiteninstruments, dazu wenig flexible, fast statisch erstarrte Rhythmik.

Solche „Rückbesinnung“ will geheimnisvoll erscheinen, hinterlässt den Eindruck, es könne ein gerüttelt Maß an Esoterik mit im Spiele sein, und man mag sich den Schöpfer und seine Spieler als Wesen ganz vergeistigt vorstellen – „Glasperlenspiel“?

Die grundlegenden Gedanken zu alledem hat P. M. Braun in einem Buch niedergelegt, das ebenfalls der Verlag Tonger herausbringt: *Ein harmonikaler Zugang zur Musiktheorie*. Man darf auf sein baldiges Erscheinen gespannt sein und darauf hoffen, dann vielleicht einen gerechteren Zugang zu Brauns kompositorischem Schaffen zu finden.

Georg Meerwein



Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

INSTRUMENTE

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

INSTRUMENTENBAUSÄTZE

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



BLOCKFLÖTEN

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

NOTEN

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

CDS

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

VERSANDSERVICE

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



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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

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

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

Dowani International, CH-Hagendorn (Vertrieb: De Haske, Eschbach)

Marcello, Benedetto: *Sonata for Flute and Basso continuo*, Op. 2 No. 7, B-flat Major (Hg.: Winter/Reimann), 1 CD, 2007, DOW 5516, € 22,95

Pepusch, Johann Christoph: *Sonata IV for Flute and Basso continuo*, F-Major (Hg.: Winter/Reimann), 1 CD, 2007, DOW 5518, € 22,95

Zimmermann, Manfredo: *Album IV*, 7 easy pieces for Descant (Soprano) Recorder and Basso continuo, by J. S. Bach, G. G. Gastoldi, C. Gervaise, Ph. de Lavigne, C. Negri and O. Vecchi, 1 CD, 2007, DOW 1506, € 22,95

Zimmermann, Manfredo: *Album IV*, 6 easy pieces for Treble (Alto) Recorder and Basso continuo, by J. S. Bach, F. Barsanti, Ph. de Lavigne and M. Zimmermann, 1 CD, 2007, DOW 2523, € 22,95

Emerson Edition Ltd., GB-York

Dodgson, Stephen: *O Swallow!*, for flute in A (or alto flute in G) & piano, 2006, E506

Lock, Brian: *Sonata*, for flute & piano, 2007, E524

Warren, Norman: *Evensong*, for flute & piano, 2006, E539

Edition Güntersberg, Heidelberg

Bach, Johann Sebastian: *O angenehme Melodei* [BWV 210 a], Kantate an die Gönner von Wissenschaft und Kunst, für Sopran, Traversflöte, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Violone und Continuo, Erstausgabe einer Rekonstruktion (Grychtolik), 2007, Partitur, G 124, € 21,80

Bach, Johann Sebastian: *O angenehme Melodei* [BWV 210 a], Kantate an die Gönner von Wissenschaft und Kunst, für Sopran, Traversflöte, Oboe d'amore, 2 Violinen, Viola, Violone und Continuo, Erstausgabe einer Rekonstruktion (Grychtolik), 2007, Stimmen, G 125, € 21,80

De Haske, Eschbach

Kernen, Roland: *5 Duets for Flute*, Volume 1, 2008, DHP 1084466-401, € 9,95

H.H. – Musikverlag, Helmstadt

Hoche, Hubert: *X-way*, für Flöten und Percussion, 2007, HH 033, € 19,90

Edition Peters, Frankfurt

Heitz, Daniela Utsava: *Die Blockflötenklasse*, mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte

NEUEINGÄNGE NOTEN

Amadeus Verlag, Winterthur

Dieupart, Charles: *Vier Suiten für Altblockflöte und Basso continuo* (Continuo-Aussetzung und Hg.: Michel), 2006, BP 961, € 16,00

Dieupart, Charles: *Zwei Suiten für Sopranblockflöte und Basso continuo* (Continuo-Aussetzung und Hg.: Michel), 2006, BP 962, € 12,00

Bärenreiter-Verlag, Kassel

Haydn, Joseph: *Concertante*, für Oboe, Violine, Violoncello und Orchester, Hob. I:105, (Hg.: Gerlach), Urtext der Joseph Haydn-Gesamtausgabe, 2008, Partitur, BA 4640, € 46,95

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Neues Spielbuch für Blockflöten-Quartett, für Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassflöte (Hg.: Bornmann), 2008, MVB 88, € 20,00

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Ouzounoff, Alexandre: *36 nouvelles études*, pour basson, volume 1: 18 études, 2007, G 8281 B

(und Klavierbegleitung), Lehrerheft/Partitur, Band 1, Reihe: Klassenmusizieren, 2007, EP 11107, € 19,80

Heitz, Daniela Utsava: *Die Blockflötenklasse*, mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte (und Klavierbegleitung), Band 1 für Sopran- und Altblockflöte, Reihe: Klassenmusizieren, 2007, EP 11107 SA, € 7,80

Heitz, Daniela Utsava: *Die Blockflötenklasse*, mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte (und Klavierbegleitung), Band 1 für Tenor- und Bassblockflöte, Reihe: Klassenmusizieren, 2007, EP 11107 TB, € 7,80

PRB Productions, Albany (USA)

de Regt, Hendrik: *Partita*, for recorder and harpsichord, 2008, PRB CI022

Victorine, Dale: *Petite Suite*, for recorder quartet, 2008, score and parts, PRB CC056

Schott Musik, Mainz

Holliger, Heinz: *(é)cri(t)*, für Flöte solo, 2007, FTR 197

Holliger, Heinz: *pour Roland Cavin*, für Piccolo, Flöte und Altflöte, 2007, FTR 196

Kember, John u. Bowman, Peter: *Recorder Sight-Reading 1*, Vom-Blatt-Spiel auf der Blockflöte 1, 2007, ED 12957

Magolt, Hans u. Marianne: *Die schönsten Volkes- & Kinderlieder*, für Blockflötentrio (2 Sopran- und 1 Altblockflöte) (Roelcke), 2007, ED 20100

Schmitz, Günther Johannes: *Leichte Vortragsstücke*, für Flöte und Klavier, Band 1, 2007, ED 20108

Edition Tre Fontane, Münster

de Araujo, Juan: *Canzona á 11 (Dixit Dominus)*, südamerikanische Barockmusik für Blockflöten o. a. Melodieinstrumente, übertragen und eingerichtet von Arndt von Gavel, 2007, ETF 2056, € 15,00

Dering, Richard: *The City Cries* (Vissing), für 5 Blockflöten (SATTB) o. a. Melodieinstrumente, 2007, ETF 012, € 15,00

Hagvall, Björn: *Jazz-vals för fyra*, für Blockflötenquartett, 2007, ETF 2080, € 6,00

Øye, Helge: *Norwegian Soundscape*, für 3 Tenorblockflöten, 2007, ETF 2057, € 13,00

Mancinelli, Domenico: *Sonaten I-VI*, Opus 3 (1776), I-III (Vissing), für 2 Altblockflöten, 2007, ETF 2062, € 14,00

Wise Publications, London

Film Songs: Playalong for Flute, ten well-known songs in melody line arrangements with specially recorded backing tracks, 2 CDs, 2007, AM 992354

Musikverlag Zimmermann, Frankfurt

Gärtner, Gregor: *Musik mit Klasse*, Klassenmusizieren mit Blasinstrumenten, für Querflöte – Unterrichtsphase 2, 1 CD, 2007, ZM 80303, € 10,95

Gärtner, Gregor: *Musik mit Klasse*, Klassenmusizieren mit Blasinstrumenten, für Klarinette – Unterrichtsphase 2, 1 CD, 2007, ZM 80304, € 10,95

Stepalska-Spix, Joanna: *Einfach Zweifach*, 2 leichte Duette für Flöten (oder Piccoli), 2007, ZM 35700, € 7,95

DOLMETSCH

Für Amateure 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



Tonträger

Susanna Borsch: **off limits**

Blockflöte solo und Elektronik; Kompositionen von Dennehy, Levelt, McGowan, Numan, Orozco, Twaalfhoven, Uduman und Vaughn; 1 CD, Begleittext nur englisch; Karnatic Lab Records, 2006, KLR 007; www.karnaticlabrecords.com; www.susannaborsch.com

Aus den vielfältigen Möglichkeiten des Blockflötenrepertoires hat Susanna Borsch die Beschäftigung mit Blockflöte und Elektronik gewählt und darin die geeignete Stilrichtung für sich selbst gefunden. In den letzten Jahren hat sie ein Repertoire an Neuer Musik erarbeitet, das zum großen Teil für sie geschrieben wurde und in enger Zusammenarbeit mit den Komponisten entstanden ist. Ein Zentrum ihrer Studien ist das Amsterdamer „Karnatic Lab“, eine Ideenfabrik, Spielstätte und Produktionsfirma, in deren Vorstand Susanna Borsch auch aktiv ist. Es ist eine für Musiker und Komponisten offene Organisation, die sich der „süd-indischen inkarnatischen Tradition“ verschrieben hat. Was auch immer hinter dieser mysteriösen Pressemitteilung stecken mag, sind aus dieser Idee in den letzten Jahren neue Musikformen entstanden, die viele verschiedene Stile wie Jazz, Folk, Metall, Indische Musik, verschiedene Balkanstile und Cartoon-Musik mit zeitgenössischer Musik kombinieren. Dabei werden nicht-westliche Stilmerkmale bevorzugt. Susanna Borsch vor drei Jahren gegründete Band *Hexnut* (Blockflöte, Querflöte, Trompete, Stimme und Klavier) arbeitet mit eben diesen Mitteln und versucht den Spagat zwischen elitärer zeitgenössischer Musik und Unterhaltungsmusik.

Nichts ist bei Susanna Borsch dem Zufall überlassen. Dazu wirkt ihr energiegeladenes Spiel viel zu kontrolliert. Der kurzgehaltene, in englischem – nicht ganz ernstgemeintem – Plauderton abgefasste CD-Text ist amüsant und macht Lust auf die Stücke, ohne den Blick auf die Musik durch intellektuelle Analysen zu trüben.

Die Blockflötistin hat neun Stücke mit einer Länge von insgesamt 60 Minuten aufgenommen, von denen das erste und letzte einen nicht-elektronischen Rahmen um die anderen bilden. Den Anfang macht *Ti-Tse*, ein für die chinesische Bambusflöte Dizi geschriebenes traditionelles Stück Volksmusik, das letztere *Sârba voor Susanna*, das den Namen in Anlehnung an den rumänischen Tanz Sârba trägt. Beide Melodien sind sich in ihrem gehaltenen, nie voll ausgespielten Kraftpotential ähnlich. Improvisatorische Momente – ob komponiert oder nicht – vereinen die anonyme chinesische Komposition und das Stück von Gijs Levelt. Merlijn Twaalfhovens *winter in/m april* (2000) und Mike Vaughns *again into light* aus dem Jahr 2001 sind traditionelle zeitgenössische Blockflötenstücke, die an den Stil der siebziger Jahre erinnern und bei denen man sich trotz hervorragender Interpretation statt der trockenen Studioakustik einen resonierenden Raumklang gewünscht hätte.

Die anderen fünf Stücke sind mit verschiedensten elektronischen Effekten und Verfremdungen des Blockflötentones aufgenommen, und so ist diese CD keine monodische Solo-Einspielung. Susanna Borsch spielt mit sich selbst und den elektronischen Möglichkeiten der Gegenwart.

In ihrem Kollegen Ned McGowan, der in Susanna Borsch's Band *Hexnut* spielt, hat sie zudem einen Partner, der sich für Industrie Geräusche, wie z. B. denen eines Lastenaufzugs, von Fließbändern, Bohrern etc. interessiert. Gegen diese sorgfältig gewählte Geräuschkulisse lässt McGowan die Blockflöte antreten und komponiert reizvolle Mischungen von Blockflötenklängen und Einspielbändern. In seinem 12-minütigen *workshop* (2004/2005) lässt er sich wie in *tools*, das auf der *Hexnut*-Debut-CD zu hören ist, von Geräuschen schwerer Maschinen beeinflussen.

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



Zeitgenössisch seit 1800



Streng durchkomponiert enthält das Stück eine Fülle von interessanten Klängen, auf die die Blockflöte reagiert, sie kommentiert und begleitet. Das hochenergetische Stück baut auf einem rhythmischen Gerüst von Geräuschen auf. Mit einem Aufzug wird der Hörer in die Fabrik gefahren und auch wieder zurückgebracht. Immer wieder wird Kurs auf den nächsten Höhepunkt gesetzt, danach wieder Atem geholt, trotzdem verliert das Stück auch in seinen ruhigen Phasen niemals den roten Faden.

Donacha Dennehy ist mit *brat* (2000/2005) vertreten, einem Stück Unterhaltungsmusik mit sphärischen Raumklängen, minimalistischen Motiven und einer lyrischen Blockflötenstimme, die auch rauhe Klänge produziert, ohne eine mittlere dynamische Ebene zu verlassen. Wieder gibt es Einspielbänder auf die Susanna Borsch reagiert. Ein Durcheinander, das zum Miteinander wird.

Toek Numans *click and pitch* (2001) ist ein fließendes Stück, das mit Geräuschen von auf Lö-

cher schlagenden Fingern wie ein Xylophon-Stück beginnt. Die verschiedenen Überlagerungen von Fingergeräuschen werden von komplementären Altblockflötenmotiven begleitet. Nach und nach erhalten künstliche Klänge Eingang, vogelartige Ruf-Motive erscheinen, und der Gebrauch von mit Luftgeräuschen und Flatterzunge gespielten Tönen verschmilzt mit generierten Regenbaum-Geräuschen zu einem tropischen Dauerregen.

Sohrab Udumans *contour* (2001) spielt mit Kurven minimaler Tonhöhenunterschiede, ob sie nun gebunden, dicht gestoßen oder als Glissandi aneinandergereiht werden. Einspielbänder mit verfremdeten und natürlichen Blockflötenklängen folgen dieser Idee, verlassen aber nach und nach den Mikrintervallbereich.

Gut gelaunt und eingängig ist Keyla Orozcos *Mani electrico* (2002–2005) das seine Melodie, seinen Groove und seine Geschichte von einem traditionellen kubanischen peanutsong bezieht,

ein Ensemble aus Sprechstimme und verfremdeten Blockflötenstimmen.

Wenn eine Solo-CD dem Zuhörer einen Eindruck von der Spielerpersönlichkeit, der Virtuosität und der gewünschten Aussage vermittelt, kann man sie nur als sehr gelungen bezeichnen. So lange die Blockflöte von fantasievollen risikobereiten Spielerinnen wie Susanna Borsch in dieser Perfektion gespielt wird, wird sie ein Publikum haben und was noch wichtiger ist: sich weiterentwickeln.

Inés Zimmermann

Gudula Rosa: Ko Kû

Contemporary Japanese and Chinese music for recorder and percussion, Gudula Rosa (Blockflöten), Haruka Fujii (Schlagzeug), 1 CD, Best.-Nr. 21039, Dreyer-Gaido

Gudula Rosa, ausgewiesene Expertin für fernöstliche Flötenmusik, legt nach ihrer Debut-CD *Double Talk* (siehe Tibia 4/2002, Seite 313) nun eine neue Aufnahme mit japanischer und chinesischer Flötenmusik vor. Sie wird dabei unterstützt von der exzellenten japanischen Schlagzeugin Haruka Fujii, die ihrerseits ein hochvirtuosos Marimba-Solo von Akira Miyoshi beisteuert. Die Verbindung von fernöstlicher, häufig buddhistisch geprägter Mentalität mit modernen westlichen Kompositionstechniken ergibt auch hier wieder eine interessante Mischung klanglicher und rhythmischer Höreindrücke. Dabei wechselt die Zeitgestaltung immer zwischen ganz ruhigen, meditativen und sehr raschen, virtuoson Partien. Ein mittleres Tempo (quasi Andante) gibt es in dieser Musik so gut wie nicht.

Die CD beginnt mit *Ryoanji* des Amerikaners John Cage, der nun seinerseits im Westen wesentliche Anregungen für sein kompositorisches Schaffen aus der japanisch-buddhistischen Tradition übernommen hat. Der Titel nimmt Bezug auf den Zen-Garten des Ryoanji-Tempels in Kyoto. Die Ruhe und Faszination, die dieser ausstrahlt, wird hier durch weitgeschwungene und meditative Glissando-Linien der Tenorblockflöte nachgezeichnet. Da sich die Konturen (hier die Linien in der grafischen

Notation) manchmal überlappen, kommen vorbereitete Klangeinspielungen zum Einsatz, so dass Duos und Trios entstehen.

Das bekannte Solostück *East, Green, Spring* von Maki Ishii mit seiner klaren dreiteiligen Struktur erfährt durch die Solistin eine überzeugende Umsetzung. (Brillante Zungen- und Fingertechnik im Mittelteil!) Technisch ja nicht ganz einfach!

Eine zauberhafte Atmosphäre zwischen Klang und Stille entsteht in *The trees long for silence but the wind still rustles their leaves* des chinesischen, heute am Konservatorium in Shanghai wirkenden Komponisten Ming-chi Chan. Sie wird in der ostasiatischen Musik mit „Wa“ (Ausgleich, Harmonie) bezeichnet. (Bei uns sagt Friedrich Nietzsche: „Der Weg zu allem Wesentlichen geht durch die Stille.“) Die multiphonen Klänge der Bassblockflöte stehen für die „westlichen“ Bäume, die Fell- und Metallklänge des Schlagzeugs repräsentieren die aus einer anderen Kultur kommenden Bewegungen des Windes. Der Komponist hat das Werk im Gedenken an seinen Lehrer Maki Ishii geschrieben.

Ein ebenso faszinierendes Stück ist *Reeds, Twigs, Winds and ...* des heute 80-jährigen Japaners Michiharu Matsunaga. Interessant und irgendwie bezeichnend ist der hier immer schon in den Titeln aufscheinende Bezug zur Natur bzw. zu Naturereignissen. In diesem Werk aus dem Jahre 1975 werden die Grenzen der traditionellen Musikauffassung erweitert. Angedeutete fernöstliche Sprach- und Nô-Theaterelemente erscheinen kombiniert mit westlichen Kompositionstechniken. Chromatik und Tonalität, Mehrklänge, aleatorische Spielvorschriften, freie und gebundene Improvisationsformen werden unter Einbeziehung von Lautaktionen und Fußstampfen zu einer dramatischen Szene gebündelt. Aber auch dieses Stück kommt aus der Ruhe und kehrt traumverloren wieder dahin zurück.

Maki Ishiis *Ko Kû* (1987) ist in seiner ursprünglichen Fassung ein Stück für die japanische Bambusquerflöte mit 6 Schlagzeugern. Die beiden Interpretinnen haben daraus eine Version

für Blockflöte und einen Schlagzeuger arrangiert. Der Titel des wiederum stark von buddhistischer Meditationsmusik geprägten Werkes bedeutet „Leere, Weite des Himmels“. Und hier schließt sich dann der Kreis: „Ich glaube immer noch, dass der Sinn der Musik darin besteht, den Geist zu reinigen und zu beruhigen, damit er empfänglich wird für göttliche Einflüsse“ (John Cage).

Gudula Rosa gestaltet alle diese Werke mit großem Einfühlungsvermögen in eine für uns doch manchmal fremde Welt. Ich bewundere ihre makellose Technik, das perfekte Glissando-Spiel und ihre sensible und dynamische Tongebung. Die Booklet-Texte geben neben den Biographien der beiden Künstlerinnen und einer Auflistung der verwendeten Instrumente jeweils wichtige Hinweise zu Komponist und Werk. Wer sich mit moderner Blockflötenmusik beschäftigt oder beschäftigen möchte, sollte diese CD hören.

Gerhard Braun

Rubbra & Britten: The complete recorder works

The Flautadors (Catherine Fleming, Celia Ireland, Fiona Russell, Ian Wilson, Blockflöten), The Dante Quartet, Laurence Cummings (Cembalo), Susanna Pell (Viola da gamba), Patrizia Rozario (Sopran), Watford 2004, Dutton Laboratories, 1 CD, CDLX 7142

Neue Editionen für Alte Musik

mit bisher unveröffentlichter Instrumental- und Vokalmusik.
Ausgaben für Blockflöte & Bc und Ensemble.



Verlagsprogramm  www.edition-baroque.de
und  Mathildenstr. 18, 28203 Bremen
Informationen:  editionbaroque@aol.com
 Telefon und Fax 0421 79011984

Auf seiner Debüt-CD legt das englische Ensemble *The Flautadors* ein Programm mit sämtlichen Blockflötenwerken der britischen Komponisten Edmund Rubbra (1901–1986) und Benjamin Britten (1913–1976) vor.

Den zehn zwischen 1949 und 1978 entstandenen Stücken Rubbras stehen die beiden hierzu-land bekannteren Kompositionen Brittens sowie Imogen Holsts Bearbeitung zweier kurzer Sätze aus der Oper *Gloriana* gegenüber. Rubbras oft auf alten Vorbildern beruhenden Kompositionen werden außerdem die entsprechenden Renaissancevorlagen zugeordnet.

Der lesenswerte Einführungstext vom führenden Experten für die englische Blockflöten-



Testen Sie uns!

Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.
Anspielen.
Vergleichen.

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

...oder klicken Sie uns an:

www.blockfloetenladen.de
www.blockfloetenkonzerte.de

early music
im Ibach-Haus

Das Fachgeschäft
rund um die Blockflöte
und darüber hinaus

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

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



musik aus dem Dolmetsch-Umkreis Andrew Mayes gibt Einblicke in die Entstehungsgeschichte der Werke.

Die vier BlockflötistInnen haben die Solostücke unter sich aufgeteilt und spielen sowohl diese als auch die Quartettkompositionen sicher und unpräzise. Um dieser zwischen Spätromantik, Neoklassizismus und klassischer Moderne pendelnden Musik völlig gerecht zu werden, wäre ein raffinierterer Umgang mit den dynamischen Möglichkeiten der Blockflöte, ein abwechslungsreicheres Vibrato und ein intensiveres Suchen nach mehr Klangfarben nötig gewesen. Das Spiel von Ian Wilson geht bereits in diese Richtung, der zeitweise Gebrauch von Sekundärgriffen allerdings reicht nicht, um den expressiven Anforderungen der Musik genüge zu tun. Seine von Michael Dawson gefertigte Altblockflöte, die mit ihrem kräftigen, offenen Klang sehr an den Klang der Dolmetschblockflöten aus den vierziger und fünfziger Jahren erinnert, ist aber sicher ein ideales und das geeignetere Instrument für diese Musik als Catherine Flemings enger mensurierte, zu barocke Von-Huene-Altblockflöte.

Eröffnet wird die CD mit Josquin des Prés *Cœurs Désolés*, sauber intoniert, aber mit unflexiblen, nicht sehr gesanglichem Phrasenspiel. Auch in den weiteren Renaissancestücken bleiben einige Wünsche offen. In Juan Vásquez' *En la fuente del rosel* wäre es beispielsweise angemessen gewesen, die Diskantstimme mit einem g-Alt zu besetzen anstelle des verwendeten Soprans. Die *Meditazioni sopra 'Cœurs Désolés'*, Rubbras erste Komposition für Blockflöte und Cembalo, ist nach wie vor eine hervorragende Komposition. Die Interpretation ist überzeugender als im Josquin, bleibt aber blass und wieder ein wenig unbeweglich. Hier lohnt sich der Vergleich mit Piers Adams faszinierender Interpretation auf seiner CD *Shine and Shade*.

Auch Benjamin Britten's *Alpine Suite*, entstanden auf einem Skiurlaub des Komponisten und seiner Freunde in der Schweiz, gerät etwas zu bieder. Allein in den *Nursery Slopes* wagen die Musiker einen freieren Umgang mit dem Metrum.

Der charmante Witz des Werkes bleibt jedoch weitgehend unausgeschöpft. Ebenso klingt das 1954 komponierte *Scherzo* zu vorsichtig.

Kompositorischer Höhepunkt der CD ist sicherlich Rubbras dramatische *Cantata Pastorale* Op. 92, die auch am überzeugendsten interpretiert wird, was nicht zuletzt an Patricia Rozarios weichem Sopran liegt, der besonders in den leisen Passagen überzeugt. Dagegen erweist sich die Blockflöte allerdings wieder sehr unflexibel. Warum sich heutige Blockflötisten immer noch nicht mehr zu Herzen nehmen, was wir in fast allen Quellentexten in Renaissance und Barock finden, sich die menschliche Stimme als Vorbild zu nehmen? Statt einer homogenen Mischung von Stimme und Blockflöte gibt es so nur ein Nebeneinander der beiden Melodiestimmen.

Insgesamt trotz einiger Einschränkungen bezüglich der Interpretation eine hörenswerte CD, die ein auf dem Kontinent nur selten gespieltes Repertoire vorstellt. **Michael Hell**

Die Tagelieder des von Wissenlo: Nu wol ûf, ritter, ez ist tac!

Musik von Der von Kürenberg, Brunwart von Augheim und von Wissenlo; Freiburger Spielleyt: Regina Kabis, Sopran; Jutta Haaf, Harfe; Albrecht Haaf, Fidel, Schalmel, Flöte; Marc Lewon, Tenor, Rezitation, Quinterne, Ciole, Harfe; Bernd Maier, Drehleier, Dudelsack, Jan Ullman, Tenor; Murat Coscun, Percussion; Verlag der Spielleute, 2005, 1 CD; Info unter www.spielleute.de

Die Freiburger Spielleyt sind in der mit guten Konzerten und hervorragenden Musikern nicht gerade unterversorgten Freiburger Region eine sehr beliebte und bekannte Gruppe. Auch die Zuhörer, die nicht freiwillig auf Mittelaltermärkte gehen oder ausgewiesene Alte-Musik-Freunde sind, gehören zu den treuen Fans dieser Gruppe. Vielleicht weil *Die Freiburger Spielleyt* nicht die neuesten Forschungsergebnisse der Alten Musik zu Gehör bringen, sondern ihrem Gefühl für und Bedürfnis nach Unterhaltungsmusik nachgeben und folgen. So werden auch Elemente anderer alter Volksmusikulturen

und außereuropäische Percussionsinstrumente mit einbezogen. Das könnte Puristen stören, aber das ist nun nicht gerade das Publikum, das zu Konzerten fährt oder CDs kauft.

Seit 1999 ist der Musikwissenschaftler und Musiker Marc Lewon Mitglied der *Freiburger Spielleyt*. Mit ihm hat sich einiges am Stil des Ensembles geändert, was der Musik sehr gut tut.

Diese bereits 2001 entstandene Aufnahme präsentiert einen runden Ensembleklang. Die Melodien klingen authentisch und die Arrangements der einstimmigen Lieder sind sehr kreativ. Die Instrumentalisten und Sängerin sind um eine feine und lebendige Interpretation bemüht, und es gelingt ihnen, eine besondere Atmosphäre zu kreieren.

Die Texte dreier Minnesänger aus der Großen Heidelberger Liederhandschrift, dem Codex Manesse (Cod. Pal. germ. 848), sind zu hören. Während der Ritter und Minnesänger Brunwart von Augheim ein Freiburger Lokalmatador war, aus Auggen stammte und 1272 als Schultheiß von Neuenburg erwähnt wird, gehörte Der von Kürnberg der donauländischen Tradition des Minnesangs an. Der Sänger von Wissenlo kam aus dem badischen Geschlecht derer von Wiesloch, die südlich von Heidelberg beheimatet waren.

Bis auf die Melodie, von *Ich zôch mir einen valken* sind alle Melodien Neuschöpfungen von Albrecht Haaf und Marc Lewon, denn die Melodien der ausgewählten Lieder wurden nie gefunden. Während der erste sich bei seinen Vertonungen von den emotionalen Stimmungen der Texte beeinflussen lässt, ist Marc Lewons Ansatz logischerweise ein wissenschaftlicher, der die im Minnesang übliche Einheit von metrischem und musikalischem Gefüge zugrundelegt. Anhand der Analyse der Versstruktur sucht er die Vielfalt im Detail innerhalb eines festen Formgefüges. Der Schönheit der Melodie tut das keinen Abbruch. Interessant, wenn zwei so unterschiedliche Ansätze in einem Ensemble zusammenkommen. Die Kompositionen in einstimmiger und mehr-



Blockfloetenshop.de
... das Blockflötenparadies

- ✓ eigene Meisterwerkstatt
- ✓ 3 Jahre Zusatzgarantie
- ✓ Ansichtssendungen

Zubehör
CDs
...

Am Berg 7
D-36041 Fulda
Tel: +49 (0)661 242 78 78
Fax: +49 (0)661 242 78 79
info@blockfloetenshop.de
www.blockfloetenshop.de

Das Fachgeschäft im Herzen Deutschlands!

Ich berate Sie gerne!

Silke Kunath

stimmiger Version sind in den typischen Tonarten und melodischen Phrasen des deutschen Minnesangs gehalten und sorgen für einen charakteristischen historischen Klang, soweit man das überhaupt sagen kann.

Während die Lieder von Dem von Kürnberg und Brunwart von Augheim schon zum Repertoire gehören, sind die drei Texte von *Der Wabter sang von minnen wol*, *Ein ritter der het sinen lip* und *Man sol nu singen gen dem tage* zum ersten Mal zu hören. Bemerkenswert ist auch, dass der Inhalt der Texte des von Wissenlo nicht der typischen hohen Minne, d. h. der bloßen Anbetung der Frau, gilt, sondern den Trennungsschmerz nach der vollzogenen Liebesnacht behandelt. Dieser Liedertypus wurde als Tagelied oder Wächterlied bezeichnet, denn es galt, die Ehre der Frau oder wenigstens den schönen Schein davon zu bewahren, und so taucht im Text neben der Frau und dem Ritter auch die Figur des Wächters auf. Eine sehr zu empfehlende Einspielung.

Inés Zimmermann

Oranges & Lemons. John Playford's English Dancing Master (1651)

The Playfords, Coviello Classics COV 20709

1649 fiel der Kopf des englischen Königs Charles I. unter dem Schwert des Scharfrichters, und die Puritaner unter Oliver Cromwell übernahmen die Macht in England. Zwei Jahre später brachte der Musikverleger John Playford seine Sammlung *The English Dancing Master* heraus, die in der Folgezeit immerhin zwei weitere Auflagen erlebte (1652/1657), obwohl Tanzvergnügen unter den strengen Puritanern nicht sonderlich gefördert wurden. In der Restaurationszeit erlebt der Band dann aber von 1665 bis 1728 eine Erfolgsserie ohnegleichen: insgesamt 18 Auflagen des ersten Bands, dem 1710 ein zweiter und 1719 ein dritter folgte, die ihrerseits wiederum mehrfach aufgelegt wurden.

Das Geheimnis des Erfolgs war eigentlich einfach: Playford kombinierte die einstimmigen Tanzmelodien mit Tanzbeschreibungen und er erweiterte und ergänzte seine Sammlung immer weiter, so dass schließlich im gesamten Corpus der verschiedenen Auflagen 1.053 Tänze überliefert sind, dazu an die 190 Lieder ohne Tanzbeschreibungen. Eine Renaissance erlebte Playford im 20. Jahrhundert, als seine Tänze nicht nur in zahlreichen Blockflötenschulen und praktischen Ausgaben wiederbelebt wurden, sondern auch bei der Erkundung historischer Tanzformen eine wichtige Rolle spielten. Playfords Editionsform erklärt allerdings auch, warum bisher Aufnahmen aus diesem unerschöpflichen Fundus sehr spärlich sind. Die einstimmigen Melodien lassen sich nicht vom Blatt umsetzen, sondern müssen tanzgerecht und in interessanter Mehrstimmigkeit ausgearbeitet werden.

Das Ensemble *The Playfords* hat mit seiner ersten CD dafür sehr hohe Maßstäbe gesetzt: Es ist der Gefahr der wirbelnd-virtuoson Rasanz klug ausgewichen und bietet stattdessen eine vielfarbige Klanggestalt. Bei jedem Hören entdeckt man hier neue, interessante Einzelheiten: von der Maultrommel in *Newcastle* über die Vogelstimmen im Titelstück *Oranges & Lemons* bis zur mitreißend-federnden Percussion (Nora Thiele) in *Jamaica*, die mittelamerikanische Rhythmen

durchklingen lässt. Die beiden Sänger Björn Werner (Bariton) und Anne Schneider (Sopran) sind ebenso hervorragend (etwa in *Fuggi fuggi*) wie die Instrumentalisten Annegret Fischer (Blockflöten), Erik Warkenthin (Lauten) und Benjamin Dreßler (Viola da Gamba) – und das ganze ist absolut tanzgemäß, was die auf den ersten Horcher eher gemächlichen Tempi erklärt. Eine äußerst abwechslungsreiche, von musikalischer Phantasie getragene Neuerscheinung, mit deren Hilfe man die (manchem Älteren wohl aus Giesberts Blockflötenschulen noch vertrauten) Tanzmelodien ganz neu entdecken kann.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Melodious Melancholy: Die süßen Klänge des mittelalterlichen England

Ensemble Belladonna (Miriam Andersén, Gesang, Harfe; Rebecca Bain, Gesang, Fiedel; Susanne Ansorg, Fiedel, Rebec), edition raumklang RK 2003

Nicht zufällig war es ein Engländer, Robert Burton, der eine „Anatomie der Melancholie“ schrieb, des Charakters also, den Schwermut ebenso wie schöpferische Kreativität kennzeichnen. Wenn das Ensemble Belladonna diesen Begriff in der zunächst paradox erscheinenden Verbindung mit „melodiös“ verwendet, bezieht es sich auf „Geschichten von verlorener Liebe und von der Vergänglichkeit weltlicher Freuden“, die auf dieser klargschönen CD erzählt werden. Sie bietet Musik aus dem frühen 13. bis zum späten 15. Jahrhundert, aus einer Zeit des Übergangs vom Mittelalter zur Neuzeit – in England beherrscht von gleich mehreren Sprachen: Latein, Französisch, Italienisch und Englisch.

Auch die drei Musikerinnen von Belladonna sind mehrsprachig: Sie stammen aus Schweden, Kanada und Deutschland und setzen neben der Stimme auf Harfe, Rebec und Fiedel als singende Instrumente, um die zwischen Geistlichem und Weltlichem pendelnden Gesänge der englischen Melancholy mit schwebendem Duktus und klaren Gesangsstimmen zu interpretieren. Am Ende dieser englischen Reise durch Europa steht ein zauberhaft getragenes, sprachmagisches Wiegenlied der Jungfrau Maria: *Lullay lullow lully lullay bewy bewy lully bewy, lully lullow lully lullay ...* Ulrich Scheinhammer-Schmid

NEUEINGÄNGE TONTRÄGER

Aulos Quartett: Haydn Arriaga, Joseph Haydn: *Quartett op. 77 No. 2 in F-Dur*; Juan Crisostomo de Arriaga: *Quartett No. 1 in d-Moll*; Martin Gebhardt (Oboe), Rico Zela (Alt-Oboe), Miriam Moser (Tenor-Oboe), Christof Mohr (Violoncello), Altès Records, Zürich 2007, 1 CD, A350, zu beziehen über info@oboe.ch

David Bellugi/Ivano Battiston: Concerto di San Martino, J. S. Bach: *Sonata in G minor* [BWV 1020], B. Bartók: *Roumanian folk dances (Botánç, Brâul, Topogó, Bucsumi tánc, Román Polka, Aprózó)*, Klezmer dances: *Roumanian Horra and Bulgar, Frailach, Gypsy Bulgar*, D. Bellugi/I. Battiston: *Improvisation*, J. S. Bach: *Toccata and Fugue in D minor* [BWV 565], Four Eastern European Dances: *Tehnicki Cocek, Jocul Dianca, Triti Puti, Craitele*, A. Vivaldi: *Concerto in D major „Il Gardellino“*, David Bellugi (recorder), Ivano Battiston (accordion), Frame 2007, 1 CD, CD FRO754-2, Info: davidbellugi@gmail.com

Buxtehude & ...: Organ Works, CD 1: Dietrich Buxtehude: *Praeludium in C Major* [BuxWV 137], *Nimm von uns, Herr, du treuer Gott / versus III* [BuxWV 207], *Wir danken dir, Herr Jesu Christ* [BuxWV 224], *Danket dem Herren / versus I, II, III* [BuxWV 181], *In dulci jubilo* [BuxWV197], *Passacaglia in D Minor* [BuxWV161], *Nun komm, der Heiden Heiland* [BuxWV211], *Nun Lob, mein Seel, den Herren* [BuxWV212], *Canzona in G Minor* [BuxWV173], *Praeludium in G Minor* [BuxWV148], *Ich ruf zu dir, Herr Jesu Christ* [BuxWV196], *Komm heiliger Geist, Herre Gott* [BuxWV 199], *Praeludium in G Minor* [BuxWV 150], *Sarabande* [BuxWV 235], *Ciaccona in E Minor* [BuxWV 160], *Canzona in D Minor* [BuxWV 168], *Puer Natus in Bethlehem* [BuxWV 217], *Praeludium in G Minor* [BuxWV 149], CD 2: Dietrich Buxtehude: *Vivace & Allegro (initial ostinato)* [BuxWV 255], *Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort* [BuxWV185], *Praeludium in E Minor /Quarti toni* [BuxWV 152], *Klag-Lied / Muss der Tod denn auch entbinden* [BuxWV 76/2], *Praeludium in F Major* [BuxWV 145], *Ciaccona*

in C Minor [BuxWV 159], *Praeludium in A Major* [BuxWV 151], *Von Gott will ich nicht lassen* [BuxWV 220], *Von Gott will ich nicht lassen* [BuxWV 221], *Praeludium in D Major* [BuxWV 139], Martin Radeck: *Jesus Christus unser Heiland*, Dietrich Buxtehude: *Mit Fried und Freud, ich fahr dahin* [BuxWV 76/1], *Te Deum laudamus* [BuxWV 218], CD 3: Delphin Strunck: *Meine Seele erhebt den Herren / versus I*, Dietrich Buxtehude: *Magnificat primi toni* [BuxWV203], *Magnificat noni toni* [BuxWV 205/2], Heinrich Scheidemann: *Magnificat primi toni* [WV 14], Dietrich Buxtehude: *Magnificat noni toni* [BuxWV 205/1], *Magnificat primi toni* [BuxWV 204/1], *Magnificat primi toni* [BuxWV 204/2], Hieronymus Praetorius III: *Magnificat primi toni*, Jakob Praetorius: *Magnificat germanice / versus II*, Matthias Weckmann: *Magnificat secundi toni*, Franz Tunder: *Magnificat octavi toni (chorale fantasia)*, Johann Sebastian Bach: *Meine Seele erhebt den Herren* [BWV 648], *Fuga sopra il Magnificat: Meine Seele erhebt den Herren* [BWV 733], Kei Koito (Orgel), Claves Records, Pully 2007, 3 CDs, Best.-Nr. 50-2704/06

John Cage: The Number Pieces 4, *Solo with Obligato Accompaniment of Two Voices in Canon, and Six Short Inventions on the Subjects of the Solo, Three, Trio Dolce* (recorders), mode records, USA 2007, 1 CD, mode 186

duo mélange: Buenos Aires, Astor Piazzolla: *Oblivion*, Máximo Diego Pujol: *Suite Buenos Aires (Pompeya, Palermo, San Telmo)*, Benja-min Ulrich: *A night in Argentina*, Isaac Albéniz: *Prélude, Tango, Malagueña* (from *España*, opus 165), Astor Piazzolla: *Libertango, Tango Etude Nr. 4: Lento-Meditativo, Verano Porteño, Tango Etude Nr. 3: Molto energico, La Muerte del Angel, Tanti anni prima*, Almut Unger (flute, piccolo, percussion), Thomas Laukel (marimbaphone, vibraphone, percussion), Audiomax, Detmold 2007, 1 CD, Audiomax 703 1456-2

Electra: Able To Be, CD 1: David Dramm: *Baton Rouge Massacre*, Louis Andriessen: *The New Math(s)*, JacobTV: *Able to Be*, Ron Ford: *Seeds*

of Paradise, Corrie van Binsbergen: *The Fifth Element*, Donnacha Dennehy: *The Weathering*, DVD 1: Meet Electra: *Documentary by Pjotr 's-Gravesande & Siewwert Verster*, Louis Andriessen: *Shopping List of a Poisoner*, Ron Ford: *Seeds of Paradise*, Donnacha Dennehy: *The Weathering*, Vinex Productions: *De Aktetas, An Act of God Which Got Out of Hand*, Susanna Borsch (recorder, electronics), Michaela Riener & Marijje van Stralen (voice), Monica Germino (violin, electric violin), Tatiana Koleva (mallets, percussion), Attacca, Niederlande 2006, CD 27111 und DVD 27112

ensemble raccanto: il Sassone, Musik von G. F. Händel und J. A. Hasse, Georg Friedrich Händel: *Vedendo Amor* (Kantate für Alt und B. c.), *Sonate in D-Dur* (für Flöte und B. c.), *Mi palpita il cor* (Kantate für Alt, Flöte und B. c.), Johann Adolph Hasse: *La fiamma che nel seno* (Kantate für Alt, Flöte und B. c.), *Tra l'odorose piante* (Kantate für Alt und B. c.), *Il nome* (Kantate für Alt, Flöte und B. c.); Andreas Pehl (Contratenor), Stefan Temmingh (Blockflöte), Robert Schröter (Cembalo), Andrea Cordula Baur (Arciliuto, Barockgitarre), Katrin Lazar (Barockfagott), Sven Rössel (Violone), raccanto, München 2007, 1 CD, rc 001, Info: Tel. +49 (0)89 44409112, www.raccanto.de

César Franck: Sonate A-Dur, Martin Gebhardt (Oboe), Nadja Dan Cerkavska (Klavier), Altès Records, Zürich 2007, 1 CD, Altès-2007-1, zu beziehen über info@oboe.ch

Sabine Grofmeier: Klarinette, Carl Maria von Weber: *Grand Duo Concertant für Klarinette und Klavier Es-Dur op. 48*, Ilse Fromm-Michaels: *Stimmungen eines Fauns für Klarinette solo op. 11 (Klage, Schalkslaune, Schwermut)*, Alban Berg: *Vier Stücke für Klarinette und Klavier op. 5*, Olivier Messiaen: *Abîme des oiseaux* aus:

Quatuor pour la fin du temps, Robert Schumann: *Fantasiestücke für Klarinette und Klavier op. 73*, Sabine Grofmeier (Klarinette), Tra Nguyen (Klavier), CC ClassicClips, Münster 2007, 1 CD, CLCL 104

Georg Friedrich Händel: a flauto e cembalo, die sechs Sonaten für Blockflöte und Cembalo, *Sonata F-Dur, Sonata g-Moll, Sonata B-Dur, Sonata d-Moll/b-Moll, Sonata a-Moll, Sonata C-Dur*, Il Vero Modo: Sven Schwannberger (flauto), Thomas Leininger (Cembalo), Bella Musica 2007, 1 CD, Best.-Nr. CTH 2540

Klemisch-Consort Berlin: Musik in den Ohren Martin Luthers, Ludwig Senfl: *Lamentatio – Carmen, Carmen in la*, Michael Praetorius: *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, Balthasar Resinarius: *Nun bitten wir den Heiligen Geist*, Johann Walter: *Nun freut euch lieben Christen g'mein, Kanon Quarti Toni, Kanon Octavi Toni*, Michael Praetorius: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, Johann Walter: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, Lupus Hellingk: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir*, Heinrich Isaac: *La mi la sol, Rorate coeli, Ecce virgo*, Antoine Busnoys: *Mon mignault*, Jacob Obrecht: *Staat ein meiskeen*, Josquin des Prés: *Mille regretz*, Ludwig Senfl: *Carmen in re*, Michael Praetorius: *Christ ist erstanden*, Heinrich Isaac: *Christ ist erstanden*, Johann Walter: *Christ ist erstanden, Allein Gott in der Höh' sei Ehr*, Leonhard Lechner: *Ei, wie gar so freundlich*, Pierre Phalèse: *Löwener Tanzbuch, Almande, Passamezzo d'Italye, Gaillarde, Bransle 1 und 2*, Heinrich Isaac: *Innsbruck, ich muss dich lassen*, Anja Hufnagel, Guido M. Klemisch, Katrin Sons, Dorothea Winter (Blockflöten), Essen Heisingen 2007, 1 CD, Kontakt: Guido M. Klemisch, Tel. +49 (0)30 47307098, info@guido-m-klemisch.de, www.guido-m-klemisch.de

Andrea Kollé / Jasmine Vollmer: Songs Without Words, Music for Flute and Harp, Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Andante espressivo Op. 85 no. 1, Andante, un poco agitato Op. 102 no. 4, Wiegenlied Op. 67 no. 6, Andante Op. 67 no. 1, Con moto Op. 38 no. 1*, Wolfgang Amadeus Mozart: *Abendempfindung [KV 523]*, Komm



liebe Zither [KV 367b], Peter Ilyich Tchaikovsky: *Romance*, Pietro Mascagni: *Siciliana*, *Intermezzo*, Jules Massenet: *Romanesca Antica*, Felix Mendelssohn-Bartholdy: *Andante espresivo Op. 62 no. 1*, *Adagio Op. 102 no. 2*, *Andante sostenuto Op. 85 no. 4*, *Venetianisches Gondellied Op. 30 no. 6*, Gabriel Fauré: *Chanson d'Amour Op. 27 no. 1*, *En Prière, Après un Rêve Op. 7 no. 1*, *Ici-bas Op. 8 no. 3*, Francis Poulenc: *À sa guitare*, Manuel de Falla: *Nana, Soneta a Córdoba*, Nikolai Rimsky-Korsakov: *Arab song Op. 35*, Romanian Folk-Songs: *Cradle Song, Drinking Song: „Who's put the pub in my way?“*, Andrea Kollé (flute), Jasmine Vollmer (harp), Guild GmbH, Colchester 2007, 1 CD, GMCD 7316

Leipziger Bach-Collegium: Sonate e Concerti, Werke von Corbett, Bach, Finger, Vivaldi, Quantz und Albinoni, William Corbett: *Sonate in C-Dur op. 1 Nr. 12*, für Tr., Ob. und B. c., Johann Sebastian Bach: *Sonate in G-Dur [BWV1038]*, für Fl., Vl. und B. c., Gottfried Finger: *Sonate in C-Dur* (Arr.: Ludwig Güttler), für Tr, Vl, Ob und B. c., Antonio Vivaldi: *Concerto in g-Moll [RV 107]*, für Fl, Ob, Vl, Vc und B. c., Anonymus (vermutlich Johann Joachim Quantz): *Konzert in Es-Dur*, für Corno da caccia, Ob, Vl und B. c., Johann Christian Bach: *Quintett in G-Dur*, für Fl, Ob, Vl, Vc und B. c., Tomaso Giovanni Albinoni: *Concerto in C-Dur* (Arr.: Walter Heinz Bernstein), für Tr, Fl, Ob, Vl, Vc und B. c., Ludwig Güttler (Trompete/Corno da caccia), Karl-Heinz Passin (Flöte), Bernd Schober (Oboe), Roland Straumer (Violine), Michael Pfaender (Violoncello), Hans-Jürgen Schmidt (Kontrabass), Friedrich Kircheis (Cembalo), Carus Verlag, Stuttgart 2007/2008, 1 CD, Carus 83.415

Philippus de Monte: Motets, Madrigals & Chansons, *Hodie, dilectissimi, omnium sanctorum, Beati qui habitant, Quare tristis es, anima mea, Hodie nobis caelorum Rex, Ogni mio ben crudel, Son questi i chiari lumi, Lasso, ben so, Anima dolorosa, Ogni mio ben crudel, Beati qui habitant, Que me servent mes vers, Bonjour mon cœur, Le grand amour, Comme la tourterelle, Gaudent in caelis, Filiae Jerusalem,*

Benedictio et claritas, Ensemble Orlando Freiburg, Laurent Gendre (conductor), Claves Records, Pully 2007, 1 CD, Best.-Nr. 50-2712

The Royal Wind Music: A Noble Noyse of Musicke, vocal & instrumental master works of the English Renaissance, John Bull: *In Nomine IV*, Thomas Tallis: *Iam Lucis Orto Sidere*, John Redford: *O Lux Beata Trinitas*, Richard Allison: *Quadran Pavan*, Anónimo: *In Paradise*, Anónimo: *I Love Unloved*, William Mure of Rowallan: *Kathrein Bairdie*, William Mure of Rowallan: *Gypsies Lilt, Ouer The Dek Davie, Corn Gaird[Es]*, William Byrd: *Fantasia*, Antony Holborne: *Galliard The Teares Of The Muses*, William Byrd: *Ave Verum Corpus*, John Coperario: *Fortune And Glory*, John Danyel: *Can Doleful Notes?, Time Cruel Time*, Thomas Champion: *Author Of Light*, Thomas Tallis: *When Shall My Sorrowful Sighing Slack*, Edward Collard: *Go From My Window*, John Bull: *English Toy, Irish Toy*, Anónimo: *Farewell The Bliss*, Paul Leenhouts (director), Stephanie Brandt, Erik Bosgraaf, Lena Chatzigrigoriou, Jon Daniels, Arwieke Glas, Hester Groenleer, Miako Klein, Matthijs Lunenburg, Maria Martinez Ayerza, Amy Power, Monika Ruusmaa, Ann-Katrin Seifert (flautas dulces renacentistas), Christopher Field (contratenor), Israel Golani (laúd), Matthias Havinga (órgano), Johan Hofmann (virginal), Paul Leenhouts (flauta dulce), Lindoro, 2007, 1 CD, MPC-0118





Leserforum

**Federico Maria Sardelli zum
Leserbrief von Jean Cassignol,
Tibia 1/2008, S. 67 f**

In der Nummer *Tibia* 1/2008 lese ich einen Brief von Jean Cassignol zu meinem Buch *Vivaldi's Music for Flute and Recorder* (Aldershot, Ashgate, 2007). In seinen Anmerkungen herrscht einiges Durcheinander, das eine Klärung nötig macht. Es geht um das Geigenkonzert RV 312 von Antonio Vivaldi, von dem Jean Cassignol eine Bearbeitung für Flautino herausgegeben hat. Die historische Lage und der Zustand der Handschrift des Konzertes RV 312 ist sehr klar: Vivaldi begann ein Konzert für Flautino zu komponieren, das er aber schon nach den ersten 62 Takte aufgab: Die Takte wurden von ihm mit engen Linien ausgestrichen, was nach den Schriftgewohnheiten Vivaldis bedeutet, dass er sie endgültig verworfen hatte und daher unwiederbringlich ausmerzen wollte. Er begann daraufhin ein Konzert für Geige zu schreiben; von der Flötenfassung behielt er nur die anfänglichen Tutti-Abschnitte und einige Orchesterpassagen des ersten Satzes bei, während er die Soloteile völlig neu schrieb und das Konzert mit zweitem und drittem Satz vervollständigte. Den Musikwissenschaftlern ist immer klar gewesen, dass die Handschrift des Geigenkonzertes RV 312 einen abgebrochenen Versuch eines „vierten Flautino-Konzertes“ verbirgt, wie es mancher hat nennen wollen.

Herr Cassignol, ein unermüdlicher Arrangeur, hat dem Publikum nun etwas bieten wollen, was Vivaldi nie geschrieben hatte: Er hat die 62 ausgestrichenen Takte für Flöte mit dem Rest des Konzertes für Geige verkoppelt, um so den Flötisten ein vollständiges Konzert vorlegen zu können. Selbstverständlich entpuppte sich der Großteil der Soli als unverkennbar geigenidiomatisch, mit Arpeggien über 4 Saiten und zahlreichen tiefen g, die der Flöte unzugänglich sind. Das hat aber Cassignol nicht zurückschrecken lassen: die Noten wurden von ihm so

lange umgelegt, bis sie auf das Flautino passten; von einigen Stellen schlug er gleich mehrere dieser Verlegenheitslösungen vor. Dabei ist ein Konzert herausgekommen, das Vivaldi nicht komponiert hat, mit Solopassagen für ein Instrument, für das Vivaldi sie nicht gedacht hatte.

Nun will ich sicherlich nicht das freie Recht zur Übertragung in Frage stellen. Nach dem Vorbild Rousseaus darf sich auch heute jeder, der Lust und Laune dazu hat, das Konzert *La Primavera* für Flöte arrangieren und daran seine Freude haben. Aber es ist nicht legitim, durchgestrichene Teile mit derartigen Übertragungen zu vermischen, und für das Ganze eine vorgebliche Authentizität als Rekonstruktion einzufordern. Wieviel Staub würde aufgewirbelt, wenn jemand eine ähnliche Operation mit Werken von Bach oder Beethoven wagen wollte! Vivaldi hingegen ist nicht durch die Aura des unantastbaren Genies geschützt, seine noch junge Popularität setzt ihn den schlimmsten Strapazen aus. Der Vorgang findet so ungehindert Echo: Viele auch hervorragende Flötisten haben diese Bearbeitung Cassignols unter Vivaldis Namen aufgeführt und eingespielt und dadurch ein Werk bekannt gemacht, das es nicht gibt. Es ist daher meine Pflicht als Vivaldiforscher und – seit Juni 2007 – Nachfolger Peter Ryoms an der Führung des Vivaldikataloges, diese Sachlage zu klären.

Die Frage des Kataloges ist keineswegs nebensächlich: Der Versuch, der Übertragung Autorität zu geben, benötigt und verbreitet eine Katalogsnummer – RV 312R –, die nicht existiert und die inoffizieller Natur ist. Peter Ryom hatte Herrn Cassignol die Möglichkeit zugestanden, diesen Buchstaben „R“ zu benutzen, um seine Transkription nicht mit dem Geigenkonzert zu verwechseln; dabei erklärte er aber von Anfang an, dass dieses Sigel nie in seinem Katalog Eingang finden könnte, da natürlich ein Katalog nicht die Hunderte von Ausarbeitungen auflisten kann, die laufend erstellt

werden. Der Zusatz „-R“ existiert also auch im neuen Ryom-Katalog (Breitkopf, 2007) nirgendwo und wird ausserhalb des Kataloges nur in einem Falle benutzt: diese „rara avis“ ist eben die Bearbeitung von Cassignol. Das Problem ist aber, dass die Verbreitung dieser Nummer auf Konzertprogrammen und CD-Covers beim Publikum den Eindruck erweckt, dass es sich hierbei um die Rekonstruktion eines authentischen Flötenkonzertes von Vivaldi handelt. Wie ich schon sagte, ist an diesem Konzert nichts zu „rekonstruieren“, ohne den Willen Vivaldis zu umgehen.

Die Musikforschung am Werke Vivaldis ist in ständiger Bewegung und bringt jedes Jahr Neuigkeiten ans Licht; allein in den letzten Monaten haben wir eine neue Geigensonate, eine neue Fassung des Konzertes RV 578 und eine neue Motette für Mezzosopran begrüßen können. Das gibt uns die Hoffnung, dass noch Vieles zu entdecken ist, vielleicht – wer weiss – auch für Flautino. Bis dahin begnügen wir uns mit den drei authentischen Konzerten, die wir haben.

Federico Maria Sardelli, Bologna (Italien)

Zu Gabriele Hilsheimers Aufsatz Jacques Hotteterre „le Romain“ (1674–1763) in Tibia 1/2008, S. 15-24

Ich las den interessanten Aufsatz über Hotteterre in Tibia 1/2008. Es fehlt leider eine ganz wichtige Sache: man weiß inzwischen, dass Hotteterre in Rom bei dem Prinzen Ruspoli angestellt war vom Oktober 1698 bis August 1700 (siehe Saverio Franchi, *Percorsi dell'Oratorio Romano*, Ibimus, Rome 2002, S. 280-81 und 314). Somit wird auch deutlich, dass Hotteterres Anführungen von Corelli-Beispielen in *L'Art de Préluder* (1719) wichtige Zeugnisse bezüglich Corellis Aufführungspraxis darstellen: er muss Corelli selber in Rom gehört haben. Wenn Hotteterre dort zu mehreren Corelli-Beispielen Inégalité vorschreibt, sollten wir ihn als „Ohrenzeugen“ wahrscheinlich wohl ernstnehmen, statt anzunehmen, dass es sich hier um eine rein französische Aufführungspraxis handelt, die von den Franzosen

einfach auch auf italienische Musik angewendet wurde! Hatte Corelli um 1689 Kontakte zu Modena, wo der Französische Stil bestimmt nicht unbekannt war? Bewiesen ist dies nicht, aber Corelli widmete sein opus 3 (1689) vielleicht nicht zufällig dem Herzog Francesco II. von Modena.

Barthold Kuijken, Gooik (Belgien)

Zur Rezension der Blockflötenschule Allegra 1-3 (Claire Schmid) von Heida Vissing in Tibia 1/2008, S. 41 f

Sehr geehrte Frau Vissing,

Es scheint mir, dass Sie sich viel Zeit genommen haben, um in TIBIA 1/2008 meinen Blockflötenlehrgang ALLEGRA im Überblick und auch mit einigen Details vorzustellen. Dafür danke ich Ihnen.

Ich bin froh um die Möglichkeit dieses Leserbriefes. Zuerst sage ich Ihnen ehrlich, wie mir zumute war, als ich Ihre Rezension zum ersten Mal las: Ich hatte den Eindruck, dass Sie meine Bücher nicht mögen. Aber vielleicht stimmt das ja gar nicht! Als Autorin ist man wahrscheinlich besonders empfindlich. Dass nichts an meiner Arbeit das Prädikat „gut“ oder „schön“ verdient hat, tut schon etwas weh! Oft bekommen Aussagen in Ihrer Rezension, die eigentlich positiv sind, durch Ihre Wortwahl und Ihren Schreibstil einen negativen Anstrich. Das war vielleicht gar nicht Ihre Absicht, aber bei mir ist es so angekommen.

Grundsätzlich möchte ich festhalten, dass ich ALLEGRA nicht für die Elementarstufe, sondern in erster Linie für die Grundstufe geschrieben habe. Ich kenne aber Lehrerinnen, die mit Erstklässlern erfolgreich damit arbeiten.

Nachdem ich Ihre Rezension mehrmals durchgelesen hatte, merkte ich, dass man Ihren Ausführungen auch Positives entnehmen kann. Ich schätze Ihre Bemerkungen: „Darüber lässt sich unterschiedlicher Meinung sein“ oder „... ist sicher Geschmacksache“. Damit geben Sie dem Leser die Chance, sich selber ein Bild zu



Von
Diskant
 bis **Kontra**
 ... die Dulziane
 von Guntram Wolf

Guntram Wolf
Holzblasinstrumente GmbH
 Im Ziegelwinkel 13 · D-96317 Kronach
 Tel. 09261 506790 · Fax 52782
 E-Mail: info@guntramwolf.de
www.guntramwolf.de

machen. Wir Menschen sind nun einmal verschieden. Darum kann ich akzeptieren, dass Sie einiges anders sehen als ich. Gestatten Sie mir, auf zwei Punkte näher einzugehen:

1. Ja, es gibt Schüler (und nicht nur Erstklässler!), die sich nicht für goldene Regeln zum Üben – geschweige denn überhaupt fürs Üben – interessieren. Ausgerechnet für diese Kinder habe ich die Regeln aufgeschrieben und mit passenden Fotos illustriert. Lernen findet ja immer im Kontext sozialer Bezüge statt und bedarf der Unterstützung Erwachsener. Diese Seite verstehe ich als ein „an-die-Hand-nehmen“, um das Kind in seinem Lern- und Übungsweg zu unterstützen. Sie ist eine Hilfestellung für Lehrpersonen, mit Schülern über dieses Thema ins Gespräch zu kommen, ihr Interesse zu wecken und zu zeigen, wie man am besten übt, um das Ziel zu erreichen. Ich jedenfalls bin froh, wenn meine Schüler wissen, wie man schwierige Stellen zu Hause „unter die Lupe nimmt“, damit ich diese nicht während des Unterrichts mit ihnen üben muss.

2. Es ist richtig, dass in ALLEGRA 2 erst auf S. 56 ein neuer Ton eingeführt wird. Das kann man als langatmig bezeichnen. (Neu in diesem Abschnitt sind punktierte Viertel, gegenpunktierte Gruppen, Halte- und Bindebogen, e-Moll). Mir geht es darum, das Gelernte zu festigen, rhythmische Sicherheit und Routine zu gewinnen, zu musizieren und zu merken: „Whow, was wir schon können! Wie gut das klingt!“ Das ‚gigantische Werk‘ hat ja 160 Seiten pro Band. Man darf weglassen, was einem nicht gefällt. Es hat für fleißige und schnelle Schüler „Zusatzfutter“. Kopieren wird überflüssig. Wer fürs Konzert Stücke sucht, findet noch viele, die letztes Jahr nicht auf dem Programm standen.

Falls wir uns in Stockstadt wieder treffen, würde ich Sie gerne zu einer Tasse Kaffee einladen. Dabei könnten wir uns – wenn Sie das auch wünschen – über weitere Aussagen in Ihrer Rezension austauschen.

Mit freundlichen Grüßen
Claire Schmid, Lindau (Schweiz)

Veranstaltungen

April

19.04.–20.04.2008, Tag der Mitteldeutschen Barockmusik, Ort: Zerst, Info: Ständige Konferenz MBM, Michaelstein 3c, 38889 Blankenburg, Tel.: +49 (0)3944 980438, Fax: +49 (0)3944 980439, www.staendige-konferenz-mbm.de

25.04.–26.04.2008, Neue Musik – Computermusik – Live-Elektronik, Ort: Osterode, Erörterungen geschichtlicher und theoretischer Hintergründe sowie ausgewählte Werke live-elektronischer Musik internationaler Studios bieten Informationen über Möglichkeiten elektronischer Klanggestaltung, es werden mit Instrument/Stimme, Synthesizern, Modulationsgeräten und Effektgeräten Klangerweiterungen experimentell erprobt, Leitung: **Helmut W. Erdmann** und **Claus-Dieter Meier-Kybranz**, Info: JMD – LV-Niedersachsen, An der Münze 7, 21335 Lüneburg, Tel./Fax: +49 (0)4131 309390, erdmann@neue-musik-lueneburg.de

Mai

02.05.–13.05.2008, Händel-Festspiele: „Orpheus Britannicus“, Ort: Göttingen, Konzerte mit dem Festspielorchester Göttingen, NDR-Chor, Solamente Naturali, Fretwork, United Continuo Ensemble, Hille Perl, Lee Santana, Michael Chance, Susanne Rydén, Mark Tatlow, Norddeutscher Figuralchor, Musica Alta Ripa, London Handel Players, Graham Cummings, Robin Blaze, David Tayler, Emma Kirkby, London Baroque, The Harp Consort u. a., Info: Int. Händel-Festspiele GmbH, Hainholzweg 3/5, 37085 Göttingen, Tel.: +49 (0)551 38481316, Fax: +49 (0)551 38481310, www.haendel-festspiele.de

09.05.–12.05.2008, The Golden Age, Ort: Nümbrecht, Pfingstkurs für Gambenconsort, Leitung: **Peter Wendland**, Info: kurse@peterwendland.co.uk

09.05.–12.05.2008, Barocktage Stift Melk, Ort: Melk/Österreich, Konzerte mit L'Arpeggiata, The King's Singers, Gustav Leonhardt, The Netherlands Bach Society, Cantus Cölln, Concerto Palatino, Trompetenconsort Innsbruck, Clemencic-Consort, Ensemble Sirocco, L'Orfeo-Barockorchester u. a.; 6. Johann-

Heinrich-Schmelzer-Wettbewerb für Barockensembles und Solisten, Info: Barocktage Stift Melk, Tel.: +43 (2752) 54060, Fax: +43 (2752) 5406099, www.barocktage.at

09.05.–12.05.2008, Tage Alter Musik, Ort: Regensburg, Konzerte mit den Regensburger Domspatzen, Roland Büchner, Akademie für Alte Musik Berlin, Marco Beasley, Accordone, The Baltimore Consort, Collegium Marianum, Solamente Naturali, Nuria Rial, Capriccio Basel, Piffaro, Consort Brass, The Netherlands Bach Society, Diabolus in Musica, Brice Duisit, Vittorio Ghielmi, Luca Pianca, Le Concert Français, Anima Eterna u. a.; Verkaufsausstellung, Info: Tage Alter Musik, Festivalbüro, PF 10 09 03, 93009 Regensburg, Tel.: +49 (0)941 7040072 (mittwochs 16–18 Uhr), Fax: +49 (0)941 7040073, www.tagealtermusik-regensburg.de

10.05.–17.05.2008, Consortkurs, Ort: Hardehausen, Niederländische und spanische Renaissancemusik, Leitung: **Sabine Cassola**, **Ulrich Bartels** (Vokalensemble), **Andrea Schmiedberg-Bartels** (hist. Holzblasinstrumente), Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

12.05.–21.05.2008, Kurse für Barocktanz und alte Musik, Ort: Burg Rothenfels, u. a.: „Dido und Aeneas – Liebe, Abschied und Tod“, Leitung: **Lieven Baert**, **Walter Waidosch** u. a.; Gambenkurs „The Viol made easy“ für Einsteiger (18.05.–21.05.2008), Leitung: **Walter Waidosch**, Info: Burg Rothenfels, 97851 Rothenfels, Tel.: +49 (0)9393 99999, Fax: +49 (0)9393 99997, www.burg-rothenfels.de

15.05.–18.05.2008, Meisterkurs für Zupfinstrumente und Renaissanceflöten, Ort: Kloster Michaelstein, Michaelstein 3, 38889 Blankenburg, Lautenliteratur von der Renaissance bis zum Barock, Leitung: **Nigel North** (Bloomington) und **Kate Clark** (Amsterdam), Info: Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis, Tel. +49 (0)3944 903029,

Fax: +49 (0)3944 903030, m.salomon@klostermichaelstein.de, www.kloster-michaelstein.de

16.05.–25.05.2008, 23. Arolser Barock-Festspiele:

„Aus der Bibliothek einer Arolser Prinzessin – Königin Emma der Niederlande zum 150. Geburtstag“, Ort: Bad Arolsen, Konzerte mit dem Trompetenensemble Rux, Johann-Rosenmüller-Ensemble, Bob van Asperen, L'Art du Bois, Cantus Cölln, Sweelinck-Barock-Orchester, Sven Schwannberger, Julian Behr, La Luth Enchantée, Concert Royal, Jan Knobbe, Capella Orlandi, Gustav Leonhardt, Barthold Kuijken, Ryo Terakado, Wieland Kuijken, Deutsches Horn-Ensemble, Souvenir de Nienover u. a., Info: Arolser Barockfestspiele, Rauchstr. 2, 34454 Bad Arolsen, Tel.: +49 (0)5691 801233, Fax: +49 (0)5691 801238, www.arolser-barockfestspiele.de

23.05.–24.05.2008, Neue Musik – Computermusik – Live-Elektronik, Kursbeschreibung und Infos siehe Termin vom 25.04.–26.04.2008

24.05.2008, 3. Bremer Blockflötentag, Ort: Bremen, Studenten und Dozenten laden ein zu einem großen Fest mit der Blockflöte, für Kinder, Jugendliche und Erwachsene, Programm: Musizieren im Blockflötenorchester und im Ensemble, Vortrag: Vom Baumstamm zur Blockflöte, Szenische Aufführung aus dem Bereich der Elementaren Musikpädagogik und einiges mehr, Leitung: **Dörte Nienstedt, Han Tol**, Info: Hochschule für Künste Bremen, Almut Heibült, Tel.: +49 (0)421 95951506, a.heibuel@hfk-bremen.de

31.05.2008, Dynamik auf der Blockflöte – Virtuosität jenseits der Fingergeschwindigkeit, Ort: Celle. In diesem Seminar geht es um die direkte Relation zwischen Intonation, Klangfarbe, Agogik, Fingerbewegung und Atemfluss. An verschiedenen Beispielen aus dem bekannten *Fluyten Lust-hof* des Niederländers van Eyck soll erarbeitet werden, wie man einfache Melodien und langsame Sätze auf der Blockflöte interessant gestalten kann. Leitung: Erik Bosgraaf, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: 05141 88 53-0, info@moeck.com, w.w.w.moeck.com

05.06.–15.06.2008, Händel-Festspiele, Ort: Halle, „Geistliche Musik im profanen Raum: von *La Resurrezione* zum *Messiah*“. Operaufführungen und Konzerte mit dem Händelfestspielchor, Händelfestspielorchester Halle, MDR-Rundfunkchor, The English Concert, Cantus Thuringia, Capella Thuringia, La Stagione, NDR-Chor, Händelfestspielorchester Göttingen, Accademia Bizantina, Capella Angelica, Lautten-Compagny, The New Dutch Academy, Sandrine Piau, Kammerakademie Potsdam, Al Ayre Español, Modo Antiquo, Collegium 1704, Ensemble Kapsberger u. a.; Rahmenveranstaltungen, Info: Direktion der Händel-Festspiele, Große Nikolaistr. 5, 06108 Halle, Tel.: +49 (0)345 50090222, Fax: +49 (0)345 50090416, www.haendelfestspiele.halle.de

06.06.–07.06.2008, Neue Musik – Computermusik – Live-Elektronik, Kursbeschreibung und Infos siehe Termin vom 25.04.–26.04.2008

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

13.06.–22.06.2008, Bachfest Leipzig: „Bach und seine Söhne“, Ort: Leipzig, Konzerte mit dem Thomanerchor, La Stravaganza Köln, Akademie für Alte Musik Berlin, Collegium Vocale Gent, Rheinische Kantorei, Das Kleine Konzert, Leipziger Universitätschor, Pauliner Barockensemble, Dresdner Kammerchor, Dresdner Barockorchester, Balthasar-Neumann-Chor und -Ensemble, The Academy of Ancient Music, Freiburger Barock-Consort, Händelfestspielorchester Halle, Flautando Köln, Dorothee Miels, Ludger Rémy, Merseburger Hofmusik, Laurence Dreyfus, Ketil Haugsand, Harmonie Universelle, Leipziger Vocalensemble, Leipziger Barockorchester u. a., Info: Bach-Archiv, Thomaskirchhof 15/16, 04109 Leipzig, www.bach-leipzig.de

20.06.–22.06.2008, Ensemblekurs III „Wochenend und Sonnenschein“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung Kurs III: **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, www.loebnerblockfloeten.de

21.06.2008, Barocknacht, Ort: Mannheim, Konzerte mit Studierenden der Alte-Musik-Abteilung an der Musikhochschule Frankfurt und Mitgliedern des Freiburger Barockorchesters, der Camerata Köln, der Akademie für Alte Musik Berlin und La Stagione, Leitung: **Michael Schneider**, Info: Agentur Allegra, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: +49 (0)621 8321270, Fax: +49 (0)621 8321271, www.allegra-online.de

21.06.–22.06.2008, Mentales Training für Musiker, Ort: Kloster Michaelstein, Michaelstein 3, 38889 Blankenburg, mentales Training, Entspannungstechniken und Auftrittstraining, Leitung: **Petra Kessler**, Info: Landesmusikakademie Sachsen-Anhalt, Stiftung Kloster Michaelstein, Tel.: +49 (0)3944 903026, Fax: +49 (0)903030, landesmusikakademie@klostermichaelstein.de, www.landemusikakademie-sachsen-anhalt.de

26.06.–29.06.2008, Das 17. Jahrhundert: Deutschland – Italien – England, 5. Mainzer Barockworkshop, Ort: Peter-Cornelius-Konservatorium der Stadt Mainz. Leitung der Kurse: Isabel Schau (Violine), Sharon Weller (Gesang und barocke Gestik), Sven Schwannberger (Blockflöte und Laute), Thomas Leininger (Cembalo und Generalbass). Thema: Info: Renate Hübner-Hinderling, Tel. +49 (0)6131 320993, renate.huebner@t-online.de, www.pck-mainz.de

27.06.–29.06.2008, Wochenendseminar für Blockflöte und Viola da gamba, Ort: Freiburg-Littenweiler, Leitung: **Manfred Harras** und **Leonore von Zadow-Reichling**, Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

27.06.–29.06.2008, Blockflötenworkshop für Kinder und Jugendliche, Ort: Jugendherberge, 23747 Dahme, Ensembleliteratur verschiedenster Stilrichtungen – von Renaissance bis Pop, für BlockflötistInnen zwischen 10 und 17 Jahren, die mindestens zwei Blockflöten spie-

len, Leitung: **Barbara Niestroj**, **Christine Ignatz**, **Sophia Brucker** und **Julian Tellkamp**, Info: Barbara Niestroj, Seebekring 26 a, 22177 Hamburg, Tel./Fax: +49 (0)40 617224, heinrich.pawek@hotmail.com

27.06.–29.06.2008, Flute Fit - Flötenkunst und Körperbewusstsein, Ort: Bayerische Musikakademie Marktoberdorf, für fortgeschrittene Flötisten, Musikstudenten und Profis, Leitung: **Alexandra Türk-Espitalier/Jürgen Franz**, Info: Bayerische Musikakademie Marktoberdorf, Kurfürstenstr. 19, 87616 Marktoberdorf, Tel.: +49 (0)8342 96180, info@modakademie.de

27.06.–29.06.2008, Kammermusik – Neue Musik – Improvisation, Ort: Osterode, gemeinsames Musizieren von Werken unterschiedlicher Epochen wobei die Musik unserer Zeit einschließlich Improvisation und Live-Elektronik einen unverzichtbaren Raum einnimmt, für Blockflötisten, Holzbläser, Blechbläser, Streicher, Gitarristen und andere Instrumentalisten, Leitung: **Helmut W. Erdmann**, Info: JMD – LV-Niedersachsen, An der Münze 7, 21335 Lüneburg, Tel./Fax: +49 (0)4131 309390, erdmann@neue-musik-lueneburg.de

27.06.–27.07.2008, Styriarte: „Alles fließt“, Ort: Graz/Österreich, Konzerte mit dem Concentus Musicus Wien, Arnold-Schoenberg-Chor, Zefiro, Musica Ad Rhenum, Dorothee Miels, Christine Schornsheim, Sarband, Consort of Several Friends, Il Complesso Barocco, Il Coro della Radio Svizzera, I Barocchisti, Hespèrion XXI u. a.; Rahmenveranstaltungen, Info: Styriarte, Sackstr. 17, A-8010 Graz, Tel.: +43 (316) 825000, Fax: +43 (316) 82500015, www.styriarte.com

28.06.–29.06.2008, Workshop für Einhandflöte und Trommel, Ort: Hochschule für Musik und Theater Hannover, Emmichplatz 1, 30169 Hannover, für Anfänger und Spieler mit Erfahrung, Leitung: **Silke Jacobsen**, Info: Silke Jacobsen, Tel.: +49 (0)511 440958, sijac@gmx.de

04.07.–05.07.2008, Neue Musik – Computermusik – Live-Elektronik, Kursbeschreibung und Infos siehe Termin vom 25.04.–26.04.2008

06.07.–20.07.2008, Sommerschule Alter Musik in Prachatice, Tschechische Republik

06.07.–13.07.2008: 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, Pädagogenklasse), Edita Keglerová (Cembalo, Klasse (nicht nur) für Korrepetitoren), **13.07.–20.07.2008 Florilegium:** Ashley Solomon (Blockflöte, Traversflöte), Rodolfo Richter (Barockvioline), James Johnstone (Cembalo), Jennifer Morsches (Barockvioloncello), Reiko Ichise (Viola da gamba), Kerstin de Witt (Blockflöte), Jostein Gundersen (Blockflöte), Rebecca Stewart (Historischer Gesang), Mami Irisawa (Historischer Gesang), Jan Rokyta (Blockflöte), Liselotte Rokyta (Panflöte), Evangelina Mascardi (Laute), Info: Jan Kvapil, Bacherova 15, CZ-77900 Olomouc, Tschechische Republik, Tel.: +420 604280490, Fax: +420 585757109, E-Mail: kvapil@mybox.cz, www.mybox.cz/kvapil

10.07.–13.07.2008, Die Blockflöte im Unterricht (2. Phase), Ort: Jauernick-Buschbach bei Görnitz, Fortbildungslehrgang für Blockflötenlehrer, Leiter von Blockflötengruppen und interessierte Laien, der Kurs ist in 6 Phasen gegliedert (Einstieg in Phase 2 noch möglich), und findet an folgenden Terminen statt: 3. Phase 13.–16.11.2008, 4. Phase: Februar 2009, 5. Phase: Juli 2009, 6. Phase: November 2009, Leitung: **Ulrike Engelke**, Altdorf, Info: Akademie für Alte Musik in Baden-Württemberg e.V., Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, ulrike.engelke@online.de, www.aamwue.de

12.07.–19.07.2008, Musik mit Blockflöten und Gamben, Ort: Hotel Laudinella, CH-7500 St. Moritz, Leitung: **Lotti Spiess** (Effretikon), **Gunhild Geiger** (Wohlen), **Gabi Andreatta** (Thüringerberg/A), Info: Hotel Laudinella, Tel.: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 8360001, info@laudinella.ch, www.laudinella.ch

13.07.–20.07.2008, Consortkurs für Blockflöte, Ort: Willebadessen, Leitung: Manfred Harras,

Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

18.07.–20.07.2008, Ensemblespiel auf der Blockflöte, Ort: Landesmusikakademie Berlin, Ensemblekurs mit öffentlichem Abschlusskonzert, Leitung: **Antje Valentin**, Dozenten: **Irmhild Beutler**, **Martin Ripper** und **Sylvia C. Rosin** (Ensemble Dreiklang Berlin), Anmeldeschluss: **15.06.2008**, Info: JMD – Landesverband Berlin e.V. c/o Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel. +49 (0)30 53071205, Fax: +49 (0)30 53071222, berlin@jeunessesmusicales.de, www.berlin.jeunessesmusicales.de

18.07.–20.07.2008, Blockflöten-Ensembletechnik, Ort: Alteglöfshaus, Leitung: **Andrea Rother**, Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

18.07.–28.07.2008, Kurs für zeitgenössische Blockflötenmusik, Ort: Urbino (Italien), im Rahmen des 40. Corso di Musica Antica Urbino, für StudentInnen und fortgeschrittene BlockflötistInnen, die eine erste Annäherung an die Realisierung moderner Blockflötenkompositionen suchen und für diejenigen, die bereits über Erfahrungen mit zeitgenössischer Musik verfügen und ihre Kenntnisse und Fertigkeiten erweitern wollen, Leitung: **Gerd Lünenbürger**, Info: Gerd Lünenbürger, Wielandstr. 36, 12159 Berlin, Tel.: +49 (0)30 8593346, Fax: +49 (0)30 8519514, gerd@snafu.de, Anmeldung: Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA), Casella Postale 6159, I-00195 Roma, Tel. und Fax: +39 (06)321 0806, fima.rm@agora.it, www.fima-online.org

25.07.–02.08.2008, Studio für Alte Musik: „Alla Francese: Chanson und Canzona der Renaissance“, Ort: Staufen, Leitung: **R. Häußler**, **J. Weber**, **I. Voelkner** (Holzblasinstrumente), **J. Bauer** (Posaune, Improvisation), **Fr. Borstlap** (Vdg.), **U. Goedecke** (Vokalarbeit), Info: Stauffer Studio für Alte Musik, E. Kille, St.-Martins-Allee 19, 79219 Staufen, Tel.: +49 (0)7633 5660, www.staufen.de

MOECK

*Neu
New
Neu* **Rondo- & Rottenburgh-
Tenöre mit g-Klappe
für kleine Hände**

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG e.K.

Postfach 3131 | D-29231 Celle

Tel.: +49-5141-8853-0 | Fax: +49-5141-8853-42

e-mail: info@moeck.com | www.moeck.com



27.07.–02.08.2008, 2. Internationale Sommerakademie für Alte Musik, Ort: Institut für Alte Musik und Aufführungspraxis, Graz/Österreich, Robert Finster, Michael Hell, Yvonne Luisi-Weichsel (Blockflöten), Sandra Koppensteiner (Traversflöte), Klaus Hubmann (Barockfagott), Siegfried Koch (Barocktrompete), Hermann Ebner (Naturhorn), Martin Klietmann, Christine Pollerus (Barockgesang), Lucia Froihofer (Barockvioline) Rebeka Rusó (Viola da Gamba), Jörg Zwicker (Barockcello), Eva Maria Pollerus, Konstanze Rieckh (Cembalo/Generalbass), Katharina Olivia Brand (Hammerklavier), Anne Marie Dragosits (Korrepetition), Gudrun Rottensteiner (Historischer Tanz), Naomi Rogel (Feldenkrais), Adelheid Kreuzburg (Blockflöte für Kinder und Jugendliche), Info: Petra Raidl, Leonhardstr. 15, A-8010 Graz, Tel.: +43 (0)316 3893150, Fax: +43 (0)316 3893151, petra.raidl@kug.ac.at, www.kug.ac.at/iap/sommerakademie.shtml

27.07.–03.08.2008, Heinrich-Schütz-Woche, Ort: Warendorf, Leitung: **Ingeborg Schilffarth**

(Chor), Sven Albert, Karsten Leykam (Vokalensemble), Heike Klos (Blechblasinstrumente, Blockflöten), Info: Int. Arbeitskreis für Musik, Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

01.08.–03.08.2008, Auftrittstraining und Mentales Training für Musiker, Ort: Schloss Weikersheim, körperliche und mentale Techniken, Entspannungs- und Regenerations-Training, Erarbeitung einer authentischen Bühnenpräsenz, Leitung: **Kristin Guttenberg** (Berlin), Info: Jeunes Musicales Deutschland, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 99360, Fax: +49 (0)7934 993640, weikersheim@jeunes-sesmusicales.de

10.08.–16.08.2008, 16. Sommerkurs Flöte, Ort: Arosa/Schweiz, Leitung: **Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter**, Interpretation, Kammermusik, Flötentechnik und Methodik für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.:

August

+41 (0)81 3538747, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

06.09.2008, La Serenissima – ein Tag mit venezianischer Renaissancemusik, Ort: Celle. Im Vordergrund des Kurses steht das Musizieren. Eingeladen sind Spielerinnen und Spieler, die Freude daran haben, diese reizvolle Musik kennenzulernen. Tiefe Instrumente sind besonders willkommen, Leitung: **Inés Zimmermann**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: 05141 88 53-0, info@moeck.com, www.moeck.com

08.09.–12.09.2008, Blockflöte pur – Ensemblespiel für Blockflöte, Ort: Schloss Alteglofsheim, Am

Schlosshof 1, 93087 Alteglofsheim, für fortgeschrittene Spieler/innen ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen, Leitung: **Silke Wallach**, Info: Int. Arbeitskreis f. Musik e.V., Am Kloster 1 a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 9963-0, Fax: +49 (0)5461 9963-10, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

09.09.–13.09.2008, Potsdamer Akademien, Ort: Potsdam, Meisterkurse für Traversflöte, Cembalo und Hammerklavier, Musik am Hofe Friedrich II an hist. Orten, Leitung: **Prof. Christine Schornsheim** (Cembalo, Fortepiano, Clavichord), **Prof. Christoph Huntgeburth** (Traversflöte), Info: www.i-confidenti.de, angelawuschko@rftonline.net

12. Österreichischer ERTA Kongress

1. bis 4. Mai 2008, Kongresszentrum Schloss Seggau, Steiermark

Thema: Musik unserer Zeit im Blockflötenunterricht

Programm:

Donnerstag, 1.5.

Eröffnung mit Konzert, Blockflötenorchester und Kleingruppen des Johann-Josef-Fux-Konservatoriums Graz

Workshop Agnes Dorwarth

Konzert *Händel in London*, Werke von Georg Friedrich Händel, Arcangelo Corelli, Giuseppe Sammartini, Charles Dieupart, Dai Fujikura u. a.

Dorothee Oberlinger (Blockflöte), Florian Birsak (Cembalo)

Freitag, 2.5.

Workshop Dorothee Oberlinger

Mittagskonzert Johann-Josef-Fux Konservatorium Graz

Abendkonzert Studierende der KUG Graz

Samstag, 3.5.

Workshop Agnes Dorwarth

Mittagskonzert Steirische Musikschulen

Konzert *Spinning around*

Solorecital Maria Hofmann-Dorner (Blockflöte)

Sonntag, 4.5.

Workshop Agnes Dorwarth

Abschlusskonzert der Teilnehmer am Workshop mit Agnes Dorwarth und der Blockflöten-Ensembles der Prima-la-Musica-Preisträger 2007

Info: ERTA Österreich, Mag. Peter M. Lackner,
Moosstrasse 7a, 5020 Salzburg

Tel. + Fax: +43 662 822733, · E-Mail: pmlackner@aon.at oder office@erta.at, www.erta.at

12.09.–14.09.2008, Jazz auf der Blockflöte, Ort: Flötenhof e.V., Schwabenstraße 14, 87640 Ebenhofen, Leitung: **Eberhard Linck**, Info und Anmeldung: www.alte-musik.info

19.09.–21.09.2008, Ensemblekurs IV: „Englische Consortmusik um 1600“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung Kurs IV: **Paul Leenhouts**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

19.09.–21.09.2008, Querflöte Querbeat, Ort: Jugendherberge, 29456 Hitzacker, Musizieren im Ensemble und im Flötenorchester, für SchülerInnen von 9–14 Jahren, die Querflöte spielen, Leitung: **Tanja Weniger** und **Britta Katzur**, Anmeldeschluss: **01.07.2008**, Info: Tanja Weniger, Krohnskamp 70, 22301 Hamburg, Tel. +49 (0)40 2807350, tanja.weniger@gmx.de

30.09.–04.10.2008, Flöte auf neuen Wegen, Ort: Schloss Weikersheim, zeitgenössische Musik für Flöte und Flötenensembles, für fortge-

schriftene Querflötenspieler, Studierende und Querflötenpädagogen, Leitung: **Carine Levine** und **Kristi Becker**, Info: Jeunesses Musicales Deutschland, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 99360, Fax: +49 (0)7934 993640, weikersheim@jeunessesmusicales.de

17.10.–19.10.2008, Mehr als heiße Luft: Körper – Atem – Querflöte, Ort: Neulandhaus, 99817 Eisenach, der Kurs zum Buch von Hanna Feist, für Freizeit- und BerufsflötistInnen ab 14 Jahren, Leitung: **Hanna Feist** (Würzburg), Anmeldeschluss: **21.06.2008**, Info: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 46016, Fax: +49 (0)5331 43723

Herbst 2008: Beginn einer zweijährigen Fortbildung zur Musik des Mittelalters, vor allem für professionelle Musiker und Musikstudierende, Ort: Burg Fürsteneck, Am Schlossgarten 3, 36132 Eiterfeld, Leitung: **Marc Lewon** und **Uri Smilansky**, Info unter: Burg Fürsteneck, Tel.: +49 (0)6672 9202-0, www.burg-fuersteneck.de/fortbildung/mittelalter-musik

ARTA

Liebe Tibia-Leser,

Die American Recorder Teachers' Association (ARTA) möchte den Kontakt zwischen der ARTA und den verschiedenen ERTAs intensivieren. Ein Yahoo-Forum mit dem Titel ARTA-ERTA-Recorder-Pedagogy soll die Zusammenarbeit der Blockflötenlehrer international ermöglichen. Als Moderatorin des Forums möchte ich die ERTA-Mitglieder herzlich einladen, sich daran zu beteiligen.

Das Forum existiert bereits und kann unter <http://launch.groups.yahoo.com/group/ARTA-ERTA-RecorderPedagogy/> besichtigt werden. Es sind momentan 27 Mitglieder aus fünf Ländern gemeldet, aber wir hoffen, dass sich aus den ERTA-Ländern noch viel mehr Lehrer interessieren lassen. Am besten findet man unter der folgenden E-Mail-Adresse zu uns: ARTA-ERTA-RecorderPedagogy-subscribe@yahoo.com

groups.com. Man kann mir aber auch eine kurze E-Mail an suegroskreutz@yahoo.com schicken.

Wer Mitglied werden will, sollte etwas über sich erzählen, z. B. wer man ist, wo man lebt und zu welcher ERTA man gehört. Neue Mitglieder müssen sich bei Yahoo registrieren lassen, was aber nur ca. 5 Minuten dauert. Die Diskussionsbeiträge sollten sich auf Themen der Pädagogik beschränken, und wir bitten uns aus, dass niemand das Forum für direkte Werbung zu nutzen versucht.

Sollte es noch Fragen geben, wenden Sie sich bitte an mich.

Mit den besten Wünschen

Sue Groskreutz, ARTA (Immediate Past President) suegroskreutz@yahoo.com



ERTA-Kongress in Dinkelsbühl, 26.–28.09.2008 Thema: Das Blockflötenorchester

Blockflötenorchester – leiten, organisieren und proben: fast jede/r Blockflötist/in ist im Laufe der pädagogischen Laufbahn damit konfrontiert, die Leitung eines größeren Blockflötenensembles mit viel Elan auszufüllen, denn fast an jeder Musikschule oder in jeder Kirchengemeinde existieren Blockflötenorchester, Spielkreise oder Musizierkreis genannte Ensembles. Gerade in den letzten Jahren schießen neue Blockflötenorchester wie Pilze aus dem Boden. Allen ist gemein, dass dort blockflötenbegeisterte Menschen zusammen musizieren, unter der Leitung einer mehr oder weniger mit den diversen Aufgaben vertrauten Person.

Die ERTA möchte mit diesem Kongress allen LeiterInnen dieser Ensembles ein Forum mit Workshops bieten, die sich Fragen wie z. B. Besetzung, Dirigiertechnik, Arrangement, Stimmung und Probengestaltung widmen. Eingeladen sind aber auch begeisterte Ensemblespieler, denn: alle Interessierten können sich am Kongressorchester beteiligen und erfahrene Dozenten in der Praxis erleben. Die bekannten Ensembleleiter **Dietrich Schnabel** und **Prof. Peter Thalheimer** werden je drei Probeneinheiten mit abschließendem internen Vorspiel übernehmen.

Als Referenten der Workshops haben bisher **Beate Heutjer**, **Andrea Ritter**, **Daniel Koschitzki**, **Hildegard Zavelberg**, **Heida Vissing**, **Adrian Wehlte**, **Siegfried Busch** und **Klaus Schulten** zugesagt. Drei Konzerte von herausragenden Blockflötenorchestern bzw. der Ensembles *l'ornamento* und *spark* werden für künstlerische Höhepunkte sorgen. Während der Ausstellung der Instrumentenbauer und Verlage kann man in Noten stöbern und Instrumente ausprobieren.

Etwas Besonderes ist diesmal auch der Ort des Kongresses: die Berufsfachschule Musik im ehemaligen Karmeliterkloster inmitten der malerischen Altstadt von Dinkelsbühl. Daher sind die Teilnehmer eingeladen, das Angebot von kostenlosen Führungen durch diese vom Mittelalter geprägte alte Reichsstadt mit vollständiger Stadtmauer und vielen Wehrtürmen wahrzunehmen.

Weitere Informationen: www.kongresse.erta.de, Prospekte mit genauen Angaben werden gerne zugeschickt durch:
ERTA Deutschland e. V., Leopoldshafenerstr. 3, 76149 Karlsruhe, Tel.: 0721-707291

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
33. Jahrgang · Heft 2/2008

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: Samstag, 6. September 2008, 10.00–17.00 Uhr
Ort: Schulzentrum Burgstraße, Burgstr. 21, 29221 Celle



Seminar 3

mit
Inés Zimmermann

La Serenissima – ein Tag mit venezianischer Renaissancemusik

Inés Zimmermann studierte Blockflöte und Traversflöte in Amsterdam, Bologna und Kopenhagen und arbeitet freiberuflich als Musikerin, Lehrerin und Autorin. Gute Kontakte, die während längerer Auslandsaufenthalte entstanden sind, führen sie regelmäßig in die europäischen Nachbarstaaten. Für das Jahr 2008 stehen Kurse und Konzerte in England und Dänemark auf dem Programm. Kammermusik- und Orchesterprojekte wechseln sich dabei ab. Seit 2001 entsteht alljährlich ein „Literatur & Musik“-Projekt, das mit verschiedenen Sprechern realisiert wird. 2007 standen Musik zu Gedichten Eichendorffs auf dem Spielplan und Aufnahmen für eine CD mit Salon-Musik, eingespielt vom Brentano-Ensemble, dessen Mitglied sie ist.

Auf dem Programm steht Musik von Andrea Gabrieli (1532–1585) und Giovanni Gabrieli (1554/7–1612), sowie von Giovanni Battista Grillo, Gioseffo Guami, Florentio Maschera und Claudio Merulo.

In 4- bis 8-stimmigen Sätzen werden die Kursteilnehmer diese faszinierende Musik kennenlernen, deren charakteristischer Klang an eine Renaissanceorgel erinnert. Spezielle Aspekte der Renaissancemusik wie Artikulation und Verzierungen werden genauso angesprochen wie allgemeine Regeln des Zusammenspiels und Fragen zur Intonation und Stimmung im Ensemble.

Im Vordergrund des Kurses steht das Musizieren. Eingeladen sind alle Spielerinnen und Spieler, die Freude daran haben, diese reizvolle Musik kennenzulernen. Tiefe Instrumente sind besonders willkommen, Consort-Blockflöten wären ideal, sind aber nicht Bedingung.

Die genaue Literaturliste (mit Besetzungsvorschlägen) wird rechtzeitig vor dem Kurs bekanntgegeben (schauen Sie bitte auch auf unsere Website www.moeck.com).

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.

Neu!



MOECK
RONGO

MOECK
ROTTENBURGH



MOECK

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