

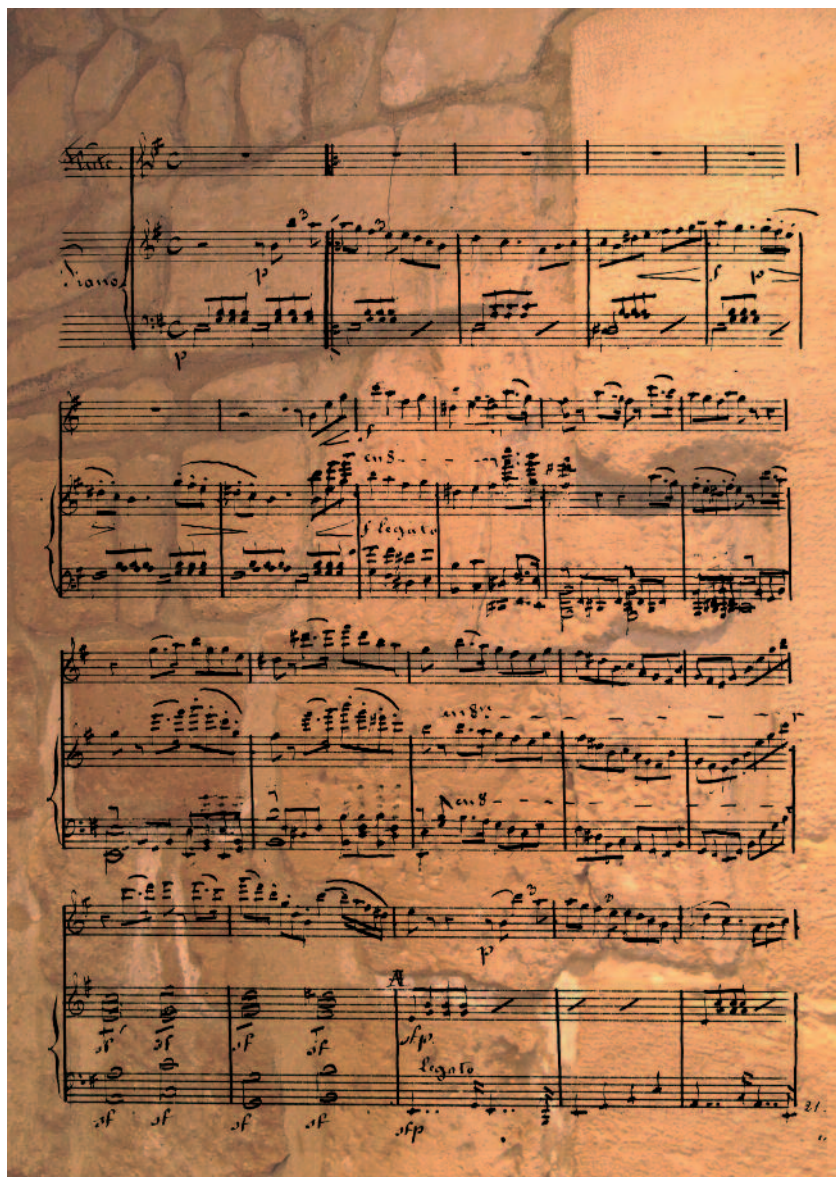
MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft 6,50

TIBIA

Heft 3/2009



Spielräume – MOECK Seminare 2009

Termin: Samstag, 31. Oktober 2009, 10.00–17.00 Uhr
Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



Seminar 3 mit

Bart Spanhove und Sieglinde Heilig



Großer Blockflötentag

Bart Spanhove wurde 1961 in Eeklo (Belgien) geboren. Er studierte Blockflöte am Lemmensinstitut im belgischen Leuven und ist seit 1984 Professor und Leiter der Abteilung Blockflöte am selben Institut. Außerdem ist er Mitglied des Blockflötenensembles *Flanders Recorder Quartet*. Mit diesem Ensemble hat er bisher zwölf CDs eingespielt, über tausend Konzerte gegeben und zahlreiche Meisterkurse und Workshops in ganz Europa und Amerika, in Japan, Singapur und Südafrika geleitet.

Sieglinde Heilig studierte an der Musikhochschule Bremen und Hannover Blockflöte, Gitarre, musikalische Früherziehung und musikalische Grundausbildung. Sie unterrichtete 15 Jahre an der Musikschule der Stadt Oldenburg, bevor sie 1991 ihre eigene Musikschule gründete. Hier fanden u. a. Workshops mit so namhaften Dozenten wie: Bart Spanhove, Han Tol, Ulrike Volkhardt, Winfried Michel, Ulla Schmidt-Laukamp und Karsten Erik Ose statt. Neben dem Blockflötenlehrwerk *Easy Going*, zu der das *Flanders Recorder Quartet* die CD einspielte, ist Sieglinde Heilig Autorin weiterer Noten-Veröffentlichungen.

In der zweiten Jahreshälfte gibt es wieder einen großen Blockflötentag mit viel Musik auch schon in Hinblick auf die bevorstehende Weihnachtszeit. Es wird eine Spieler-Gruppe geben, die sich an leichteren Stücken versucht, und eine Gruppe, bei der ein gutes bis sehr gutes Spielniveau vorausgesetzt wird. Beide Gruppen werden auch gemeinsam im großen Ensemble zusammen musizieren.

Eingeladen sind alle, die (wieder) einmal mit vielen anderen Blockflötenspielern musizieren möchten, seien es fortgeschrittene Anfänger, seien es erfahrene, gute Spieler. Das Seminar eignet sich besonders auch für Lehrer mit ihren Schülern, Eltern mit ihren Kindern (ab ca. 14 Jahren), schon bestehende Ensembles und Einzelpersonen, die nicht oft die Gelegenheit haben, mit anderen zusammen zu musizieren. Alle spielen im großen Kreis zusammen, aber je nach Spielniveau auch in zwei unterschiedlichen Gruppen.

Für die Gruppe der guten Spieler haben wir als Leiter Bart Spanhove gewinnen können, der auch die Gesamtleitung hat. Mit den fortgeschrittenen Anfängern musiziert Sieglinde Heilig.

Die Literaturliste wird zeitnah bekanntgegeben. Die Noten stehen am Seminartag leihweise zur Verfügung. Teilnahmegebühr: Erwachsene: € 40,00 | Jugendliche bis 20 Jahre: € 20,00

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	
Ursula Pešek: Eugène Walckiers (1793–1866) – Der Komponist, Teil 2	482
Peter Thalheimer: Vom Blockflötenchor zum Blockflötenorchester	493
David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2005, Teil 2	502
Heike Müns: „Drum muß ich armer Tropf ein Music-Zwitter werden“ Wandernde Bergmannskapellen im 18. und 19. Jahrhundert	509
Summaries	514
Berichte	515
Moments littéraires	517
Rezensionen	
Bücher	522
Noten	523
Tonträger und AV-Medien	544
Neues aus der Holzbläserwelt	550
Veranstaltungen	556
Impressum	560

Titelbild: Fotomontage des Autographs der 5. Flötensonate von Walckiers / Innenmauer im Haus rue des Prouvaires Nr. 10. Realisierung André Schiedt, Tübingen

Diese Ausgabe enthält folgende Beilage: Musikverlag Bornmann, Schönaich

Ursula Pešek

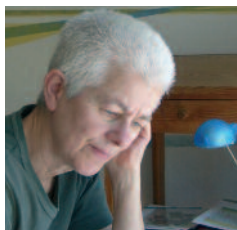
Eugène Walckiers (1793–1866) – un homme de bien

Teil II – Der Komponist

Zwei Nekrologe

Der erste Teil dieses Artikels war Walckiers' Flötensonaten gewidmet, hier nun der Versuch, auch zu Leben und Werk etwas beizusteuern. Was man bisher darüber wusste, stammt aus den wenigen Lexikonartikeln¹, die es zu diesem Komponisten gibt und ist recht ergänzungsbedürftig. Der folgende Bericht wird sich vor allem auf zwei Nekrologe stützen, die bei der Durchsicht der zeitgenössischen französischen Presse zum Vorschein kamen. Sie sind meines Wissens bisher noch nicht ausgewertet worden und werden im französischen Wortlaut in den Anmerkungen mitgeteilt. Der erste Nekrolog² erschien eine Woche nach Walckiers' Tod in der *Revue & Gazette musicale*, nachdem er mit folgenden Worten angekündigt worden war³:

Un digne artiste et un homme excellent est mort hier matin samedi: c'est M. Eugène Walckiers, flûtiste et compositeur de grand talent. Nous dirons quelques mots, dans le prochain numéro, de cette existence si bien rempli.



Ursula Pešek, geboren 1949 in Dortmund, abgeschlossenes Musikstudium u. a. bei Hans-Peter Schmitz in Berlin, anschließend Klavier- und Querflötenlehrerin, Konzertreihe und Buch *Flötenmusik aus drei Jahrhunderten* zusammen mit Željko Pešek, danach Studium der Psychologie und Musikwissenschaft in Tübingen, Diplomarbeit zur Wirksamkeit von Musiktherapie, jetzt freiberuflich über Musik schreibend und sie spielend, Schwerpunkt ist die Literatur für Flöte und Klavier.

[Ein fähiger Künstler und vortrefflicher Mensch ist am gestrigen Samstagvormittag verstorben: Herr Eugène Walckiers, ein sehr talentierter Flötist und Komponist. In der nächsten Nummer werden wir einige Worte zu diesem so sehr erfüllten Leben sagen.]

Die Aufgabe, über das Leben des Komponisten zu berichten, übernahm Charles Bannelier (1840–1899), Musikwissenschaftler und Mitarbeiter der *RGM*, den mit Walckiers wohl auch ein Schüler-Lehrer-Verhältnis verbunden hat. Er schreibt in persönlicher Betroffenheit, und was er über den Menschen Walckiers und dessen engagiertes Unterrichten in höchster flötistischer und musikalischer Präsenz mitteilt, dürfte auf eigener Erfahrung beruhen. Von länger zurückliegenden Ereignissen wird er aufgrund seiner Jugend aber wohl nur durch Erzählungen erfahren haben. – Drei Monate später erschien ein weiterer Nachruf⁴ in den *Bulletins de la Société des compositeurs de la musique*. Dass Walckiers Mitglied dieser erst 1862 gegründeten Gesellschaft war, spricht für sein Selbstverständnis als Komponist und sein Interesse an aktuellen Entwicklungen, auch Saint-Saëns gehörte ihr z. B. an. Der Text stammt von A. Trèves, über den sich leider nichts in Erfahrung bringen ließ, auch nicht, wie er sein detailliertes Wissen über Walckiers erworben hat. Nur vier Wochen später erinnerte E. Ortolan, Sekretär der Gesellschaft, im Jahresrückblick⁵ der *Bulletins* noch einmal an Walckiers, man sieht, dass er damals sehr wohl wahrgenommen und seinem Wert entsprechend eingeschätzt wurde:

La Société a eu le regret, de perdre, cette année, deux de ses membres les plus distingués, M. Leborne, professeur de haute composition au Conservatoire, chevalier de la Légion d'honneur, et M. Walckiers, estimé à la fois comme artiste exécutant et comme compositeur.

[Die Gesellschaft hatte dieses Jahr den Verlust zweier ihrer ausgezeichnetsten Mitglieder zu beklagen, den der Herren Leborne, Professor der Komposition am Conservatoire, Ritter der Ehrenlegion und Walckiers, gleichermaßen geschätzt als ausführender Künstler und als Komponist.]

Die Verfasser der beiden Nachrufe wollen, dem traurigen Anlass entsprechend, ein Erinnerungsbild des Komponisten geben und streben keine Vollständigkeit an. Was sie schreiben, ergänzt das bisher Bekannte und macht es verständlicher. So entsteht ein lebendiges Bild von Walckiers' Werdegang, von seinem Leben und Wirken. Was sie ausgewählt haben, lässt aber noch genügend Raum für Spekulationen. Ihre Angaben konnten durch eigene (detektivische) Nachforschungen in Paris ein wenig ergänzt werden, manche Fragen bleiben jedoch weiterhin offen.

Jugend und Ausbildung

Auguste-Eugène Walckiers, so sein vollständiger Vorname⁶, wurde am 22.7.1793 in Avesnes-sur-Helpe im Département Nord geboren und starb am 1.9.1866 in Paris⁷, so viel ist sicher, obwohl es keine Dokumente mehr gibt.⁸ Über Walckiers' Lebensumstände bis zur beruflichen Konsolidierung in Paris wusste man bisher nichts Genaues, aus den beiden Nekrologen lässt sich dazu nun einiges nachtragen; insbesondere der Text von Trèves ist in dieser Beziehung recht ausführlich. Danach war Eugène Walckiers das älteste von fünf Geschwistern; als er zehn Jahre alt war, verlor er seinen Vater, der durch Spekulationsgeschäfte die Familie finanziell ruiniert hatte. Hier ist anzumerken, dass in der Stadtgeschichte von Avesnes für das Jahr 1800 ein Bürgermeister namens Antoine Walckiers geführt wird, merkwürdigerweise ohne Angabe über das Ende seiner Amtszeit. Es ist gut möglich, dass es sich dabei um den Vater gehandelt hat, da auch der Bruder diesen Vornamen trägt; er wird uns später in Paris wieder begegnen. Eugène wurde für drei Jahre zu einem Landvermesser in die Lehre gegeben,

aber seine Liebe galt schon damals der Musik. Bannelier berichtet, dass sein erstes Instrument die Klarinette gewesen sei, die er aber, weil ihr Spiel ihn zu sehr angestrengt habe, mit der Flöte vertauschte – und es ist zu vermuten, dass eher Interesse als Anstrengung der Grund des Instrumentenwechsels waren.

1813 wurde Walckiers eingezogen und nahm als Militärmusiker zusammen mit seinem Bruder Antoine an den letzten Feldzügen des Kaiserreichs teil; 1815, nach dessen endgültigem Zusammenbruch, wurde er aus dem Dienst entlassen. Erwähnenswert in diesem Zusammenhang ist, dass sich Napoleon im Juni 1815 in Avesnes, das als Festungsstadt im Grenzbereich militärische Bedeutung hatte, auf die bevorstehende Schlacht bei Waterloo vorbereitete. Nachzulesen ist die Episode in einem 1836 erschienenen Buch⁹, auf dessen Subskriptionsliste Walckiers steht. Diese seine Verbundenheit mit der Heimat ließ ihn dann auch 1837 in Paris Mitglied der *Société des Enfants du Nord* werden.¹⁰

Nach der Niederlage von Waterloo zerstreute sich die Armee oder besser das, was von ihr übriggeblieben war, in alle Himmelsrichtungen; auch die Brüder Walckiers verloren sich dabei aus den Augen. Trèves berichtet dazu, dass sich Eugène in der Buchhaltung der russischen¹¹ Armee nützlich machen musste. Mit dem so verdienten Geld konnte er endlich seinem Wunsch folgend nach Paris gehen. Aus diesem ersten Paris-Aufenthalt, der bisher nicht bekannt war, ergibt sich eine plausible Antwort auf die Frage, wer dieser Marchand war, den man allgemein als seinen ersten Lehrer bezeichnet, dort könnte es mit großer Wahrscheinlichkeit Heinrich Wilhelm Marchand¹² gewesen sein. 1769 in Mainz geboren und seit 1805 in Paris lebend, hatte er sich als Pianist, Geiger und Komponist einen Namen gemacht. Leider weiß man nichts über seine letzten Jahre, auch sein Todesdatum ist unbekannt, jedenfalls sind nach 1811 keine Kompositionen mehr im Druck erschienen. Es ist also denkbar, dass Walckiers in Paris Marchands Bekanntschaft gemacht und bei ihm Unterricht genommen

hat. Was die RGM im Zusammenhang mit Walckiers Mitgliedschaft in der *Société des enfants du Nord* über seinen Werdegang schreibt¹³, unterstützt diese Annahme, Marchand hatte in der Tat von 1781–1784 Unterricht bei Leopold Mozart:

M. Walckiers a commencé ses études sous Marchand, élève de Mozart, et les a achevées sous le célèbre Reicha.

[Herr Walckiers hat seine Studien bei Marchand begonnen, einem Schüler Mozarts, abgeschlossen hat er sie bei dem berühmten Reicha.]

Für einen frühen Paris-Aufenthalt spricht auch eine in Zusammenarbeit mit Marchand komponierte Fantasie für Klavier und Flöte ohne Opuszahl, verlegt bei Janet et Cotele.¹⁴ Die Entscheidung, Paris schon im Februar 1816 wieder zu verlassen und in die *Jeune Garde Impériale* zurückzukehren, diesmal als stellvertre-

tender Leiter einer Musikformation in Soissons, könnte dann durch Marchands Tod ausgelöst worden sein. Walckiers' Bindung an das Militär ist auch durch die Widmung der Flötenquartette op. 5 an *Monsieur Paradis, Ex-Capitaine d'Infanterie, Chevalier de la Légion d'Honneur* dokumentiert (s. Abb. 1).

Von Le Havre nach Paris

Seit September 1816 wohnhaft in Le Havre und vermutlich nicht mehr im Militärdienst, widmete sich Walckiers mit ganzer Kraft dem Unterrichten und Komponieren, machte sich damit allmählich einen Namen, auch seine Kompositionen wurden gedruckt. Vermutlich haben in Le Havre auch die Brüder Eugène und Antoine wieder zueinandergefunden, zumindest könnte man das aus der Widmung der Duette op. 16 schließen (s. Abb. 2).

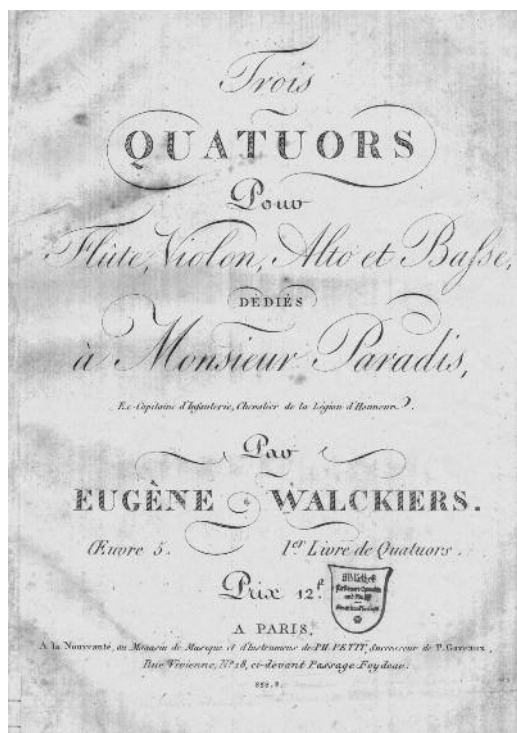


Abb. 1: Titelblatt der Flötenquartette op. 5

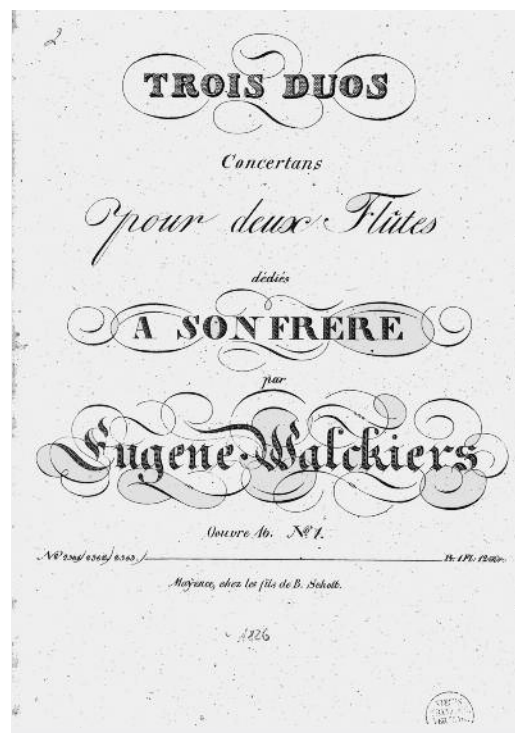


Abb. 2: Titelblatt der Duette op. 16

Walckiers' Entschluss nach Paris zu gehen, so berichten Bannelier und Trèves übereinstimmend, soll durch Boieldieu¹⁵ ausgelöst worden sein. Die weitere Ausbildung bei Reicha und Tulou bestand aber mit Sicherheit nicht mehr in einem regulären Studium¹⁶ am Conservatoire. Es wäre vorstellbar, dass Walckiers eine Zeitlang, bis zum endgültigen Umzug nach Paris, zwischen den beiden Städten pendelte. Die Beziehung zu Reicha war eine sehr herzliche, dazu mag beigetragen haben, dass auch Reicha schon sehr früh seinen Vater verloren hatte, und dass beide Flötisten waren.¹⁷ Für den Unterricht bei Tulou ist ein eher distanzierendes Verhältnis anzunehmen. Das Titelblatt der Duette für Flöte und Violine op. 8, auf dem sich Walckiers als *Elève de Tulou* bezeichnet, ist aber zumindest ein Zeugnis für ihre Verbindung (s. Abb. 3).

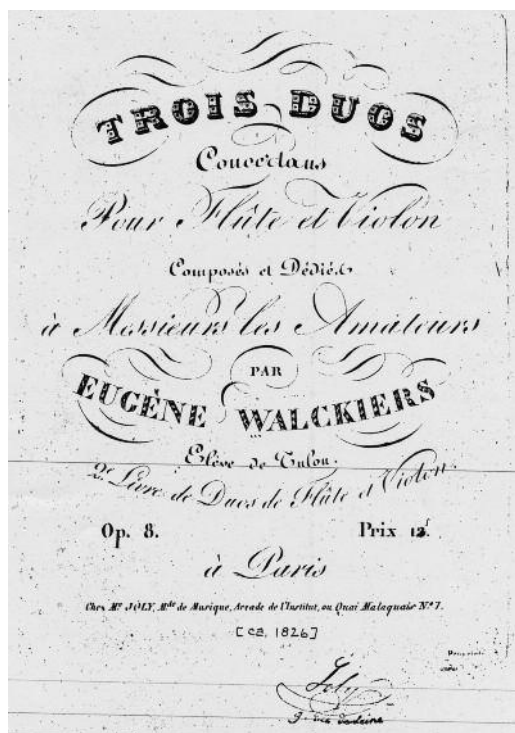


Abb. 3: Titelblatt der Duette op. 8



Abb. 4: Concertino op. 28, die erste Seite der Klavierpartitur, Private Collection Judah Engelsberg, Den Haag

Bannelier deutet an, dass beide Spieler auf der Höhe ihres Könnens einander ebenbürtig gewesen seien, und Walckiers' Flötenstimmen sprechen diesbezüglich eine klare Sprache – auch wenn er konzertierend, soweit man weiß, nie hervorgetreten ist¹⁸ und nie eine der Pariser Orchesterstellen innehatte. Das Concertino op. 28, eine Form, die Tulous Domäne war, könnte man indessen schon als einen Versuch der Annäherung an Tulous Welt der großen flötistischen Geste ansehen (s. Abb. 4).

In Paris

Als Zeitpunkt der Übersiedelung nennt Trèves das Jahr 1830. Bis zu diesem Datum sind bereits etwa dreißig Opusnummern verlegt, nicht nur bei Pariser Verlagen. Da Walckiers, geprägt durch die Erfahrungen seiner Kindheit und Jugend, offensichtlich darauf bedacht war, nicht über seine Verhältnisse zu leben, wird man davon ausgehen können, dass auch der Umzug

nach Paris auf solider Grundlage geplant wurde. Nach Trèves hatte Walckiers vom Verleger Schlesinger den Auftrag erhalten, von gerade aktuellen Opern Arrangements für eine und zwei Flöten für den Hausgebrauch von Opernliebhabern anzufertigen. Diese Einrichtungen, die ohne Opuszahlen außerhalb des regulären Werkverzeichnis stehen, geschmackvoll und mit künstlerischem Augenmaß gemacht, erwiesen sich als lukrativ für beide Seiten.

Walckiers' Pariser Wohnort kennt man aus verschiedenen Versionen seines eigenen *Catalogue des œuvres*. Das Rätsel, dass dort immer zwei Adressen angegeben werden, ließ sich dahingehend klären, dass Antoine Walckiers in der rue Boucher 1^{bis} wohnte und Eugène in der rue des Prouvaires 10, beides im Zentrum von Paris, fünf Minuten voneinander entfernt. Die Zuordnung der Wohnungen erfährt man aus einer 1834 erschienenen Anzeige¹⁹ der *Délassemens du flûtiste* op. 47, sowie aus dem Titelblatt von op. 49, einem Quintett für Flöte und Streichquartett. Über Antoine Walckiers ließ sich sonst nur noch in Erfahrung bringen, dass er von 1844 bis 1850 am Théâtre du Vaudeville in Paris als Musiker beschäftigt gewesen war.²⁰ Diese Anstellung könnte sich vielleicht aus einer Anzeige²¹ in der *RGM* ergeben haben, in der Schlesinger darauf hinweist, dass Walckiers einen Musiker zu vermitteln hätte:

Nous croyons être utile aux directeurs de collège qui, dans ce moment, sont à la recherche d'un professeur de musique, en les prévenant qu'ils peuvent s'adresser à M. E. Walckiers, compositeur, rue des Prouvaires, 10, à Paris. Le musicien qu'il a à leur proposer joue du violon, de la flûte, de la guitare, du cornet à pistons, de l'ophicléide et du trombone.

[Wir halten es für nützlich, Leiter von Unterrichtsinstituten, die gerade einen Musiklehrer suchen, darauf hinzuweisen, dass sie sich an Herrn E. Walckiers wenden können, Komponist, wohnhaft rue des Prouvaires 10, Paris. Der Musiker, den er vorzuschlagen hat, spielt Violine, Flöte, Gitarre, Ventilhorn, Ophikleide und Posaune.]

Beide Adressen hatten auch noch im Jahr 1851 Gültigkeit, wie das Dokument einer notariell bestätigten finanziellen Transaktion²² aus dem Jahr 1851 belegt. Als Berufsbezeichnung gaben die Brüder darin *professeur de musique* an. Die beiden Straßen, in denen sie wohnten, liegen im 1. Arrondissement, auch heute noch an derselben Stelle, obwohl sich das Stadtbild in dieser Zeit gravierend verändert hat. Die Rue Boucher wurde im Zuge der Haussmannisierung²³ völlig umgestaltet, es gibt dort heute nur noch Geschäftshäuser; die Rue des Prouvaires ist im Lauf der Zeit sehr viel kürzer geworden, um den Markthallen Platz zu machen, aber sie ist immer noch eine Wohnstraße. Das Haus Nr. 10 ist ein Eckhaus, man blickt von hier aus auf die Kirche Saint Eustache²⁴. Im Prinzip entspricht die Gestalt des Wohnhauses Nr. 10 den alten Verhältnissen, auch wenn es äußerlich ein anderes Aussehen bekommen hat. Ein substantieller Zusammenhang mit dem alten Gebäude ist offensichtlich, es gibt Mauer- und Fußboden-Einbauten, die sehr wohl aus dem 19. Jahrhundert stammen könnten, die Treppen im Hinterhaus sind klein, eng und ausgetreten – man spürt die Nähe der Vergangenheit (s. *Abb. 5, 6* und *7*).

Flötenlehrer und Komponist

Hierher kamen also Generationen von Flötenschülern, um von Walckiers, wie Bannelier es ausdrückt, das Geheimnis seines schönen Tons zu erfahren. Liest man die Texte seiner Flötenschule, insbesondere seine Bemerkungen zu musikalischen Inhalten, erhält man eine Vorstellung davon, wie sein Unterricht gewesen sein könnte. Die zweibändige *Méthode*, wie allgemein angegeben schon seit 1829 erhältlich²⁵, wurde 1837 in der *RGM* besprochen, der Rezensent Kastner²⁶, selbst Verfasser von elementaren Unterrichtswerken für verschiedene Instrumente, auch für die Flöte, versucht ihre Besonderheit zu beschreiben²⁷:

On voit que l'auteur ne s'est pas contenté d'effleurer légèrement l'étude générale de la mu-



Abb. 5: Saint Eustache

sique pour concentrer tout son savoir sur l'instrument qu'il professe; mais, bien au contraire, qu'il a approfondi consciencieusement, et avec persévérance, les mystères de l'art; c'est sans doute à cette parfaite connaissance des ressources musicales que M. Walckiers doit la meilleure part de ses succès comme compositeur. [Man sieht, dass der Autor sich nicht damit zufriedengibt, das allgemeine Studium der Musik locker abzuwickeln, um sich ganz auf sein Wissen über das Instrument zu konzentrieren, das er unterrichtet; sondern, ganz im Gegenteil, wie er die Geheimnisse der Kunst sorgfältig und beharrlich auslotet, das ist zweifellos der perfekten Kenntnis der musikalischen Kraftquellen zuzuschreiben, denen Herr Walckiers den besten Teil seines Erfolges als Komponist verdankt.]

Was den Komponisten Walckiers betrifft, sind die Hinweise der beiden Nekrologschreiber zum Werkverzeichnis leider nicht eindeutig, weder Umfang noch Vielfalt werden ausreichend deutlich. Ihre eher subjektive Sicht der Dinge zu diskutieren würde aber in diesem biographisch orientierten Kontext zu weit führen. Gestützt auf Verlagskataloge und die beiden



Abb. 6: rue des Prouvaires 10

Zettelkataloge der *Bibliothèque nationale de France* soll statt dessen nur eine kurze Übersicht folgen, um den Bericht über sein Leben in dieser Hinsicht abzurunden. Am Anfang stehen die 1825 bei Schott, Mainz verlegten Flötenduette opus 1, am Ende steht die vierte Flötensonate opus 109. Von den dazwischen liegenden Opuszahlen sind nicht alle sicher



Abb. 7: rue des Prouvaires 10 Treppenhaus

bestimmten Werken zuzuordnen. Außerdem gibt es noch eine große Anzahl von Kompositionen ohne Opuszahl, wozu u. a. die schon genannten Opern-Einrichtungen gehören.

Flötenmusik

Um mit der reinen Flötenmusik zu beginnen, hier zuerst einige Anmerkungen zu den Kompositionen für eine, zwei, drei und vier Flöten: Kaum bekannt dürften die Stücke für Soloflöte sein, motivierend sind sie auf jeden Fall, entspanntes Vergnügen versprechen Titel wie *Airs connus*, *Récréations musicales* oder *Délassemens du flûtiste* (das op. 47, wie schon erwähnt), andere sind anspruchsvoller; nach den vier Fantasien über „Le Prophète“ von Meyerbeer, als op. 87 schon in unmittelbarer Nähe der 1. Flötensonate, gibt es keine Solos mehr. Von den Duetten sind die opp. 11, 23 und 27 mit *concertans* bezeichnet, aber, wie es sich bei einem Flötenlehrer dieses Ranges von selbst versteht, ist vieles auch für den Unterricht gedacht. So führen die opp. 55 bis 58 als *Collection progressive* schrittweise von *aux Jeunes Elèves* und *aux Elèves* über *aux Amateurs* zu *aux Artistes*. Sie sind 1834–1836 erschienen, danach gibt es keine Duette mehr; von den frühen Duetten sind vier für Flöte und Violine bestimmt. Bei den Trios, schon anspruchsvoller im Zusammenspiel und daher nichts für Anfänger, wurden die drei von op. 93 auch damals schon sehr hoch eingeschätzt, zusammen mit den beiden Flötenquartetten op. 46 und 70 sind sie wert- und wirkungsvolle Beispiele für Walckiers Satzkunst und Instrumentenbehandlung.

An reiner Bläserkammermusik gibt es drei Trios op. 12 (Fl, Klar, Fag), die drei Quartette op. 7 und das eine op. 48, bei denen ein Horn hinzukommt. Auffällig, dass trotz der Freundschaft mit dem Oboisten Henri Brod nie Oboe dabei ist, und dass Walckiers auch nie versucht hat, zum Bläserquintett zu erweitern, aus Respekt vermutlich vor der Leistung seines Lehrers Reicha auf diesem Gebiet. Die Flötenquartette op. 5 (drei) und op. 50 (eins) verbin-

den Flöte und Streichtrio. Ein verlockender Gedanke, diese Musik im Konzert hören zu können, aber leider ist es eine bei Streichern unbeliebte, weil das gewohnte Streichquartettspiel störende Besetzung. Das Quintett op. 49 für Flöte und Streichquartett hat da bessere Karten. Ein Trio für Flöte, Violine und Bass op. 35 schließlich gibt sich im Titel bescheiden, aber es enthält wohl die anspruchsvollste Violoncellostimme, die Walckiers je geschrieben haben dürfte.

Die Musik für Flöte und Klavier nimmt mit weit über dreißig Kompositionen zahlenmäßig mehr als ein Drittel des Werkkataloges ein. Abgesehen von einigen Rondos und anderen Stücken sind es meist Duos und Fantasien unter Verwendung von Opernmelodien, wobei das Klavier begleitend oder gleichberechtigt sein kann; das letzte Stück dieser Art ist die Fantasie op. 88. Wie kongenial, wie liebevoll und sorgfältig diese Musik gemacht ist, wie ohrwurmverdächtig immer noch, übersehen wir heute leicht, weil uns das nötige Hintergrundwissen fehlt, wir die Opern von Meyerbeer, Halévy, Hérold, Adam etc. nicht mehr kennen. Einige solcher Duos sind auch in Zusammenarbeit mit Pianisten der Zeit entstanden, neben Marchand waren es Kalkbrenner, Thalberg und Wolff. Diese Arbeiten gehören primär in die Werkverzeichnisse der Pianisten, nur die Flötenstimmen in ihrer virtuoson Ausgestaltung stammen von Walckiers.

Kammermusik in verschiedenen Besetzungen

Etwa seit der Jahrhundertmitte hatte sich Walckiers, angeregt durch den Erfolg seines Freundes Onslow (1783–1853), zunehmend für größere kammermusikalische Besetzungen interessiert. Leider sind zwei dieser Werke nicht erhalten, man erfährt von ihnen nur auf dem Umweg über die *RGm*, in der 1847 ein Oktett²⁸ und 1849 ein Septett²⁹ in gemischter Streicher-Bläser-Besetzung besprochen wurde. Onslow, der unter den Zuhörern war, hat die Musik offensichtlich gefallen.

D'accord avec les autres auditeurs, M. Onslow n'a pas hésité à déclarer ce morceau complet et hors ligne, pouvant être signé des noms les plus célèbres.

[In Übereinstimmung mit den anderen Zuhörern, zögerte Herr Onslow nicht, dieses Werk als ganz unvergleichlich zu bezeichnen, und dass es aus der Feder der berühmtesten Komponisten sein könnte.]

Das für Walckiers Entwicklung entscheidende Stichwort „dénouement³⁰ à l'art sérieux“, also sich von nun an nur der ernsten Kunst zuzuwenden, fällt in der Rezension des Septetts, und diese Entscheidung verwirklichte er dann auch in den nach 1850 entstandenen Duosonaten, Klaviertrios, Streichquintetten und Klavierquintetten. Von den Duosonaten sind die Flöten-Sonaten bereits vorgestellt worden, den beiden Klarinettensonaten op. 91 und 99 wäre das ebenfalls zu wünschen. Der Katalog der *BnF* weist, entgegen den Angaben von Trèves, ansonsten nur noch eine Sonate in C-Dur op. 100 für Klavier und Violoncello aus, die 1859 bei Richault gedruckt wurde.

Die Klavier-Trios op. 95, 96 und 97 sind, folgt man der Opuszahl, in unmittelbarer Nachbarschaft entstanden. Webers Trio op. 63 von 1819 war in Paris um diese Zeit immer noch sehr beliebt, Dorus spielte es mit den Partnern Lebouc (Violoncello) und Mattmann (Klavier) nicht nur einmal mit großem Erfolg. Das Trio op. 97 kann mit seinem Vorbild durchaus konkurrieren, obwohl es in der Klavierstimme weniger virtuos angelegt ist (s. *Abb. 8*).

Die anderen beiden Trios sind „variabler“ in der Besetzung, in op. 95 Flöte und Violine (alternativ B-Klarinette), in op. 96 A-Klarinette (Violine) und Viola (Violoncello). Das Trio op. 104 schließlich ist mit Violine und Violoncello besetzt, auch zu op. 97 gibt es eine Fassung mit Violine.

Den Kern von Walckiers' später Kammermusik bilden die Quintette, teils in reiner Streicherbesetzung, teils mit Klavier. Trotz ihrer Bedeutung innerhalb der Kammermusik von Wal-

Abb. 8: Trio op. 97, 1. Satz, T. 22-36

ckiers haben sie sich gegenüber den Quintetten berühmterer Kollegen nicht durchsetzen können, auch würde man Stücke dieser Art von einem Flötisten-Komponisten gar nicht erwarten. Die *Boccherini-Besetzung* mit Kontrabass statt des zweiten Violoncellos, die dem Klangbild der vier Streichquintette op. 90, 94, 102 und 108 eine wohlthuend dunkle Färbung gibt, verdankt sich dem ausgezeichneten Spiel von Achille Gouffé, dem Initiator auch der Kammermusik-Séancen. Das zweite Quintett, 1854 gedruckt, ist dem im Jahr zuvor verstorbenen Freund Onslow gewidmet. Die Klavierquin-

tette op. 103 und 105 folgen mit Violine, Viola, Violoncello und mit Kontrabass der Schubert-Besetzung (im Forellenquintett). Das erste in B-Dur ist heiterer in der Stimmung als das dem Andenken an Louise Mattmann gewidmete zweite in h-Moll. Die Poesie dieser Musik kann sich jedoch nur entfalten, wenn der von pianistischen Formeln nicht freie Klaviersatz stilistisch adäquat gespielt wird. Altmann³¹ erwähnt noch ein drittes Quintett in Es-Dur op. 107; diese Opuszahl ist aber laut Katalog der BnF mit einer 1864 gedruckten Messe belegt.

Dass Walckiers auch Vokalmusik komponiert hat, ist fast noch erstaunlicher als sein Expansionsdrang in puncto Kammermusik. Neben vermutlich schon sehr früh entstandenen Romanzen für Singstimme und Begleitinstrument, in Paris ohne Jahr erschienen, enthält der Katalog der BnF zwei Motetten op. 101 (Richault 1860), die schon genannte Messe op. 107 und zwei Opern-Manuskripte. Die auch von Trèves erwähnte einaktige opéra-comique heißt *Une nuit d'orage*, von der anderen mit dem Titel *Amarelle ou la Bohémienne* ist in einer Notiz aus dem Jahr 1837 die Rede³²:

(M. Walckiers) a fait représenter sur plusieurs théâtres de province un opéra en trois actes, dans lequel on a vivement applaudi l'ouverture, deux airs et plusieurs chœurs.

[Herr Walckiers hat an verschiedenen Provinztheatern eine Oper in drei Akten aufführen lassen, die Ouvertüre, zwei Arien und mehrere Chöre erhielten lebhaften Beifall.]

Soweit der Blick auf das Werkverzeichnis. Zu den Flötensonaten, mit denen sozusagen alles anfang, ist dagegen noch etwas nachzutragen. Die *RGm* berichtete im Mai 1867, also ein Dreivierteljahr nach Walckiers' Tod, über die Aufführung einer Flötensonate³³, gespielt von der Pianistin Béguin-Salomon und dem Flötisten Donjon.

... pour rendre un pieux hommage à la mémoire d'un excellent artiste dont nous déplorons la perte l'année dernière, M. Eugène Walckiers.

[... dem ehrenvollen Andenken an einen ausgezeichneten Künstler gewidmet, dessen Verlust wir im vergangenen Jahr zu betrauern hatten.]

Aus den folgenden Jahren sind dann keine Besprechungen seiner Musik mehr überliefert. Walckiers, den Bannelier einen *homme de bien* nannte, um das Aufrichtig-Gütige dieses Menschen in Worte zu fassen, hatte in seiner stillen, nur der Musik zugewandten Lebensweise zu wenig nachhaltige Spuren hinterlassen. Leider muss auch das von Bannelier erwähnte *Journal*, in dem Walckiers die Ereignisse seines Lebens festgehalten hat, als verloren gelten. Einen solchen Glücksfall, wie ihn Edward Blakeman mit der Auffindung der Taffanel-Dokumente hatte,³⁴ wird man hier wohl nicht erwarten dürfen.

ANMERKUNGEN

¹ F. J. Fétis: *Biographie universelle*, 2. Auflage, 1860–1880, mit Supplement; R. S. Rockstro: *A treatise on the ... flute*, London Reprint 1967; *The New Grove: Dictionary of Music and Musicians*, London 2001; *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris 2003.

² *RGm*, 33, Année, Nr. 36, 9.9.1866

Ch. Bannelier: *Nécrologie. M. Eugène Walckiers*.

Lundi dernier, un cortège d'amis dévoués a conduit à sa dernière demeure un artiste éminent et un homme de bien, M. Eugène Walckiers, une de ces natures d'élite dont le cœur et la conscience sont les seuls guides, une de ces âmes droites qui ne savent pas sacrifier à l'intérêt, qui préfèrent la satisfaction intime du devoir accompli à une renommée souvent éphémère et usurpée. Possédant une instruction solide, un goût sûr, connaissant à fond les ressources de la composition, sachant enseigner à merveille, ses conseils éclairés n'ont jamais fait défaut aux jeunes gens, au milieu desquels il se plaisait; et celui qui écrit ces lignes remplit un devoir de reconnaissance en rappelant ce qu'il doit à sa bonne amitié sous ce rapport. Comme flûtiste, Eugène Walckiers n'a guère eu, dans ses beaux jours, d'autre rival que Tulou; il a écrit une des meilleures méthodes de flûte qui existent. Presque tous les flûtistes en renom sont venus lui demander le secret de la beauté du son; chaque semaine, depuis de longues années, une séance de musique d'ensemble les a réunis chez lui, et deux ou trois générations de virtuoses se sont succédé sous sa paternelle direction.

Son œuvre de flûte, très-considérable, se compose d'un grand nombre d'arrangements, de six sonates, dont deux inédites, de plusieurs duos, trios et quatuors. Ces différents ouvrages sont tous parfaitement écrits pour l'in-

strument, et il s'y trouve de belles et fraîches idées. Les vingt dernières années de la vie de cette artiste infatigable et modeste ont vu naître d'assez nombreuses productions de musique de chambre: sonates, trios, quatuors, quintettes, pour piano, instruments à cordes, instruments à vent, etc. Le quintette dédié à la mémoire de Mme Mattmann, celui dédié à la mémoire d'Onslow, celui dédié à Mme Béguin-Salomon, celui en *sol*, dont le ravissant boléro est maintenant connu de tous les musiciens, sont autant d'œuvres de haute portée, pleines d'élévation, habilement faites. Deux messes, couronnées dans des concours, sont les seuls excursions qu'il ait faites dans le domaine de la musique religieuse proprement dite.

M. Walckiers était né le 22 juillet 1793. A vingt ans, il s'enrôla comme clarinettiste dans la musique militaire, mais ne tarda pas à abandonner pour la flûte cet instrument qui le fatiguait trop. Il devint bientôt sous-chef de musique dans la jeune garde impériale, fit les dernières campagnes de l'Empire, et, licencié en 1815, se livra avec un ardeur qui ne s'est jamais ralenti aux travaux du professorat et de la composition. C'est d'après le conseil de Boieldieu qu'il quitta le Havre, où il résidait depuis quelques années, pour venir à Paris compléter ses études, sous la direction de Reicha; il conserva toujours la tradition de l'enseignement clair, précis, rationnel, de cet excellent maître, qui a formé le talent de tant de compositeurs distingués. Il a laissé un journal où tous les événements de sa vie sont soigneusement relatés, et qui contient des précieux renseignements sur une foule de faits musicaux auxquels il a été plus ou moins mêlé.

Il suit dans la tombe, à cinq mois de distance, sa compagne dévouée, dont la perte a porté un coup fatal à son organisation déjà ébranlée. Il laisse un vide dans bien des cœurs, et le triste adieu que lui adresse une voix filiale trouvera bien des échos!

³ *RGm*, 33. Année, Nr. 35, 2.9.1866

⁴ *Bulletins de la société des compositeurs de la musique*, 22. Séance, 29.12.1866, S. 3-4

A. Trèves: Nécrologie sur M. Walckiers

Messieurs, Eugène Walckiers, dont nous avons à regretter la mort récente, a consacré une longue existence à des travaux nombreux et importants qui lui marquent une place distinguée dans l'art musical. Comme instrumentiste, compositeur et professeur, il a des droits incontestables à notre estime et à notre souvenir. Je ne fais donc que remplir un devoir, en essayant d'esquisser devant vous les principaux traits de cette vie active et honorable, vouée tout entière à la musique.

Eugène Walckiers naquit en 1793, dans une petite ville du département du Nord, à Avesnes. A l'âge de dix ans, il perdit son père, qui, ruiné par des spéculations malheureuses, ne laissa que des dettes. Walckiers était l'aîné de cinq enfants; on le plaça chez un géomètre arpenteur, où il resta trois ans; mais le goût de la musique, développé chez lui de très-bonne heure, le portait déjà impérieusement vers une autre carrière. En 1813, il tomba au sort et, comme aîné de femme veuve, il fut envoyé au dépôt.

M. Walckiers ainsi que son frère, qu'il avait fait engager comme lui dans la musique, assistèrent à la bataille de Waterloo. Dans la déroute, les deux frères se perdirent, et Walckiers a parlé souvent d'une traite de 25 lieues qu'il fut obligé de faire pour gagner une petite localité de la frontière, où il dut travailler à la comptabilité de l'armée russe. Ayant gagné une somme de 100 francs à ce métier forcé, il s'pressa de venir se loger à Paris, dans une chambre de plus modestes.

Il reprit l'uniforme en février 1816, et partit pour Soissons comme sous-chef de musique dans la légion de l'Aisne. En septembre de la même année, il arrivait au Havre. C'est là qu'il devait enfin respirer et se créer une situation. Sur le conseil que lui en donna Boieldieu, il résolut d'aller à Paris prendre des leçons du célèbre Reicha, professeur de haute composition au Conservatoire, et par la même occasion, il en prit aussi du grand flûtiste Tulou. Vers 1830, Walckiers vint se fixer définitivement à Paris. M. Reicha l'avait pris en affection.

Recommandé par M. Reicha à l'éditeur Schlesinger, il fut chargé par ce dernier d'un travail suivi qui devait être l'origine de sa petite fortune. C'étaient des arrangements pour une flûte ou deux flûtes des opéras en vogue à cette époque. Ce travail, consciencieusement fait, obtint un succès réel, les arrangements se vendirent en quantité considérable et prirent un rang dans la musique instrumentale. Walckiers écrivit ensuite, en collaboration avec Kalkbrenner, des duos et des fantaisies concertantes; puis, composant des morceaux originaux pour flûte, il acquit bientôt une réputation dans cette spécialité.

Les meilleures compositions de Walckiers pour la flûte sont ses trois derniers *trios originaux*, ainsi que deux *quatuors*. Il est aussi l'auteur d'une grande et complète méthode de flûte. On peut donc considérer Walckiers, malgré les autres travaux dont il nous reste à parler, comme un compositeur spécial pour la flûte; à ce titre, il peut figurer avec honneur auprès des Kuhlau, Drouet, Tulou, Kummer, Devienne, etc.

Excité par les succès d'Onslow, son ami, Walckiers voulut bientôt devenir son émule; nous devons à cette circonstance toute une série de compositions de musique de chambre dans le genre d'Onslow, savoir:

Quatre quintettes pour instruments à cordes;

Plusieurs quatuors pour piano et instruments à cordes;

Trois sonates pour flûte et piano;

Une sonate pour clarinette et piano;

Et enfin une série de duos pour piano et alto ou violoncelle.

Walckiers a écrit jusqu'à 110 numéros d'œuvres musicales. Toute sa musique a été gravée par les principaux éditeurs de Paris, entre autres par MM. Richault, Brandus, etc. Il a laissé en musique manuscrite, composée dans ses dernières années et qui est restée entre les mains de ses héritiers, une symphonie, un opéra-comique et une sonate pour piano et flûte.

⁵ Séance Annuelle 22bis, 27.1.1867, S. 25

⁶ Centre Historique des Archives nationales, *Minutes des notaires de Paris* (1851)

20. BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

16. - 18. Oktober 2009



Konzerthaus Berlin

**Französische Friedrichstadtkirche
St. Hedwigs-Kathedrale**

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Capilla y Camerata Cayrasco

Eligio Quinteiro (Theorbe)

La Risonanza / Fabio Bonizzoni

Bob van Asperen (Cembalo)

Amsterdam Loeki Stardust Quartet

Barockorchester und Chor 'La Tempesta'

Capilla Flamenca (Instr. / Vokal)

Kinderprogramm u.a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
historischer Instrumente 16./17. Oktober

Workshops/Vortrag

Blockflöte, Cembalo u.a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411, 10414 Berlin

Tel. (030) 447 365 72; Fax: (030) 447 60 82

BerlinAlteMusik@t-online.de

www.BerlinAlteMusik.com

Anmeldeschluß

**für Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 01.10.2009**

⁷ In Neuilly, wo das Manuskript der 5. Flötensonate entstand, hat Walckiers vermutlich in den Thermen Erholung gesucht, gestorben ist er aber mit größter Wahrscheinlichkeit in Paris, was der Text von Bannelier auch nahelegt.

⁸ Avesnes wurde kurz nach der Niederlage Frankreichs bei Waterloo durch die Explosion eines Waffenlagers teilweise zerstört; in Paris brannte das Hôtel de Ville 1871 durch die Feuer der Kommune.

⁹ M. I. Lebeau: *Précis De L'Histoire D'Avesnes*, Avesnes 1836

¹⁰ *RGm*, 4. Année, Nr. 32, 6.8.1837, S. 370, Die Gesellschaft wurde 1825 gegründet.

¹¹ Obwohl man hier eher die *preussische* annehmen möchte (*russe, prussien*).

¹² Er war der Sohn des Theaterdirektors Theodor Marchand und der Bruder von Margarethe, verheiratete Danzi.

¹³ *RGm*, 4. Année, Nr. 32, 6.8.1837, S. 370

¹⁴ Die Verlagsangabe ist ohne Jahr, die Firma aber bereits 1815 in Paris vertreten.

¹⁵ Vielleicht hat sich Boieldieu anlässlich der Aufführung einer seiner Opern in der Stadt aufgehalten und die Bekanntschaft mit Walckiers erneuert – oder er kannte ihn vielleicht schon von seinem ersten Paris-Aufenthalt her.

¹⁶ Ein Studium ist nicht nachweisbar, Walckiers wäre auch schon zu alt dafür gewesen.

¹⁷ Reichas zweite Flötensonate ist um 1820 entstanden.

¹⁸ Rockstro, a. a. O., S. 603

¹⁹ *Bibliographie de la France*, 1834, S. 280

²⁰ *Dictionnaire des femmes belges*, Bruxelles 2006

²¹ *RGm*, 10. Année, Nr. 37, 10.9.1843, S. 318

²² s. o. *Minutes des notaires de Paris*

²³ Baron Haussmann war für den Umbau der Stadt seit 1853 maßgeblich verantwortlich.

²⁴ Dort wurden Rameau und Mozarts Mutter beigelegt.

²⁵ Interessant, dass Tulou gerade 1829 Professor am Conservatoire wurde, während seine Flötenschule erst 1853 erschienen ist.

²⁶ Johann Georg Kastner (1810–1867)

²⁷ *RGm*, 4. Année, Nr. 18, 30.4.1837, S. 154-5

²⁸ *RGm*, 14. Année, Nr. 20, 16.5.1847, S. 167

²⁹ *RGm*, 16. Année, Nr. 15, 15.4.1849, S. 117

³⁰ Der Autor Blanchard dürfte den Begriff „dénouement“ hier mit Absicht verwenden, denn Reicha hatte ihn in seiner Sonatentheorie als Bezeichnung für die Reprise, die Rückwendung also, gewählt.

³¹ W. Altmann: *Kammermusik-Katalog*, Leipzig 1942, S. 119

³² *RGm* 4. Année, Nr. 32, 6.8.1837

³³ *RGm*, 34. Année, Nr. 20, 19.5.1867, S. 162

³⁴ Edward Blakeman: *Taffanel – Genius of the Flute*, New York 2005 □

Peter Thalheimer

Vom Blockflötenchor zum Blockflötenorchester – Stationen im Wandel einer Spielpraxis

Dieser Text entstand als Vortrag für das ERTA-Symposium 2008 in Dinkelsbühl. Die Eigenschaften einer Rede wurden in der vorliegenden Druckfassung beibehalten.

Über das Ensemblespiel mit Blockflöten ist schon vieles gesagt und geschrieben¹ worden. Im Zentrum der Erörterungen standen dabei fast immer die Besetzungen mit einem Spieler pro Stimme. Als Ergänzung dazu müsste noch die Geschichte des mehrfach besetzten Blockflötenensembles geschrieben werden. Von dieser Geschichte werden wir heute nur einige wenige Stationen betrachten können. Vielleicht können von dem so entstehenden, vorläufigen Bild trotzdem Anstöße für die heutige Spielpraxis ausgehen.

Vor der Betrachtung der einzelnen Stationen ist eine Begriffsklärung nötig. Wenn wir heute von einem „Chor“ sprechen, denken wir in erster Linie an ein Vokalensemble, in dem jede Stimme von mehreren Sängern gemeinsam ausgeführt wird. Dem entsprechend benutzen wir den Begriff „chorisch“ als Synonym für eine mehrfache Besetzung. Dies gilt gleichermaßen für Vokal- wie für Instrumentalensembles. Unter einem Blockflötenchor verstehen wir demnach heute ein mehrfach besetztes Blockflötenensemble.

Das war nicht immer so. Im 16. und 17. Jahrhundert war ein „Chor“ nicht unbedingt mehrfach besetzt, sondern ein Ensemble mit Sing-

stimmen bzw. Instrumenten in verschiedenen Stimmlagen. Ein „Blockflötenchor“ konnte also durchaus auch aus einem Blockflötenquartett bestehen.

Wann hat dieser Bedeutungswandel stattgefunden? Wann wurde aus einem solistisch besetzten „Blockflötenchor“ ein mehrfach besetzter? Wir beginnen mit der Spurensuche in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Bei Virdung², Agricola³, Ganassi⁴ und Cardanus⁵ finden wir Genaueres zum Blockflötenstimmwerk und zur Zusammensetzung von Ensembles: Üblich waren Instrumente im Quintabstand, beim Quartettspiel in $g^1 c^1 c^1 f^1$. Cardanus erwähnt als erster zusätzlich noch die kleine d^2 -Flöte, eine Quint über der g^1 -Diskantflöte. Das Spiel im Quintstimmwerk war fast ein Jahrhundert lang üblich. Für diese erste Blütezeit des Blockflötenensemblespiels gibt es jedoch in den theoretischen Quellen keine Hinweise auf eine mehrfache Besetzung. Das gilt in dieser Zeit übrigens genauso für die Consort-Praxis mit anderen Melodieinstrumenten, z. B. mit Gamben.

Um 1600 erlebten die Satztechnik, das Instrumentarium und die Besetzungspraxis entscheidende Veränderungen. Michael Praetorius⁶ erwähnt jetzt „achterley Blockflöten“: Zusätzlich zu den vier Größen im Quintstimmwerk des Cardanus nennt er noch ein Kleinflötlein in g^2 und einen Discant in c^2 sowie einen Bass im



Peter Thalheimer, geboren 1946 in Stuttgart, studierte Querflöte, Blockflöte, Schulmusik und Musikwissenschaft in Stuttgart und Tübingen. Seit 1978 lehrt er in Nürnberg, zuerst als Dozent für Blockflöte, Traversflöte, Querflöte, Methodik, Aufführungspraxis und Kammermusik am damaligen Meistersinger-Konservatorium, jetzt als Professor für Historische Aufführungspraxis und Blockflöte/Traversflöte an der Hochschule für Musik Nürnberg. Konzerte, Rundfunk- und Tonträgerproduktionen, Kurse und Vorträge führten ihn in viele Länder Europas und die USA. Darüber hinaus sind aus seiner Tätigkeit zahlreiche Noteneditionen sowie Publikationen zur Aufführungspraxis und zur Instrumentenkunde hervorgegangen.

Quintabstand, also in B, und einen Großbass in F. Zur Verwendung der verschiedenen Größen schreibt er⁷:

„Wenn man aber sonsten die Flöten gar alleine / ohn zuthun anderer Instrumenten, in einer Canzon, Motet, oder auch in eim Concert per Chorus gebrauchen will: So kan man das ganze Accort und Stimmwerck der Flöten / sonderlich der Fünff Sorten von den gröbsten anzurechnen / weil die kleinen gar zu stark und laut schreien / gar wol und füglich gebrauchen / und gibt eine sehr anmütige stille / Liebliche harmoniam von sich / sonderlich in Stuben und Gemächern; Sintemal in der Kirchen die grobe Basset- und Baßflöten nicht wol gehört werden können“.

Mit den „Fünff Sorten“ sind also Instrumente in $g^1 c^1 f^0 B F$ gemeint – ein Quintstimmwerk mit Quartabstand zwischen den beiden tiefsten Flöten.

Außer dem reinen Blockflöten-Stimmwerk nennt Praetorius noch den „FlötenChor“. Gemeint ist damit ein vier- oder fünfstimmiges Ensemble, das in solistischer Besetzung einen „Chor“ eines mehrhörigen Werkes übernimmt. Außer mit Flöten kann ein „FlötenChor“ im Tenor und Bass aber durchaus auch mit „Posaun oder Tenorgeig“ bzw. „Quartposaun oder (...) Fagott“ besetzt sein. Trotz der terminologischen Übereinstimmung ist dies also kein Beleg für ein mehrfach besetztes Blockflötenensemble.

Praetorius empfiehlt, Blockflöten immer satzweise, als zusammenstimmendes „Accort oder Stimmwerk“ anzuschaffen. Ein solches Set besteht nach Praetorius⁸ aus folgenden Instrumenten:

- 2 Exilent in g^2
- 2 Discant in d^2
- 2 Discant in c^2
- 4 Alt in g^1
- 4 Tenor in c^1
- 4 Basset in f^0
- 2 Baß in B
- 1 Großbaß in F.

Zusammen sind das 21 Flöten, wobei die mittleren Größen sogar vierfach vorhanden sind. Allerdings sagt Praetorius nicht, wieviele davon gleichzeitig zum Einsatz kommen sollen.

Marin Mersenne⁹ beschreibt 17 Jahre nach Praetorius in Paris ein ähnliches Stimmwerk¹⁰: Er unterscheidet ein „petit jeu“ in $g^1 c^1 f^0$ und ein „grand jeu“ in $f^0 c^0 F$ und meint dazu, „dass alle in einem Ensemble zusammenwirken können, so wie man in den Orgeln auch hohe und tiefe Register findet.“ Was aber ist damit gemeint? Sollen mehrstimmige Werke gleichzeitig im Acht- und Vierfuß gespielt werden? Oder denkt Mersenne an fünfstimmige Musik mit fünf Flötengrößen, wie Praetorius?

Einen weiteren Ansatzpunkt bieten die Originalkompositionen für und mit 3-7 Blockflöten aus dem 17. Jahrhundert, z. B. von Antonio Bertali, Heinrich Ignaz Franz Biber, Massimiliano Neri, Daniel Bollius, Samuel Capricornus und die bekannte *Sonata à 7 Flauti* von Johann Heinrich Schmelzer. Keines dieser Stücke enthält einen Hinweis auf eine mehrfache Besetzung.

Zusammenfassend ist für unsere erste Station, den Zeitraum 1500 bis 1680, festzustellen: Große Blockflötensätze, die ein Zusammenspiel mit mehrfach besetzten Stimmen ermöglicht hätten, hat es sicher gegeben, aber sie wurden wohl nicht in diesem Sinne verwendet. Eindeutige Belege für Mehrfachbesetzungen sind bis jetzt für diesen Zeitraum nicht aufgetaucht, weder in theoretischen Quellen, noch in Besetzungsangaben, noch durch Abbildungen. Die Zeit der Renaissance-Flöten war also vom solistisch besetzten Blockflötenensemble geprägt. Wenn mehrere Spieler gemeinsam eine Stimme ausführten, dann wurden verschiedene Klangfarben miteinander kombiniert, wie z. B. Blas-, Streich- und Zupfinstrumente. Das schließt jedoch nicht aus, dass wir heute Musik dieser Zeit mit Blockflötenorchestern spielen. Wir sollten uns aber dabei klar sein, dass wir damit den Rahmen historischer Besetzungspraxis verlassen haben zugunsten eines neuen, aktuellen Klangbildes.

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.info · www.alte-musik.info



Als **2. Station** betrachten wir die Spielpraxis zur Zeit der Barockblockflöte, also von etwa 1680 bis etwa 1750. Gegenüber der Renaissanceflöten-Zeit hatte sich nicht nur das Instrumentarium verändert, sondern auch die Musik und die Besetzungspraxis. Neu ist die Entstehung von Hof-, Opern- und Kirchenorchestern, die sich zwar in lokalen Besonderheiten unterscheiden, aber meist eine Mehrfachbesetzung im Bereich der hohen Streicher aufweisen. An vielen Orten war auch die chorische Besetzung der Oboen- und Fagottstimmen üblich.

Wenn nun in den aufzuführenden Werken Flöten verlangt wurden, „wie denn sehr oft zur Abwechslung geschieht“ (so J. S. Bach 1730),¹¹ so war es lange Jahrzehnte üblich, dass diese von den Oboisten gespielt wurden. Eine Übertragung der bei Oboenstimmen gepflegten Praxis der Mehrfachbesetzung auf die Blockflötenpartien lag nahe.

Einige der Werke, die mehrfach zu besetzende Blockflötenstimmen enthalten, sind heute wohl bekannt – aber die entsprechenden Vorschriften der Komponisten werden meist nicht beachtet. Sie passen nicht in unser heutiges Bild barocker Blockflötenmusik, das primär geprägt ist von Solo- und Triosonaten, von Quartetten und Konzerten.

Beginnen wir mit den Beispielen bei Johann Sebastian Bach. Von den erhaltenen 6 Bach-Arien mit Singstimme, einer Blockflöten-

stimme und Generalbass sind vier für eine Unisono-Ausführung durch zwei Spieler gedacht – einmal spielt sogar noch eine Violine mit (BWV 13, 39, 106, 119). Im Schlusschoral *O großer Gott der Treu* der Kantate BWV 46 *Schauet doch und sehet* sind die beiden obligaten Blockflötenstimmen ausdrücklich „a due“ auszuführen. Die beiden Spieler der Oboen da caccia wechseln also zur Blockflöte, so dass insgesamt 4 Blockflöten spielen. In Bachs Matthäuspassion BWV 244 legt das originale Stimmenmaterial in dem Arioso *O Schmerz! hier zittert das gequälte Herz* eine Doppel- oder gar Dreifachbesetzung der beiden Blockflötenstimmen nahe. Weitere Belege für die Mehrfachbesetzung von Blockflötenpartien sind in Bachs Kantatenwerk leicht zu finden.

Dass diese Praxis nicht eine Spezialität Johann Sebastian Bachs in Leipzig war, zeigen Telemanns Frankfurter Kantaten, französische Opern von Lully, Charpentier und Montéclair, italienische Opern von Händel und auch eine englische Masque von Johann Ernst Galliard¹². Georg Philipp Telemann lässt z. B. in einer Arie für Sopran, 4 Altblockflöten und Generalbass die beiden ersten Blockflötenpartien doppelt besetzen¹³. Jean-Baptiste Lully verlangt schon 1681 in einem vierstimmigen Blockflötensatz mit Alt-, Tenor-, Bass- und Subbassflöte eine chorische Besetzung der Oberstimme.¹⁴ Bei Michel Pignolet de Montéclair gibt es aus den Jahren 1716 und 1732 sogar mehrfach besetzte Sopraninostimmen im drei- oder fünfstimmigen Flötensatz¹⁵ (s. *Abb. 1*).

Ruisseaux, qui serpentez

Szene aus der Oper „Jephté“ (1732)

Michel Pignolet de Montéclair
1667–1737

Petits dessus de Flûte à bec.
Sopranino-blockflöte

Hautte-contres de Flûte à bec.
Sopran-blockflöte

Tailles de Flûte à bec.
Alt-blockflöte

Quintes de Flûte à bec.
Tenor-blockflöte

Iphise
Sopran

Basses de Flûte à bec.
Baß-blockflöte

senza Basso continuo

Abb. 1: Aus: Flauto e voce IV, Carus 11.216.

Ein letztes Literaturbeispiel aus diesem Zeitraum sei noch erwähnt, weil es die französischen, englischen und deutschen Beispiele um ein italienisches ergänzt und es zudem noch genauere Angaben enthält: Das vierstimmige *Concerto di Flauti* von Alessandro Marcello¹⁶ ist für Blockflöten und Streicher unisono gedacht. Die einzelnen Stimmen sind wie folgt zu besetzen: „Due Flauti Soprani e due [Violini] Sordini“, „Due Flauti Contralti et una Violetta sordina“, „Due Flauti tenori et una Violetta sordina“ und „Un Flauto Basso e Violoncello“ (s. Abb. 2).

Die Belege sind zahlreich und eindeutig, es gibt deshalb keinen Zweifel: Die Anfänge mehrfach besetzter Blockflötenensembles liegen in der Frühzeit der Barockblockflöte und in der damaligen Orchesterpraxis. Dabei reichen die Besetzungsvarianten von mehrfach besetzten Altblockflötenstimmen bis zum chorischen fünfstimmigen Blockflötensatz mit Sopranino-, Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassflöten.

In der heutigen Praxis wurden diese Erkenntnisse bisher nur wenig berücksichtigt. Vielleicht liegt das daran, dass das Unisonospiel nur selten Bestandteil der Ausbildung heutiger Blockflötenspieler ist und wir deshalb mit den Originalbesetzungen besondere Probleme haben. Auch scheint die heute weit verbreitete Regel, man solle eine Stimme nie doppelt, sondern besser einfach oder dreifach besetzen, späteren Datums zu sein. Jedenfalls haben sich Bach, Händel, Telemann, Marcello und viele ihrer Zeitgenossen nicht daran gehalten.

Zum Erreichen der 3. Station in der Geschichte des mehrfach besetzten Blockflötenensembles überspringen wir die Zeit, für die heute oft, aber nicht treffend der „Dornröschenschlaf“ der Blockflöte angesetzt wird. Das „Dornröschchen“ Blockflöte hat im 19. Jahrhundert nicht geschlafen, es ist durchaus wach mit der Zeit gegangen und hat sich dem aktuellen Geschmack angepasst. Allerdings war das 19. Jahrhundert mehr das Jahrhundert der Solisten



Abb. 2: Alessandro Marcello: Concerto di Flauti.

und der Virtuosen, weniger der Ensembles. Das Ensemblespiel mit den Blockflötentypen des 19. Jahrhunderts können wir deshalb hier vernachlässigen.

Unsere 3. Station beginnt mit dem Neubau von Blockflöten 1920 in England und 1926 in Deutschland. Diese Phase der Blockflötengeschichte verliert sich etwa 1940 in den Wirren des Krieges.

Wir beginnen in Deutschland. Unter dem Einfluss von Wilibald Gurlitt und Arnold Dolmetsch hat sich hier der Zupfinstrumentenmacher und Händler Peter Harlan mit der Blockflöte beschäftigt. Anders als Dolmetsch und Gurlitt wollte er von Anfang an eine große Verbreitung des wiederentdeckten Instrumentes erzielen. Im Jahr 1926 lieferte er die ersten Altblockflöten aus, ein Jahr später ein Quartett, zuerst in E-A-, dann in D-A-Stimmung.

Durch Harlan, der selbst stark von der Jugendbewegung beeinflusst war, kam die Blockflöte in ein Umfeld, in dem das gemeinschaftliche Chorsingen einen hohen Stellenwert besaß. Wie selbstverständlich entstanden so die ersten

Blockflötenchöre, insbesondere bei Chorwochenenden und Musikwochen. Für die erste Generation der autodidaktisch geprägten Blockflötenspieler war das Solospiel eher eine Notlösung, das Spiel im Blockflötenchor dagegen das höchste Ideal. Dies gilt nicht nur für die zahlreichen Jugendbewegten, die sich nach 1930 die Anfänge des Blockflötenspiels anhand einer Blockflötenschule selbst beigebracht haben, sondern auch für viele der professionellen Musiker, die in dieser Zeit für die Blockflöte Interesse zeigten. Zu ihnen gehörten z. B. Fritz Jöde, Ferdinand Enke und Karl Gofferje. Komponisten wie Helmut Bornefeld, Paul Hindemith und Wolfgang Fortner komponierten zwischen 1930 und 1934 die erste Neue Musik für Blockflöten und empfahlen für ihre ein- bis fünfstimmigen Stücke solistische oder chorische Besetzung. So lautet z. B. der originale Titel bei Hindemith: „Trio für Blockflöten, einzeln oder chorisch besetzt.“¹⁷ Bornefeld empfiehlt, seine einstimmigen Stücke „zunächst auf der Altflöte (allein, dann aber auch – wenigstens zum Teil – im Chor) zu studieren.“¹⁸ Wolfgang Fortner bestimmt Stücke im 3. Heft seines *Blockflötenwerks* ausdrücklich „für 3 bis 5 Blockflöten oder 3 bis 5 stimmigen Blockflötenchor“.¹⁹

„Blockflötenchor“ war damit der neue Begriff für ein Blockflötenensemble, in dem die einzelnen Stimmen mehrfach besetzt sind. Die anfängliche Unsicherheit im Umgang mit dem neuen Begriff ist in den Besetzungsangaben zu Fortners 2. Heft dokumentiert. Es enthält „6 Kanons für 2 gleichgestimmte Blockflöten oder Blockflötenchöre“. Fortner bezeichnet also 1934 jede mehrfach besetzte Stimme als einen Blockflötenchor.

Den Berichten von Wochenendkursen und Tagungen dieser Zeit ist zu entnehmen, dass nicht selten 30-40 Spieler in einem Blockflötenchor zusammen gespielt haben. In den zeitgenössischen Quellen wird oft beklagt, dass die Instrumente verschiedener Werkstätten keinen einheitlichen Stimmtönen hatten. Ein weiteres Problem waren die gleichzeitig üblichen Blockflötensätze in D-A- und C-F-Stimmung, die nicht gut zusammen verwendet werden konnten. Hier zeichnete sich zwischen 1931 und 1937 eine Tendenz zur C-F-Stimmung ab. Speziell für größere Ensembles wurden auch die ersten c⁰-Bässe und sogar Subbässe in G und F angeboten.

Mehrfach besetzte Blockflötenensembles wurden in Deutschland damals meist „Blockflötenchor“ genannt, doch kam in den dreißiger Jahren vereinzelt auch schon der Begriff „Blockflötenorchester“²⁰ auf – allerdings nicht immer im positiven Sinn. Gelegentlich wird dadurch das chorische Blockflötenspiel abwertend in die Nähe von Mandolinen- oder Mundharmonikaorchestern gerückt. Vermutlich war das Zusammenspiel der vielen Blockflöten-Anfänger auch nicht immer ein reiner Kunstgenuss.

Die Tendenz zum chorischen Blockflötenspiel war anfangs ein typisch deutsches Phänomen. Dolmetschs Instrumente waren viel zu teuer, als dass sie in großen Stückzahlen hätten verkauft werden können. In England hat das Blockflötenspiel erst nach 1934 durch den Import billigerer deutscher Blockflöten und ab 1939 durch englische Plastikflöten eine größere Verbreitung erfahren. Initiator war Edgar

Hunt.²¹ 1937 wurde dann die *Society of Recorder Players* gegründet, die Wochenendtreffen für 30 bis 40 Blockflötenspieler organisierte.²² Damit war die Idee des Blockflötenchors von der deutschen Jugendbewegung auf die englischen Societies und Clubs übersprungen. Diese Tradition ist nahezu ungebrochen nach dem Krieg weiter gepflegt und ausgeweitet worden. Das wohl bekannteste Stück aus diesem Umfeld ist das vierstimmige Scherzo von Benjamin Britten.

Wir verlassen England und die deutsche Vorkriegszeit und kommen zur **4. und letzten Station**: Deutschland 1945 bis etwa 1970.

Nach dem Krieg versuchten die Überlebenden der Vorkriegs-Aktivisten, dort anzusetzen, wo die Entwicklung im Krieg abgebrochen war. Es zeigte sich bald, dass das nicht möglich war. Peter Harlan²³ erkannte schon 1949, „daß die Blockflöte die umfassend führende Stellung nicht mehr bekommen wird, die sie vor dem Kriege hatte.“ Das wichtigste Umfeld für die Blockflöte waren jetzt die neu gegründeten Volksmusik- und Jugendmusikschulen. Zum Vorkämpfer für das chorische Blockflötenspiel in Deutschland wurde der Violin- und Blockflötenlehrer Rudolf Barthel (1908–1978). Vor dem Krieg hatte er bei Ferdinand Enke in Berlin die Möglichkeiten des chorischen Blockflötenspiels kennengelernt.²⁴ Im Jahr 1947 gründete er an der Volksmusikschule Berlin-Neukölln den *Blockflötenchor Neukölln*. Seine Arbeitsgrundsätze wurden 1956 durch seine Broschüre „Aus der Arbeit eines Blockflötenchores“²⁵ bekannt, die Qualität seiner Arbeit durch zahlreiche Konzertreisen seines Ensembles. 1963 hatte der Chor 41 Mitspieler und wurde in *Blockflötenorchester Neukölln* umbenannt.²⁶ Barthel knüpfte mit diesem Begriff – bewusst oder unbewusst – an die Blockflötenorchester an, die in der Vorkriegszeit auf Tagungen und Musizierwochenenden entstanden waren. Bezüglich der Qualität des Zusammenspiels und der Intonation setzte er jedoch neue Maßstäbe, die deutlich über die der Vorkriegszeit hinausreichten.

1971 erschien dann die zweite, revidierte Auflage der Broschüre Barthels²⁷, in der die Blockflötenfamilie vom Garklein bis zum Subbass einbezogen wurde. Barthel machte sich damals sogar schon Gedanken über die Eignung bestimmter Flötenmodelle zum chorischen Blockflötenspiel. Er bevorzugte Flöten langer Mensur und schreibt weiter: „Ausgesprochene Solo-Barockflöten – meist kurzer Mensur – oder Flöten mit einem herben oder spröden Ton mischen sich zu wenig, so reizvoll sie mitunter solistisch zu verwenden sind.“

Zur Idee des Blockflötenorchesters schrieb Gustav Scheck²⁸ in den siebziger Jahren auf einer Plattenhülle:

„Das Blockflöten-Orchester – ein neuer Begriff – der Volksmusikschule Berlin-Neukölln verfährt mit seiner gleichzeitigen Verwendung der ganzen Flötenfamilie sozusagen unhistorisch, aber mit voller Absicht. Durch Hinzu- oder Wegnahme von Flöten der gleichen Stimmgattung und durch Oktavierungen nach oben und unten im Sinne des orgelmäßigen 2-, 4- und 8-Fuss-Prinzips der Orgel erzielt sein Dirigent Rudolf Barthel sowohl stufendynamische als auch Crescendo- und Decrescendowirkungen. Das durch diese neuartige, künstlerisch begründete Handhabung des Blockflötenchors eine große Anzahl von vielleicht sonst isolierten Blockflöten-Liebhabern zu beglückendem Zusammenspiel und zur Entdeckung musikalischer Welten gelangt, ist mehr als eine soziologisch bemerkenswerte Nebenwirkung.“

In der damaligen Zeit wurde der Standard der Neuköllner von keinem anderen Ensemble übertroffen. Nach ihrem Vorbild entstanden in Berlin und in Westdeutschland weitere Ensembles, die sich meist „Blockflötenchor“ nannten.

Die gleichzeitig verlaufende Entwicklung in England hatte andere Schwerpunkte. Bassflöten und tiefere Instrumente waren damals noch eine Rarität. Von manchen Ensembles wird berichtet, dass Klarinetten an Stelle fehlender

Bassflöten eingesetzt worden sind. Auch scheinen die englischen Berufsmusiker die Laien-Blockflötenorchester nicht ganz ernst genommen zu haben. In den Jahren 1970/1971 wurde das massenhafte Auftreten von Laien in einem Artikel im *Recorder and Music Magazine*²⁹ provokativ damit erklärt, dass die Mitspieler nicht in der Lage seien, eine Stimme „one-to-a-part“ durchzuhalten. Aus den Abbildungen englischer Ensembles dieser Zeit geht jedenfalls hervor, dass Sopran- und Altflöten gegenüber den tiefen Flöten ein Übergewicht hatten. Barthel erwartete dagegen, dass die Anzahl der Soprane die der Bässe nicht übersteigt.

Das Repertoire der Blockflötenchöre dieser Zeit wurde von Barthel schon 1956 weit gefasst. Es reichte von chorisch besetzter Ensemblemusik des 17. Jahrhunderts, barocken Orgelwerken und Bach-Fugen über Tänze und Flötenuhrstücken der Wiener Klassik bis zu Originalkompositionen und Bearbeitungen des 20. Jahrhunderts. Barthel ergänzte seine Konzertprogramme auch durch eigene Kompositionen und Bearbeitungen. Dieses Repertoire galt für Jahrzehnte als vorbildlich für andere Blockflötenchöre.

Das war also die 4. und letzte Station unserer geschichtlichen Betrachtungen. Von der Zeit nach 1970 haben Sie ja alle einen mehr oder weniger großen Teil selbst erlebt. Für eine distanzierte Beschreibung und Bewertung der jüngsten Vergangenheit ist es wohl noch zu früh. Sicher ist aber, dass den Aufschwung, den das chorische Blockflötenspiel in den letzten Jahren genommen hat, vor 20 Jahren noch niemand erwartet hätte. Das ist eine Bestätigung für die, die jahrzehntelang unermüdlich in diesem Bereich gearbeitet haben und ein Ansporn für die junge Generation, die Entwicklung fortzuführen, die musikalische Qualität weiter zu steigern und durch neue Ideen zu ergänzen.

Visionen für die Neue Musik für Blockflötenorchester hat uns heute Gerhard Braun vorgebracht. Meine Empfehlungen für die Zukunft beschränken sich deshalb auf einige wenige

Ansatzpunkte für das Spiel Alter Musik mit Blockflötenorchester.

Zuerst zum Repertoire: Ein Großteil der Originalmusik für 4-5stimmiges Blockflötenensemble, Singstimme und Basso continuo ist auch für mehrfach besetzte Ensembles geeignet, z. B. Stücke von Samuel Capricornus³⁰, Johann Peter Guzinger³¹ und Georg Philipp Telemann. Ein Teil davon ist sogar ausdrücklich für mehrfache Besetzung geschrieben, z. B. Arien von Jean-Baptiste Lully (s. Abb. 3), Michel Pignolet de Montéclair (s. Abb. 1) und Georg Philipp Telemann. Diese Stücke sind in chorischer Besetzung sicher einen Versuch wert.

Überzeugende Möglichkeiten stecken auch in der Anwendung historischer Transpositionsvorschläge. Wenn man sich z. B. entschließt, Consortstücke des 17. Jahrhunderts in chorischer Besetzung zu spielen, dann können sie statt mit SSATB im Vierfuß besser eine Quarte oder Quinte tiefer mit AATBGB wiedergege-

ben werden. Insbesondere für bewegte Stücke ist diese Besetzung viel geeigneter als ein Achtfuß-Ensemble mit Subbass.

Eine größere Aufmerksamkeit sollte auch der Auswahl des Instrumentariums gewidmet werden. Insbesondere bei den Sopran- und Altflöten ist es wichtig, geeignete Instrumente zu verwenden. Allerdings ist festzustellen, dass fast alle heute angebotenen Modelle auf das solistische Spiel ausgerichtet sind. Die idealen Flötenorchester-Instrumente in Sopran- und Altlage fehlen auf dem heutigen Markt.

Kommen wir ganz zum Schluss noch einmal auf die Frage „Blockflötenchor oder Blockflötenorchester“ zurück. Vielleicht ist es nur bei größeren Ensembles angemessen, von einem „Blockflöten-Orchester“ zu sprechen, bei kleineren dann eher von einem „Blockflöten-Chor“. Allerdings sieht man das im englischsprachigen Raum nicht so eng: Alle mehrfach besetzte Blockflötenensembles werden dort

Tout ce que j'attaque se rend

Prélude und Air aus der Oper „Le Triomphe de l'Amour“ (1681)

Jean-Baptiste Lully
1632–1687

The image shows a musical score for a 4-part block flute ensemble, soprano, and basso continuo. The score is for a piece titled "Tout ce que j'attaque se rend" by Jean-Baptiste Lully. The score is divided into two parts: "Prélude" and "L'AMOUR". The "Prélude" section is for the block flutes and basso continuo. The "L'AMOUR" section is for the soprano and basso continuo. The score includes the following parts:

- Altblockflöte oder Querflöte (TAILLES ou FLUTES D'ALLEMAGNE.)
- Tenorblockflöte (QUINTE DE FLUTES.)
- Baßblockflöte (PETITE BASSE DE FLUTES.)
- Subbaßblockflöte (GRANDE BASSE DE FLUTES.)
- Sopran (L'AMOUR)
- Basso continuo (BASSE-CONTINUE.)

The score is in 3/4 time and has one flat in the key signature. The "Prélude" section is marked "Tutti" and the "L'AMOUR" section is marked "Tutti".

Abb. 3: Aus: Flauto e voce IV, Carus 11.216.

heute „Recorder Orchestra“ genannt. Aber die Geschichte der Begriffsverwirrung ist noch nicht zu Ende: Anfang 2008 berichtet Steve Marshall³² von der Gründung eines „Chamber Recorder Orchestra“. Er erklärt, es sei ein „one-to-a-part recorder orchestra“ mit 11 Spielern, einem Sopranino, je 2 Sopran, Alt, Tenor und Bass und je einem Groß- und Subbass.

Der Begriff für das Ensemble – „Blockflötenchor“ oder „Blockflötenorchester“ – ist sicher weniger wichtig als die Musik, die gespielt wird. Entscheidend ist dann nur noch, wie sie gespielt wird. Denken wir an das Sprichwort: Prüf' den Inhalt, nicht die Flasche.

ANMERKUNGEN

- ¹ z. B. Hermann Moeck: *Con flauti dolci. Zur Historie des Blockflötenzusammenspiels*, in: *Tibia* 3/1994), S. 179-185; Gerhard Braun: *Das Blockflötenensemble. Einige historische und unhistorische Betrachtungen*; in: 3. Internationales Blockflöten-Symposium Karlsruhe, ERTA Kongress 1995, Vorträge und Dokumentation, o. O. o. J.; Peter Thalheimer: *In Quinten und Quarten. Zur Geschichte des Blockflötenstimmwerkes*, in: *Tibia* 1/2000, S. 16-24; David Lasocki: *Zur Geschichte des Blockflöten-Ensembles. Ein historischer Abriss*, in: Bart Spanhove: *Das Einmaleins des Ensemblespiels. Ein Leitfaden des Flanders Recorder Quartet für Blockflöten-spieler und -lehrer*, Celle 2002.
- ² Sebastian Virdung: *Musica getuscht und ausgezogen*; Basel 1511. Faksimile Kassel 1983.
- ³ Martin Agricola: *Musica instrumentalis deudsch*; Wittenberg 1529. Faksimile Hildesheim 1985.
- ⁴ Silvestro Ganassi: *Opera Intitulata Fontegara*; Venedig 1535, Faksimile Bologna 1980.
- ⁵ Hieronymus Cardanus: *De Musica*, ca. 1546; in: *Writings on Music*. American Institute of Musicology 1973.
- ⁶ Michael Praetorius: *Syntagma musicum II*, Wolfenbüttel 1619, S. 33-34. Faksimile Kassel 1958.
- ⁷ Michael Praetorius: *Syntagma musicum III*, Wolfenbüttel 1619, S. 158. Faksimile Kassel 1958.
- ⁸ Michael Praetorius: *Syntagma musicum II*, S. 13.
- ⁹ Marin Mersenne: *Harmonie Universelle contenant la Theorie et la Pratique de la Musique*, Paris 1636-1637; Faksimile Paris 1963.
- ¹⁰ Zur Determinierung der Blockflötengrundtöne bei Mersenne vgl. Jürgen Eppelsheim: *Das Orchester in den Werken Jean-Baptiste Lullys*; Tutzing 1961, S. 68ff.
- ¹¹ Johann Sebastian Bach: *Entwurf einer wohlbestallten*

Kirchenmusik, Leipzig 1730, zitiert nach: Johann Sebastian Bach, *Leben und Werk in Dokumenten*; Kassel und Leipzig 1975, S. 103.

- ¹² Daraus die Arie *Surprising changes*, Erstdruck in: *Flauto e voce VI* (Thalheimer/Hofmann), Carus CV 11.237.
- ¹³ *Geht, ihr heißen Seufzer, hin*, Erstdruck in: *Flauto e voce I* (Thalheimer/Hofmann), Carus CV 11.209.
- ¹⁴ *Tout ce que j'attaque se rend*, Neuausgabe in: *Flauto e voce IV* (Thalheimer/Hofmann), Carus 11.216.
- ¹⁵ *Mais, tout parle d'amour* (Thalheimer), Moeck ZfS 644, und *Ruisseaux, qui serpez*, in: *Flauto e voce IV* (Thalheimer/Hofmann), Carus 11.216.
- ¹⁶ Alessandro Marcello: *Concerti di Flauti* (Lasocki), Nova Music, London, N. M. 135
- ¹⁷ Paul Hindemith: Plöner Musiktag, Abendkonzert, *Trio für Blockflöten*, Mainz 1932. Vgl. Peter Thalheimer: *Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten*; in: *Tibia* 4/1995, S. 586-593.
- ¹⁸ Helmut Bornefeld, Vorwort zu einer geplanten, aber nicht vollendeten *Schulmusik für Blockflöten*, zitiert im Vorwort zu Helmut Bornefeld, *Kleine Stücke* (1930) für eine, zwei und drei Blockflöten (Thalheimer), Stuttgart: Carus 2008 (CV 29.160).
- ¹⁹ Wolfgang Fortner: *Blockflötenwerk in drei Heften*; Hannover: Nagel 1934.
- ²⁰ Vgl. Wilhelm Friedrich: *Besetzungsmöglichkeiten des Blockflötenorchesters*; in: *Der Blockflötenspiegel* 1 (1931), S. 84ff.
- ²¹ Edgar Hunt: *The Recorder and its Music*; London: Herbert Jenkins (¹1962) ²1964, S. 136
- ²² Edgar Hunt (²1964), S. 138.
- ²³ Peter Harlan: *Die Blockflöte nach dem Kriege*; in: *Hausmusik* 13 (1949), S. 23.
- ²⁴ Hermann Moeck (1994), S. 183.
- ²⁵ Rudolf Barthel: *Aus der Arbeit eines Blockflöten-Chores*; Moeck: Celle [1956]
- ²⁶ Programm des Jubiläumskonzertes des Blockflöten-Orchesters Neukölln 2007.
- ²⁷ Rudolf Barthel: *Ratschläge für einen Flötenchor und seine Instrumentierung*; Moeck: Celle [1971]
- ²⁸ Einführungstext zur Schallplatte „*Die Blockflöte*“, I. Die Instrumentenfamilie, PSR 40511, Musikverlag zum Pelikan, Zürich, o. J.
- ²⁹ Theo Wyatt: *Chamber music v massed playing*; in: *Recorder & Music Magazine* 3 (1970), S. 273-274.
- ³⁰ *Ich bin schwarz, aber gar lieblich*, Neuausgabe in: *Flauto e voce II* (Thalheimer/Hofmann), Carus CV 11.210.
- ³¹ *Süße Lippen, holde Wangen*, Erstdruck in: *Flauto e voce* (Thalheimer/Hofmann), Carus CV 11.209.
- ³² Steve Marshall: *A New Arrival*, in: *The Recorder Magazine* 28 (2008), S. 4-5. □

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2005, Teil II

Geschichte und Allgemeines

Wie bestellte man in der Renaissance Instrumente aus dem Ausland? Ein Beispiel dafür liefert uns eine kürzlich entdeckte Rechnung von Girolamo della Casa, *maestro de' concerti* an San Marco in Venedig aus dem Jahre 1572. Dieser war von Diego Guzmán de Silva, dem spanischen Gesandten in Venedig, damit beauftragt worden, für Don Juan de Austria, Kriegsheld und Bruder des spanischen Königs Philipp II., einige Instrumente sowie Noten zu erwerben. Mit anderen Worten, die Instrumente wurden über diplomatische Kanäle und einen sachkundigen Mittelsmann bestellt.

Instrumente wie Noten waren vermutlich für den Hof bestimmt, den Don Juan vorübergehend im sizilianischen Messina aufgeschlagen hatte. Die Rechnung beinhaltet einen *cassa di flauti grossi* (Kasten mit großen Blockflöten), die mit 56 Goldscudi die mit Abstand teuersten aufgeführten Instrumente waren. Daher lässt der Preis einen großen Instrumentensatz vermuten.

Als feste Vergleichsgröße kann ein Kasten mit 22 Blockflöten, darunter mindestens ein Grossbass, herangezogen werden, der von der Accademia Filarmonica in Verona 1548 für 40 Goldscudi erworben wurde. Jedoch kostete „ein Consort aus sechzehn Blockflöten mit ihren Großbässen ... mit ihrem offenen Kasten, aber mit ihren Anblasrohren“, das von drei venezianischen Musikern als Bestandteil eines Kommissionsvertrages 1559

von Jacomo und Santo Bassano erworben wurde, lediglich 24 Dukaten, umgerechnet etwa 19 Scudi – offensichtlich ein gutes Geschäft. (Michael J. Levin und Steven Zohn: *Don Juan de Austria and the Venetian Music Trade*, in: *Early Music* 33, Nr. 3, August 2005, S. 439-446)

Thiemo Wind hat im Mai 2006 an der Universität Utrecht seine Dissertation über Jacob van Eyck erfolgreich verteidigt. 2009 wird sie in englischer Übersetzung erscheinen. Dr. Winds phantasievolles Onlinemagazin *Jacob van Eyck Quarterly* bestand aus vielen kleinen Aspekten, die alle ihren Weg in die Dissertation gefunden haben. Von daher befürchte ich, dass das Magazin demnächst einschlafen könnte.

Derweil enthielten die Ausgaben des Jahres 2005 einige interessante Artikel. Erstens: Im Jahre 1649 wurde van Eycks Gehalt unter der Bedingung erhöht, „dass er gelegentlich am Abend die Leute auf dem Kirchhof mit dem Klang seiner kleinen Blockflöte unterhalte“, was er tatsächlich aber schon während der vorhergegangenen mindestens neun Jahre getan hatte. Der Kirchhof der Janskerk war ein beliebter Park mit Wegen und Bäumen. Wind fragt zu Recht, wie denn van Eycks Blockflöte im Freien wohl gehört werden konnte, und vermutet: „Er könnte die Kirchenmauern als akustische Klangverstärkung genutzt haben; dort ist es gut möglich, die Aufmerksamkeit der Menschen mit einem bescheidenen Blockflötenklang auf sich zu ziehen.“

In einem zweiten Artikel plädiert Wind dafür, van Eycks Musik in



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>.

ihrer Einstimmigkeit zu belassen, anstatt sie zu mehrstimmigen Versionen zu arrangieren, wie es einige moderne Spieler in der Vergangenheit getan haben. Zur Verteidigung der Einstimmigkeit zitiert er Johann Mattheson: „Die blosse Melodie bewegt mit ihrer edlen Einfalt, Klarheit und Deutlichkeit die Herzen solcher Gestalt, dass sie oft alle harmonischen Künste übertrifft.“

Obwohl van Eyck vermutlich ein Experte im Improvisieren war, so ein dritter Artikel, argumentiert Wind seit Jahren, dass es sich bei *Der Flyuten Lust-hof* „zuerst und vorrangig um eine Reflexion der Gedankenwelt des Komponisten zu handeln scheint“. Hier diskutiert er das Stück *Van Goosen*, „das zeigt, wie genau van Eyck sich seine Variationsfolgen ausdachte und vorausplante“.

Viertens merkt Wind an, wie van Eyck die zeitgenössische Melodie *Rosemont* für sein Thema entzerte, um dann die verzierte Version für seine erste Variation zu verwenden. „... nach dem Niederreißen begann er auf effektive Art mit dem Aufbau, wobei er die Möglichkeiten des Liedes nutzte.“ (**Thiemo Wind: Van Eyck's Outdoor Performance as a Reference: Mind the Pitfalls**, in: *Jacob Van Eyck Quarterly* 2005, Nr. 1, Januar; *Plea for a Monophonic Van Eyck*, 2005, Nr. 2, April; *Composition or Improvisation: What 'Van Goosen' Reveals*, 2005, Nr. 3, Juli; *'Rosemont': Pulling down, Building up*, 2005, Nr. 4, Oktober; auch erhältlich bei www.jacobvaneck.info/main.htm)

Der Übergang von der Renaissance- zur Barockblockflöte im Frankreich des 17. Jahrhunderts ist für Anthony Rowland-Jones Gegenstand für Spekulationen. Sie stammen aus seinem oben angeführten Artikel zur Ikonographie und gehen auf einen früheren Konferenzbeitrag zurück. Seine Schlussfolgerungen habe ich bereits in meinem Rückblick 2004 näher erläutert.

Eine weitere Entwicklung in Frankreich – das Aufkommen der barocken Traversflöte, die die Blockflöte bis zum Ende des 17. Jahrhunderts

praktisch vom Hof verdrängte – ruft nach wie vor Diskussionen und, wie ich sagen muss, Verwirrung hervor. Der von Musikwissenschaftlern zitierte Hauptbeleg ist ein um 1740 von dem Flötisten Michel de La Barre niedergeschriebener Bericht, in dem es um Geschehnisse geht, die sich vermutlich noch vor der Geburt des Autors ereignet haben. Marc Ecochard gibt La Barres Dokument wieder, übersetzt es ins Englische und kommentiert es ausführlich. Die Schlüsselsätze des Dokumentes, die unsere Zwecke betreffen, lauten:

[Lullys] Aufstieg bedeutete den Niedergang für alle alten Instrumente außer der Oboe, was den Philidors und Hotteterres zu verdanken ist, die so viel Holz verschwendeten und so viel musizierten, dass es ihnen schließlich gelang, sie ensembletauglich zu machen. Ab diesem Zeitpunkt blieben die Musettes den Hirten; und Violinen, Blockflöten, Theorben und Violen nahmen ihren Platz ein, da die Traversflöte erst später auftauchte. Philibert war der erste, der sie in Frankreich spielte, und fast unmittelbar danach Descoteaux. Das Instrument gefiel dem König sehr und in der Tat jedermann bei Hofe, und seine Majestät ließ bei den Musettes de Poitou zwei neue Stellen schaffen und besetzte sie mit Philibert und Descoteaux, und sie erzählten mir mehrfach, dass der König, als er ihnen die Positionen übertrug, sagte, er wünsche unbedingt, dass die sechs Musette-Stellen in Traversflöten-Stellen umgewandelt würden.

Erstaunlicherweise nimmt Ecochard diese Aussage als Beleg dafür, dass „das einzige alte Holzblasinstrument, das durch Anpassung überleben konnte, die *hautbois* [die Schalmei] gewesen sei.“ Hallo, und was ist mit der Blockflöte? La Barre wollte nicht sagen, dass die Blockflöte plötzlich erfunden wurde, um die Musette zu ersetzen, sondern nur, dass die Blockflöte eines der bereits vorhandenen Instrumente war, die man als Ersatz heranzog.

Ecochard stellt weiterhin fest, dass „zwei vorhandene Stellen bei den *Hautbois et musettes de Poitou* mit Philibert Rebillé und René Pignon,

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**

genannt Descoteaux, besetzt wurden, um der neuen Traversflöte am Hof einen offiziellen Status zu verleihen, zusammen mit den *Hautbois et musettes de Poitou*.“ Ich weiß nicht, was der letzte Teil des Satzes dort zu suchen hat, doch der erste Teil des Satzes ist strittig.

Im Folgenden weist Ecochard in einer Fußnote darauf hin, dass Philibert und Descoteaux erstmals 1667 in den Hofaufzeichnungen erwähnt werden, und zwar „als Aushilfen auf vakanten Stellen bei den *Hautbois et musettes de Poitou*. ... Dieses Zitat bestätigt La Barres Aussage betreffs der Verwendung zweier Stellen bei den *Hautbois et musettes de Poitou* für Traversflötenspieler.“ Tut es mitnichten: La Barre sagt klar und deutlich, dass für Philibert und Descoteaux zwei neue Stellen in der Gruppe geschaffen wurden.

Ecochard bewegt sich auf sichererem Gebiet, wenn er anmerkt, dass „während desselben Jahres 1667 ‚le sieur Philibert‘ ... auch als

‚Joueur de flutte ordinaire du Cabinet‘ ... bezeichnet wird.“ Dies wird durch Marcelle Benoits Sammlung musikalischer Dokumente des Hofes bestätigt. Die Herausgeber der Tagungsschrift, in der Ecochards Artikel erscheint, hätten ihn auf einen weiteren dort vertretenen Artikel zum selben Thema von Mary Oleskiewicz hinweisen sollen: „Bisher wird es so dargestellt, als könnten wir aufgrund von La Barres Aussage den Zeitpunkt, bis zu dem die Traversflöte ihren Einstand am französischen Hof gab, auf das Jahr datieren, in dem Rebillé in das königliche Ensemble, die *Hautbois et musettes de Poitou*, aufgenommen wurde – das hieße, bis 1667. Jedoch hat La Barre klar übertrieben, denn Philiberts Stelle war nicht neu für ihn geschaffen worden. Er wurde vielmehr eingestellt, um die Vakanz für *hautbois, musette, flutte du poitou ordinaire de la Grande Ecurie* zu füllen, die Jean-Luis Brunet hinterlassen hatte. Des weiteren wurde auf Philibert als ‚joueur de flutte ordinaire du cabinet du Roy‘ oder als ‚flutte‘ Bezug genommen, einer Bezeichnung, mit der normalerweise die Blockflöte gemeint war und die somit keineswegs spezifiziert, wann er die Traversflöte zu spielen begann.“ Amen!

Wie immer müssen wir auf die korrekte Terminologie bezüglich Flöten und Blockflöten achten. In Frankreich wurde die Blockflöte bis mindestens 1426 als *flute* bezeichnet, und der Begriff hielt sich bis ins frühe 18. Jahrhundert hinein parallel zu einer neuen Bezeichnung, *flute douce*, die zuerst bei Mersenne (1636) belegt ist. Der in der Renaissance gebräuchliche französische Name für die Traversflöte, *flute d'Allemagne*, überlebte bis ins 17. Jahrhundert, wo er in einer Inventarliste von 1640 vorkommt. Marc-Antoine Charpentier benutzte dieselbe Bezeichnung 1674 in seiner *Messe pour plusieurs instruments au lieu des orgues* (H. 513, vielleicht die erste Dokumentierung des barocken Flötentyps). Kurz gesagt weisen Archiv- und musikalische Belege stark darauf hin, dass Philibert und Descoteaux als Blockflötenspieler eingestellt wurden und sich später – nach Erfindung der barocken Traversflöte –

auf diese zu konzentrieren begannen. Dies ist nicht der Ort, um den gesamten Stand der Forschung darzulegen, dennoch möchte ich ausdrücklich sagen, dass Archivforschung danach verlangt, sich mit allen Aufzeichnung einer Zeit und eines Ortes gründlich bekannt zu machen, um die Bedeutung des einzelnen Dokumentes besser verstehen zu können. Ich habe die von Benoit gesammelten Einträge zu Descoteaux überflogen und wurde mit einem Dokument aus dem Jahre 1688 belohnt, das ihn speziell als „joueur de hautbois et fluste douce de la Chambre du Roy“ (Spieler von Oboe und Blockflöte der königlichen Kammer) ausweist. Ich freue mich auf weitere Forschung zu diesem Thema. (Marc Ecochard: *A Commentary on the Letter by Michel de La Barre Concerning the History of Musettes and Hautbois*, in: *From Renaissance to Baroque*, S. 47-61, Mary Oleskiewicz: *The Flute at Dresden: Ramifications for Eighteenth-Century Woodwind Performance in Germany*, in: *From Renaissance to Baroque*, S. 145-165, Marcelle Benoit: *Musiques de cour: Chapelle, Chambre, Ecurie: Recueil de documents, 1661-1733*, Paris 1971, A. & J. Picard)

Amanda Eubanks Winkler bespricht einige der Musikstücke, die mit Venus, der Göttin der Liebe, assoziiert und auf englischen Bühnen im späten 16. und im 17. Jahrhundert gespielt wurden. Winkler merkt an, dass „die Verbindung zwischen schönen Frauen und Blasinstrumenten, insbesondere der ... Blockflöte, bereits in den darstellenden Künsten hergestellt worden war“. Schon Tizian hatte Venus eine kleine Blockflöte in die Hand gegeben (in *Venus und der Lautenspieler*, ca. 1565-1570). In Robert Greenes Schauspiel *The Comicall History of Alphonsus* (ca. 1587-1588) zeigt Venus Mitgefühl mit Kalliope, die von den anderen Musen gemieden wird, und bittet sie, „Frau Venus auf ihre Weise zu unterhalten“, indem sie ihre Flöte spielt. In *Albion and Albanus* (1685), geschrieben zur Unterhaltung von James II. von John Dryden (Text) und Louis Grabu (Musik), „wird Venus ... benutzt, um die Legitimität der Stuarts zu symbolisieren. Zusammen mit

Albanus (James II.) entsteigt sie dem Meer und stellt die rechtmäßige Thronfolge in England wieder her. ... In der Musik der Venus verbindet sich legitime Herrschaft mit Vergnügen. ... Venus' Sinnlichkeit wird in dem [blockflöten-] reichen ‚Venuskonzert‘ gefeiert, das ihrem Auftritt vorausgeht.“

In John Blows *Venus and Adonis* (1682) „nehmen die sexuellen Abenteuer des Monarchen buchstäblich die Bühnenmitte ein ... dieses Maskenspiel sollte die Fähigkeiten der früheren Geliebten und ehemaligen Bühnenschauspielerin ... Moll Davis (Venus) und ihrer und Charles' gemeinsamer Tochter, Lady Mary Tudor (Amor) herausstellen.“ „Blows Musik zeigt eine Venus, die sowohl schön als auch gefährlich verführerisch ist. Blockflöten im Vorspiel zum ersten Akt beschwören ihre Präsenz noch vor ihrem ersten Auftritt herauf ... In ihrem Eröffnungsduett mit Adonis zeigt sie sich als fähige musikalische Verführerin. Blockflöten begleiten nur ihre Gesangslinie ...“ Übrigens heiratete Moll Davis später James Paisible, den gefeiertsten Blockflötisten jener Zeit.

In den preisgekrönten Wettbewerbsbeiträgen zu William Congreves Schauspiel *The Judgment of Paris* aus dem Jahre 1701 schließlich – von John Eccles, Daniel Purcell und John Weldon (der von Gottfried Finger ist nicht erhalten) – „hat Venus keinerlei Schwierigkeiten, dem verliebten Hirten ihre Qualitäten zu vermitteln. Sie verwendet musikalische Gesten, die durch jahrelange Verwendung als verführerisch gelten (Molltonarten, Block- und Traversflöten, balancierte Phrasen, ostinate Bässe, Basslinien in fortlaufenden Achtelketten, Chromatik), um das Herz ihres „sanften jungen Verehrers“ zu erobern. (Amanda Eubanks Winkler: *From Whore to Stuart Ally: Musical Venuses on the Early Modern English Stage*, in: *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, ed. Thomasin LaMay, Women and Gender in the Early Modern World Aldershot & Brookfield, VT: Ashgate 2005, S. 171-185)

In der späten Barockzeit wurde der sächsische Hof in Dresden zu einem Hauptzentrum des Musizierens. Dort traten einige der besten Musiker Europas auf, darunter die Flötisten Pierre Gabriel Buffardin und Johann Joachim Quantz. So bekannt wurde die Traversflöte in Dresden und so früh im 18. Jahrhundert, dass, den Nachforschungen von Mary Oleskiewicz zufolge, der volle Namen des Instruments (*flauto traverso* oder *flute allemande*) schon bald zu *flauto* verkürzt wurde, womit zuvor die Blockflöte gemeint war. „Wenn ein Komponist die Blockflöte wünschte, verlangte er gewöhnlich ganz explizit danach und verwendete einen Begriff wie ‚flüte à bec‘. ... Und obwohl kein Dresdener Instrumentalist jemals ausdrücklich als Blockflötist bezeichnet wird, ... wird ihre Anwesenheit durch zwei Blockflötenstimmen in einem frühen Gruppenkonzert Georg Philipp Telemanns dokumentiert, das bei Hof aufgeführt wurde, um nur ein Beispiel zu nennen.“ Bei dem Telemann-Konzert handelt es sich um das Konzert B-Dur für zwei Blockflöten, zwei Oboen, Streicher und Basso continuo, TWV 54:B2. Oleskiewicz hätte auch Quantz' berühmte Triosonate für Blockflöte, Flöte und Basso continuo (QV2: Anh.3) oder Johann Fischers *Musikalisch Divertissement* für „Violen/Hautbois oder Fleutes douces“, dortselbst veröffentlicht 1699/1700, anführen können.

Aber vielleicht hatte Dresden ja auch Blockflötisten. Der Hof unterhielt eine Gruppe von *Hautboisten*, die 1696 aus Wien gekommen waren. Darunter befanden sich fünf Musiker, die sich tatsächlich *Hautboist* nannten, und sechs, die *Flutti* oder *Flautenisten* hießen, darunter vier mit französischen Namen. 1698 waren nur noch zwei *Flautisten* übrig, und 1709 hießen sie *Hautbois*.

Oleskiewicz sagt außerdem, dass „auf Gehaltslisten des Hofes die Bezeichnung *Flautenist* auch noch in den ersten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts auf einige andere Musiker der Dresdener Hofkapelle angewandt wurde, als parallel dazu Spieler als *Hautbois* oder *Flute*

allemande geführt wurden. Es wird jedenfalls deutlich, dass die *Flautenisten* einen deutlichen geringeren Status innegehabt haben müssen, weil sie stets getrennt aufgeführt und erheblich schlechter bezahlt wurden als Spieler der Traversflöte oder der ersten Oboe. (...) Ob Blockflöten oder Traversflöten – die Instrumente, die die *Flautenisten* zu jener Zeit im höfischen Ensemble spielten, waren vermutlich jene Typen, die im späten 17. Jahrhundert entwickelt worden waren. ...“ (Mary Oleskiewicz: *The Flute at Dresden*, s.o.)

Erich Tremmel widmet der Frage, was Telemann wohl mit dem Begriff *Quartflöte* meinte, einen langen und schlüssigen Artikel. Wenn man die *Quart(e)* als gegeben annimmt – in einem Fall folgert Tremmel, dass es eigentlich eine Terz sein sollte – dann ergeben sich folglich vier Möglichkeiten für das Instrument: Blockflöte, eine Quarte tiefer als gewöhnlich; Blockflöte, eine Quarte höher als gewöhnlich; Flöte, eine Quarte tiefer als gewöhnlich und Flöte, eine Quarte höher als gewöhnlich.

Seine Schlussfolgerung ist verblüffend einfach: vom oben genannten Ausnahmefall abgesehen, meinte Telemann eine Flöte, die eine Quarte höher als gewöhnlich gestimmt war (in g¹ statt in d¹). Wüsste er eine höhere Blockflöte, so verwendete er die Bezeichnung *flauto piccolo*. (Erich Tremmel: *Die ‚Quartflöte‘, insbesondere in Werken Telemanns*, in: *Telemann und Bach: Telemann-Beiträge*, herausgegeben von Brit Reipsch & Wolf Hobohm, Hildesheim 2005, Georg Olms, S. 243-271)

Mit dem mir hier zur Verfügung stehenden Platz kann ich dem nächsten Artikel kaum gerecht werden. Er stammt von Nikolaj Tarasov, der auf unserem Gebiet schnell zu einem der führenden Wissenschaftler geworden ist (siehe auch seine vier anderen Beiträge, die in dieser Zusammenfassung besprochen werden). Obwohl einige frühere Wissenschaftler, unter ihnen Marianne Betz, David Blanchfield, Dietz Degen, Denise Feider, Douglas MacMillan, Hermann Moeck, Richard Thompson und

Martin Wenner, bereits zuvor Aspekte des 19. Jahrhunderts einer Betrachtung unterzogen haben, ist dieser Zeitraum eine düstere Höhle mit einem Sumpf aus exotischen Kernspaltflöten wie Csakans und verschiedenen Spielarten des Flageolets, einer Handvoll angeblich anachronistischer Blockflöten sowie einem Schwall wenig erforschter Kompositionen geblieben. Hier räumt Tarasov auf und zeigt in einem meisterhaften zweiteiligen Überblick, geschrieben für ein deutsches Magazin für Alte Musik, wie wohlgeordnet die Geschichte dieses Jahrhunderts war. Tatsächlich eröffnet er tapfer mit der Erklärung: „... um 1750 beginnt ein besonders reiches Kapitel in der Geschichte der Blockflöte.“ Bravo!

Seine Ergebnisse hier in aller Kürze. Was wir durchaus als Blockflöte bezeichnen würden, eine Kernspaltflöte mit oktavierendem Daumenloch und sieben Fingerlöchern, wurde während des ganzen 19. Jahrhunderts gespielt und überschneidet sich mit dem „Wiederaufleben“ der Blockflöte im 20. Jahrhundert. Beim Csakan handelte es sich einfach um eine Blockflöte in der ungewöhnlichen Stimmung auf As, im Original mit Spazierstock-Zusatz, die man primär mit dem österreichisch-ungarischen Reich assoziiert. Das englische Flageolett nahm im späten 18. Jahrhundert seinen Anfang mit sechs Fingerlöchern, dann entwickelten sich ein siebtes Fingerloch und ein Daumenloch. Hat da jemand „Blockflöte“ gerufen?

Das erfolgreichste Instrument, vor allem dank seiner Lautstärke, war das französische Flageolett, das seine ursprüngliche Anordnung von zwei Daumenlöchern und vier Fingerlöchern erfolgreich verteidigte. All diese Instrumente entwickelten irgendwann ein Klappenwerk und einen erweiterten Tonumfang in der Art zeitgenössischer Flöten und Oboen – ganz zu schweigen von neuartigen Verfahren zur Verhinderung des Verstopfens (s. auch die Rezension des Artikels *Bahn frei – kreative Blockkonstruktionen im 19. Jahrhundert* weiter unten). Die Qualität reichte von professionellen Instrumenten bis hin zu Instru-

menten für Anfänger und für Schulen. Kommt uns das bekannt vor?

„Alle Blockflötentypen des klassischen und romantischen Zeitalters verwenden längere Messuren“ als beinahe alle früheren Instrumente – oder, mit anderen Worten, sind bei einer bestimmten Stimmungshöhe länger und schmaler. Dieses Prinzip wurde auf einige deutsche Blockflöten des frühen 20. Jahrhunderts angewandt und hat nun seinen Weg zur modernen Harmonischen Blockflöte gefunden. Der Vorteil liegt darin, dass das Instrument in reine Obertöne überbläst, eine Eigenschaft, die auch die moderne „Ganassi“-Blockflöte aufweist. Der Csakan und dann auch das französische Flageolett erfreuten sich allgemeiner Beliebtheit, wodurch sie eine Reihe charismatischer Berufsmusiker anzogen. (Nikolaj Tarasov: *Blockflöten im 19. Jahrhundert: Fiktion oder Wirklichkeit?*, in: *Concerto 22*, Nr. 12, Dezember 2005 – Januar 2006, S. 28-31)

James Dean (1931–1955) war ein charismatischer junger Schauspieler, der innerhalb eines Jahres an drei gefeierten Filmen mitwirkte (*Jenseits von Eden*, *Giganten* und *Denn sie wissen nicht, was sie tun*), wovon letzterer eine ganze Generation prägte) und dann bei einem Autounfall starb. In *Jenseits von Eden* ist Dean zu sehen, wie er hemdlos auf seiner Bettkante sitzt und auf einer Tenorblockflöte spielt. Diese bemerkenswerte Pose erschien auf einem Poster, das nach seinem Tode weit verbreitet war.

Nikolaj Tarasov hat drei weitere Bilder von Dean mit Blockflöte ausgegraben, die jeweils ihre eigene Geschichte haben. Eines befindet sich auf einer Postkarte und zeigt ihn mit derselben Tenorblockflöte (einer in der Schweiz hergestellten Küng) mit fürchterlicher Handhaltung, als beginne er gerade mit dem Erlernen. Aber er übte viel, und als er *Jenseits von Eden* drehte, war er gut genug, um sich mit seinem Co-Star, dem Folksänger Burl Ives, beim gemeinsamen Improvisieren fotografieren zu lassen. Schließlich fing ihn ein Fotograf neben seinem Bett ein, als er eine neu gekaufte Alt-

blockflöte (hergestellt in den USA von William Koch) blies und Noten von einem Metallnotenständer „abspielte“ – ohne seine üblichen dicken Brillengläser, die sein Filmstar-Image verdorben hätten.

Julie Harris, ebenfalls Hauptdarstellerin in *Jenseits von Eden*, beschrieb ihn folgendermaßen: „Er war ein unheimlich glänzender Schauspieler und ein strahlender junger Mann. Ich sehe ihn noch vor mir: Er sah aus wie ein Engel auf Erden, als er dabei war, Bach auf seiner Blockflöte spielen zu lernen.“ Und dabei dürfte sie die Assoziation von Engeln und Blockflöten in der alten Malerei, Dichtung und Musik wohl nicht gekannt haben. (Nikolaj Tarasov: *James Dean & die Blockflöte: Jimmy ist anders*, in: *Windkanal* 3/2005, S. 14-16)

Übersetzung: D. Presse-Requardt

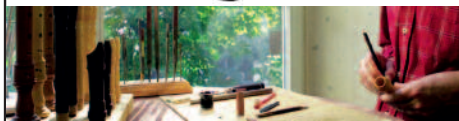
Dieser Artikel erschien in englischer Sprache in der Zeitschrift *American Recorder*, May 2007

Danksagung: Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Besprechung möchte der Autor sich bedanken bei Sabine Haase-Moeck und der Firma Moeck Musikinstrumente und Verlag, Hans Maria Kneihns und ERTA Österreich, Nikolaj Tarasov und der Conrad Mollenhauer GmbH, Jan Bouterse, Jeremy Burbidge, Adrian Brown, Bernard Gordillo, Roland Jackson, Thomas J. Mathiesen, Patricia M. Ranum, Anthony Rowland-Jones, Thiemo Wind und

den Kollegen in der William and Gayle Cook Musikbibliothek an der Universität Indiana, besonders bei Michael Fling und Philip Ponella.

Er bittet die Leser, ihn über die Tibia-Anschrift auf wichtige Publikationen hinzuweisen, die er möglicherweise übersehen hat. Die meisten Artikel sind dem Leser über Bibliotheken zugänglich – sie sind entweder direkt in großen Musikbibliotheken oder bei örtlichen Bibliotheken über Fernleihe erhältlich. □

MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!

MARSYAS Blockflöten GmbH
CH-8200 Schaffhausen
www.marsyas-blockfloeten.ch



Testen Sie uns!

Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.
Anspielen.
Vergleichen.

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

einfach anrufen: 0 23 36 - 990 290

early music im Ibach-Haus

Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · info@blockfloetenladen.de · www.blockfloetenladen.de

Heike Müns

„Drum muß ich armer Tropf ein Music-Zwitter werden“

Wandernde Bergmannskapellen im 18. und 19. Jahrhundert

Böhmische Musiker, die zu Ansehen und Auskommen kommen wollten, mussten seit vielen Generationen ihre Heimat, das sprichwörtlich gewordene ‚Konservatorium Europas‘, verlassen. Was das Ansehen anbelangt, so sind hier vor allem Komponisten aus Böhmen und Mähren wie Jan Dismas Zelenka (1679–1745), Johann Baptist Georg Neruda (1707–1776), Franz Xaver Richter (1709–1789), Johann Baptist Vanhal (1739–1813) oder Franz Anton Rösler/Rosetti (1750(?)–1792) zu benennen. Sie und andere haben seit dem 18. Jahrhundert die europäische Musikkultur entscheidend mitgeprägt. Und was wäre die Mannheimer Schule ohne die Böhmen Johann Wenzel, Carl und Anton Stamitz? Ob man das Wirken dieser Komponisten im Ausland, das hier allerdings nicht im Mittelpunkt der Darstellung stehen soll, generell unter dem Begriff der Arbeitsmigration fassen kann, müsste im Einzelfall geprüft werden. Nicht wenige dieser Musiker und Komponisten (etwa Neruda oder Rösler/Rosetti) nämlich blieben über viele Jahre am neuen Wirkungsort, wo sie sich verheirateten, Familien gründeten und starben. „Der Anteil böhmischer Musiker [...] war von Anfang an bemerkenswert hoch und sollte es während der gesamten Blütezeit der Kapelle auch bleiben“ heißt es etwa über die Wallersteiner Hofkapelle im späten 18. Jahrhundert (GRÜNSTEUDEL, 18 f). Zu ihren bevorzugten Strategien gehörte es, in ihren Heimatländern auf die günstigen Bedingungen für böhmische Musiker an deutschen Höfen aufmerksam zu machen, was wiederum dazu führte, dass etwa in Dresden in der Hofkapelle immer eine bestimmte Anzahl von Stellen für die Böhmen reserviert wurde (PILKOVÁ, 117). Die Aussichten auf eine lukrative Musikerstelle nämlich, etwa als Hofkomponist, waren in Böhmen u. a. infolge der josephinischen Reformmaßnahmen gesunken. Die finanziellen Mittel reichten weder bei den reli-

giösen Orden noch in den Adelskapellen des Landes, um genügend Stellen für die Musiker zu schaffen, und auch die Aufnahmemöglichkeiten der Stadt Prag waren beschränkt. Im Vergleich zu anderen europäischen Ländern fehlte (noch) ein entwickeltes Bürgertum, das sich als neuer Kulturträger erst im 19. Jahrhundert formierte. Ein weiterer Faktor für das Streben vieler böhmischer Musiker in das benachbarte Ausland mag darin begründet sein, dass sie, wie andere auch, bestrebt waren, an dem allgemeinen Kulturaustausch in Europa teilzuhaben, neue Anregungen und Betätigungsfelder zu erhalten. Dresden bot offenbar besondere Anziehungskraft durch guten Verdienst und wirkte durch seine Musikkultur auch wieder nach Böhmen hinein: „... denn es gehörte damals nicht nur zum Wohlstande, dass die besten böhmischen Künstler nach Dresden reisten, und eine Zeitlang dort verweilten, sondern ihr eigener Vortheil trieb sie dahin, indem die wirklich sich Auszeichnenden ansehnliche Belohnung erwartete.“ (AMZ, 540)

Dr. phil. Heike Müns, geb. 1943 in Bad Doberan; Studium der Germanistik und Musikwissenschaft in Rostock; 1968 Staatsexamen; 1969–1977 Lehramt in den Fächern Deutsch und Musik in Rostock; 1979–1983 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Akademie der Wissenschaften Berlin; 1983 Promotion im Fach Volkskunde; 1983–1991 Wissenschaftliche Mitarbeiterin der Akademie der Wissenschaften im Wossidlo-Archiv (Institut für Volkskunde) in Rostock; 1992–2008 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bundesinstitut für Kultur und Geschichte der Deutschen im Östlichen Europa; Lehrbeauftragte an der Carl-von-Ossietzky-Universität Oldenburg; zahlreiche Veröffentlichungen zur Lied- und Brauchtumsforschung.

Eindeutiger als bei dem Weggang von böhmischen Musikern, der im 18. Jahrhundert vor allem aus Gründen des Missverhältnisses zwischen einer hohen Zahl begabter und gut ausgebildeter Musiker und einer unzureichenden Menge an lukrativen Anstellungsmöglichkeiten in den böhmischen Grenzen erfolgte, sind die Gründe für die Wanderung bei einer ganz anderen sozialen Schicht zu benennen: den „böhmischen Musikanten“, und hier wiederum speziell bei der Gruppe der Bergmusikanten. Ihre Ziele waren weniger der soziale Aufstieg und die Hebung ihres Ansehens in der musikalischen Welt, sondern hier ging es tatsächlich um Arbeitsmigration zum Zwecke des Auskommens, des Überlebens.

Dass nun gerade die Bergleute als eine der Hauptgruppen unter den fahrenden Musikanten anzutreffen sind, liegt zunächst in ihren musikalischen Traditionen begründet. Als der Erzbergbau in Sachsen und Böhmen seit der Mitte des 18. Jahrhunderts verfiel, suchten die Bergleute gezwungenermaßen nach einem anderen Broterwerb und man besann sich auf die früher gepflegten Talente. Diese neue Situation wird in einem Bergmannslied treffend ironisiert:

Ich find oft schönes Gold im finstern Bauch der Erden.

Wie kommt es dann, daß ich nichts in den Sack erschnapp:

Drum muß ich armer Tropf ein Music-Zwitter werden,

Sonst knappt es hint und vorn bei mir, O armer Knapp!

legt mir ein Dreyer ein! so krieg ich was zu trinken.

Ich will gar gern in Faß – den sichern Schacht versinken. (HEILFURTH, 19)

Die Funktion ihres Musizierens und der Anlass ihrer Auftritte jedoch wandelten sich im Laufe der Jahrhunderte. Bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts waren alle berufsgebundenen Feierlichkeiten, wie der Aufschluss (die Öffnung) eines Mineralvorkommens oder das Abteufen

(Anlegen) eines Schachtes, musikalisch ausgestattet worden, ebenso Taufen, Begräbnisse, Hochzeiten. Die Bergobrigkeit selbst hatte sich am Musizieren interessiert gezeigt, war bestrebt, bei Besuchen des Landesherrn oder anderer hoher Gäste den Berufsstand angemessen zu repräsentieren. Auch deshalb wurden von den Bergleuten einzelne Gruppen als Bergsänger und Bergmusikanten verpflichtet. Die Organisation der Bergsänger, ihre Aufgaben und ihre Stellung gehen aus entsprechenden Ordnungen klar hervor. Ganz ausdrücklich werden die Bergsänger in den Ordnungen mit der Pflege, dem Einüben und Vortragen des Bergmannsliedes beauftragt, und die Bergsänger wurden mit besonderen Privilegien wie dem ‚Wartegeld‘ (einem Gehalt bis zur festen Anstellung) und festlicher Kleidung ausgestattet. Neben der Werbung für den Bergbau hatten die Bergsänger zur Unterhaltung des Hofes beizutragen, aber auch hohe Beamte konnten sie zur Aufwartung anfordern. Alle anderen Dienste bedurften der Erlaubnis des Berghauptmanns.

Repräsentieren, wirkungsvolles Darbieten und niveaivolles Musizieren waren also bereits eingeübt, eine auffällige Kleidung war vorhanden – gute Voraussetzungen für einen neuen „Zweitberuf“, einen „Music-Zwitter“, wie es im Liede heißt, und geeignet, Strategien für das Überleben in einer neuen beruflichen Situation (wenn man so will, als ganz oder zeitweise Arbeitsloser) zu entwickeln.

Nach dem Niedergang des Bergwerks fanden sich Bergleute jetzt als ‚Fahrende Musiker‘ zusammen, die diesen Nebenberuf ständig oder nur zeitweise ausübten, weil ihnen die Erwerbsgrundlage für die Ausübung ihres erlernten Berufes genommen worden war oder der schmale Verdienst nicht ausreichte, sich und ihren Familien den Lebensunterhalt zu sichern.

Zu den bevorzugten Reisezielen der böhmischen Bergmusikanten gehörten die Leipziger Messe und die Frankfurter Messe. Die Musiker aus Böhmen erregten Aufsehen durch ihre

gruppenspezifische Kleidung, ihre ungewöhnlichen Instrumente und durch ihr virtuos instrumentales Können. Goethe, Eichendorff, Heine und Ernst Moritz Arndt erwähnen sie in ihren Werken, Mozart und Schubert zitieren ihre Melodien, sogar in Singspielen und Opern werden sie präsentiert. So wurde 1710 eine Oper des Hamburger Opernkomponisten Reinhard Keiser (1674–1739) mit dem Titel *Le bon Vivant oder Die Leipziger Messe* aufgeführt, in der Leipziger Studenten zusammen mit Bergmusikanten zechen und dabei zu Zither, Triangel und Geige singen. Keiser mag ihnen während seiner Leipziger Zeit als Thomaner begegnet sein.

In der Meißener Porzellanmanufaktur fertigte der berühmte Johann Joachim Kaendler (1706–1775) eine Gruppe musizierender Bergmannsfiguren mit Laute und Triangel; ihnen folgte eine ganze Reihe ähnlicher Porzellangruppen von anderen Manufakturen (SLOTTA). Das Stadt- und Bergbaumuseum Freiberg/Sachsen besitzt darüber hinaus u. a. einen kolorierten Kupferstich von Georg Emanuel Opitz (1775–1841), auf dem sechs böhmische Bergleute abgebildet sind, die auf der Leipziger Messe um 1820 in ihrem Bergmannshabit mit Violine, Oboe, Trompete, Fagott, Waldhorn und Kontrabass auftreten.

Zum Musizieren dienten „den Böhmen“ neben den für sie charakteristischen Blasinstrumenten Trompete, Waldhorn, Fagott, Klarinette auch die Arbeitsinstrumente Schlägel, Eisen und Triangel als Rhythmusinstrumente. Zum scherzhaften Musikmachen konnte das Sitz-Leder („Arsch-Leder“) eingesetzt werden, indem man es einrollte und darauf wie auf einer Trompete blies (SIEBER), ein versteckter Hinweis auf das Verbot des Trompetenblasens für Bergmusikanten bis in das 18. Jahrhundert; Trompeten waren nur an den Höfen gestattet.

Die örtlichen Stadtpfeifer empfanden die Musik der wandernden Bergleute auf jeden Fall als Konkurrenz, „weil die Bergsänger nach Erweiterung ihres Instrumentariums trachteten und

damit die Privilegien der Stadtpfeifer angriffen“ (MICHEL, 4). Durch amtliche Vorschriften versuchten sie deshalb, die klanglichen Möglichkeiten der bergmännischen Ensembles einzuschränken. 1707 heißt es denn auch in Freiberg in einem Ratsprotokoll: „Sollte aber jemand eine bergmännische Musik verlangen, wäre ihnen dergleichen nicht zu wehren, jedoch hätten sie sich keiner anderen Instrumente als der Zither und Zymbels oder Triangels dabei zu gebrauchen“. (MICHEL, 7). 1709 wird die Ermahnung noch einmal präzisiert: „Euch nebst den Singen Züttern Leder und Triangeln keiner andern als Seyten Instrumenten gebrauchten und deren Hautbois (Oboen; H.M.), Schallmeyern und Waldhörnern Euch enthalten.“ (EBD.)

Die wandernden Bergleute seit dem 18. Jahrhundert erfüllten ungefähr die Aufgabe, die heute Rundfunk und Tonträger innehaben, denn sie spielten alles, was gern gehört wurde, und brachten das Neueste dazu. Wenn die Knappen ihre Auftritte dann auch noch mit kraftvoll lebhaften Tänzen, vielleicht sogar einem Schwert- oder Reifentanz, bereicherten und ihre Grubenlichter leuchten ließen, konnte ihnen Aufmerksamkeit gewiss sein. Wesentlich war auch, dass sie gerade nicht auf ihre missliche berufliche Lage aufmerksam machten, also in eine Bettelmusikantenrolle fielen, sondern im Gegenteil aus ihrer Fremdartigkeit (zu der auch ihre prächtige Bergmannskleidung gehörte, die als ‚typisch böhmisch‘ anerkannt wurde) Kapital zu schlagen suchten.

Ob eine Konzertreise für die Bergleute erfolgreich verlief, hing ganz entscheidend davon ab, wie ihr Leiter über die musikalischen Bedürfnisse der Menschen und die herrschenden musikalischen Moden informiert war, so dass er im Vorfeld in Böhmen mit der Gruppe ein entsprechendes Programm einstudieren konnte.

Zugute kam ihnen neben der Fähigkeit der schnellen Anpassung an neue Situationen und Lebensumstände eine musikalische Mode, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts weit über

Europas Grenzen hinausging: Die einst als bäurisch und grob verschriene Alpenmusik erschien zu dieser Zeit als Inbegriff und klangliche Ausprägung unberührter Natur, wurde zum schwärmerischen Ziel bei der sehnsüchtigen Suche nach der unverdorbenen Natur Rousseauscher Prägung. So empfingen besonders die Städter sogenannte „Tiroler Sänger“ als Boten einer vermeintlich heilen Dorf- und Hirtenkultur und ließen sich von ihnen die Rolle des immer froh und zufriedenen Tirolers vorspielen, wie es beispielsweise in dem in vielen Landschaften verbreiteten Liedchen heißt: *Die Tiroler sind lustig, die Tiroler sind froh, sie verkaufen ihr Bettchen und schlafen auf Stroh.*

Dies ‚echte‘ Tiroler Lied schrieb der Textdichter der Mozartschen Oper *Die Zauberflöte*, Emanuel Schikaneder. Das Tirolerlied als national empfundenes Lied, verbunden mit der entsprechenden Mode à la tyrolienne griff rasch auf das gesamte deutschsprachige Mitteleuropa über. Die Begeisterung über diese besondere Art von „Bergmusikanten“ blieb allgemein, und besonders auf den britischen Inseln sollen von Hofschneidern eingekleidete Salontiroler wahre Triumphe gefeiert haben.

Der Bedarf an ‚Bergmusik‘ war offenbar enorm, so dass die Zahl der „Sachsengänger“ aus Böhmen anwuchs: Im Jahre 1840 sollen etwa 400 böhmische Musikanten unterwegs gewesen sein. Die Folge war, dass das Kreisamt Schwarzenberg seit 1847 auf dem Schlosshof ein Probespiel veranstalten ließ, an dem sich pro Tag etwa neun Gruppen beteiligten. Wer es bestand, durfte auf sächsischen Jahrmärkten oder der Leipziger Messe auftreten. In Familienverbänden, als „Bandas“ oder „Musikant X. und Consorten“, zogen sie mit Instrument und Tornister zu Fuß zu ihren Auftrittsorten (die Jungen von 12. Lebensjahr an, wobei die Gewerbeordnung von 1869 die Schulzeit um zwei Jahre verlängerte, so dass die Jungen dann erst mit 14 auf Reisen gehen konnten). Doch nicht nur zu Markt- und Messezeiten in Leipzig oder Frankfurt ist von den im Familienverband reisenden Musikanten die Rede. Sie bereisten ganz

Deutschland, bespielten in der Badesaison die Badeorte, kannten alle Marktzeiten der Städte und gastierten im Ausland. 1855 beschreibt Ernst Moritz Arndt „Banden von Musikanten, meistens Böhmen und Deutsche aus den sächsisch-böhmischen Gränzbergen, von Joachimsthal usw., welche, einen Meister an der Spitze, gewöhnlich 5 bis 6 Köpfe stark, in den Herbstmonaten auf dem Lande in Nord-Deutschland umherziehen und auf den Höfen und in den Dörfern bey sogenannten Aerndtekollationen [Erntedankessen] und Gebehochzeiten [Hochzeiten mit wertvollen Geschenken für die Braut] umherziehen und Musik zu machen pflegen.“ (ARNDT, 394). Arndt berichtet auch aus Pommern, dass man dort die wandernden Musikanten aus Böhmen allgemein „Prager Studenten nannte. Böhmische Bergkapellen aus Joachimsthal (tschechisch Jachimiov) und besonders aus Gottesgab (tschechisch Boži Dar) prägten in diesen Jahren Mecklenburgs musikalisches Leben hörbar mit.

Gerade aus Akten in Mecklenburg lassen sich interessante Erkenntnisse bezüglich der Tätigkeit der böhmischen Musikanten entnehmen: sie spielten sowohl in Gutshäusern wie am großherzoglichen Hof, wo der Kapellmeister Joseph Günther, eigener Aussage nach, „allemaal persönlich die rührendsten Beweise der erhabensten Leutseligkeit“ des Großherzogs erfahren habe. Und der Böhme Anton Reinwarth aus dem heutigen Boži Dar unterzeichnete ein Gesuch als „Großherzoglich Mecklenburgisch und K.K. Concessionirte Anton Reinwarthsche Musik-Chor aus Gottesgab in Böhmen“. Gerade die Blasmusik der Böhmen spielte in den Erinnerungen der von dem Volkskundler Richard Wossidlo (1859–1939) befragten Mecklenburger eine große Rolle: zwei Belege nennen Dudelsack und Schalmei als Instrumente. Die Instrumentenbesetzung der Musikanten um Georg Christian Bandmann macht dagegen die Besetzung größerer Ensembles deutlich. 1837 bittet er, „in einem der beiden Bäder, Doberan oder Warnemünde, zur Badezeit spielen zu können, da wir schon in Erfahrung gebracht haben, daß die Prager Musici, welche bisher zu

Warnemünde gespielt haben, nach Petersburg gereist sind. Unser Corps besteht aus folgender Besetzung:

- 2 erste Violinen = beide Obligatspieler
- 2 zweite Violinen = sehr gut
- 1 Viola
- 1 Violoncell = Obligatspieler
- 1 Contrabaß
- 1 Flöte
- 1 Oboe
- 2 Clarinetten, alle Obligatspieler
- 2 Hörner“

Tatsächlich ist in den von Wossidlo aufgezeichneten Erinnerungen, die bis zurück zur Mitte des 19. Jahrhunderts reichen, stets von den in Mecklenburg kaum bekannten Instrumenten der „Böhmen“ die Rede, von ihrer „schönen Musik“ und auch von ihren Hausierwaren. Die wandernden Bergleute boten offenbar auf dem Dorf eher Tanzmusik, bei Hof virtuose Blasmusik und in der Residenz Ludwigslust Instrumentalmusik, die auch das Jagdgeschehen imitierte.

Abschließend sei betont, dass es weniger ihre oft gerühmte Musizierfreude war, die böhmische Musikanten in ferne Länder wandern ließ, sondern dass es die fehlende Erwerbsgrundlage oder ihre Armut war, die sie dazu zwang, die Beschränkungen ihrer Tätigkeit in der Ferne in Kauf zu nehmen; so etwa wenn es in einem Genehmigungsbescheid heißt, sie müssten sich „auf Concerte, Tafelmusik und solche musikalischen Vorstellungen [beschränken], welche die Ausübung einer freien Kunst im eigentlichen Sinne genennet zu werden verdient, indem Tanzmusik ihnen nur gegen Entschädigung dem privilegierten Stadt- und Amtsmusikanten gegenüber gestattet wird.“

Literatur

- Amz: *Allgemeine musikalische Zeitung* [Redakteur: Friedrich Rochlitz], Jg. 1, Leipzig 1798/99, Sp. 540
Arndt, Ernst Moritz: *Schriften für und an seine lieben Deutschen*, 4. Band, Berlin 1855
Blechschmidt, Manfred: *Fahrende Bergmusik aus dem Erzgebirge*, Regensburg 1996

Grünsteudel Günther: *Wallerstein – das Schwäbische Mannheim. Text- und Bilddokumente zur Geschichte der Wallersteiner Hofkapelle (1745–1825)*, Nördlingen 2000, Verlag Rieser Kulturtage

Hartinger, Walter: *Böhmische Musikanten in Bayern*, in: *Ostbairische Grenzmarken. Passauer Jahrbuch für Geschichte, Kunst und Volkskunde*, Bd. 29 (1987), S. 68–87
Heilfurth, Gerhard: *Das Bergmannslied. Wesen, Leben, Funktion. Ein Beitrag zur Erhellung von Bestand und Wandlung der sozial kulturellen Elemente im Aufbau der industriellen Gesellschaft*, Kassel, Basel 1954 Bärenreiter

Michel, Andreas: „Wer da will ein Bergmann sein ...“, in: *Bergmännische Musik. Lesungen zum Kolloquium am 29. August 1992 anlässlich der 1. Gesamtdeutschen bergmännischen Musiktage*, Schwarzenberg, Erzgebirge, 1992, Landratsamt, S. 3–8

Müns, Heike: *Ausländische Musikanten in Mecklenburg*, nach archivalischen Quellen, in: *Jahrbuch für Volkskunde und Kulturgeschichte*, N.F.17, S. 129–143

Pilková, Zdeňka: Jan Jifi (Johann Georg) Neruda (ca. 1711–1776), in: Hubert Unverricht (Hrsg.): *Beiträge zur Musikgeschichte Ostmittel-, Ost- und Südosteuropas*, Bergisch-Gladbach 1999, S. 103–152

Sieber, Friedrich: *Aus dem Leben eines Bergsängers*, Leipzig 1958

Slotta, Rainer: *Vier Bergleute einer Bergkapelle, Würzburg um 1775/80* (www.vfkk.de/beilage306.html)

Stähr, Wolfgang: Text zur CD *Böhmen Tschechien, Landschaften Europäischer Musik*

Wagner, Undine: Artikel *Musiker-Migration*, in: *Lexikon zur Deutschen Musikkultur Böhmen, Mähren, Sudetenschlesien*, hrsg. vom Sudetendeutschen Musikinstitut in Regensburg, Bd. 2, München 2000, Sp. 1809–1828, S. 963–972.

Eine ausführlichere Fassung dieses Artikels erschien unter dem Titel „Migrationsstrategien der böhmischen Musikanten im 18. und 19. Jahrhundert“ in dem von Klaus Roth herausgegebenen Sammelband „Vom Wandergesellen zum „Green Card“-Spezialisten. Interkulturelle Aspekte der Arbeitsmigration im östlichen Mitteleuropa“ (Münster 2003), S. 63–82. □



Summaries for our English Readers

Ursula Pešek

Eugène Walckiers – Un homme de bien

Part II – The composer

The article will continue a precursory report about the five flute sonatas of Eugène Walckiers. It mainly rests upon two obituaries published in Paris shortly after the composer's death in 1866. The new and interesting biographical information they contain obviously never was evaluated before. This material in connection with the known data and amplified with private investigations submits a broader insight into the composer's life circumstances and a better understanding of his compositional output. A short preview of his work catalogue, based on publisher lists and the slip boxes of the BnF will round off this general approach to the life and work of the French flutist and composer Eugène Walckiers.

Peter Thalheimer

From recorder choir to recorder orchestra – stages of development in playing practice

We understand the term recorder choir as being an ensemble where each line is played by more than one participant.

Using historical references, the author illustrates that in the era of Renaissance recorders ensembles played in the way that each line was played by a soloist. The advent of recorder ensembles with more than one player for each line was in the early stages of the Baroque recorder and influenced by orchestral practice prevalent at the time. The combination of players varied from several players on the alto recorder to five part recorder pieces with sopraninos, sopranos, altos, tenors and basses.

With the "rediscovery" of the recorder at the beginning of the 20th century the recorder found itself in an environment in which choral singing was highly regarded. As a result the first recorder choirs were established as a matter of course, with several players for the individual lines.

After the Second World War, choral recorder playing developed in the music schools. The quality of ensemble playing and intonation set standards which were considerably higher than in pre-war times. After a phase of predominantly solo playing in the seventies and eighties, playing in large recorder ensembles with several players for each line is now enjoying a renaissance.

Translation: A. Meyke

David Lasocki

The Recorder in Print: 2005

This is the seventeenth 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 2005 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).

Heike Müns

Ethnic and cultural strategies of Bohemian musicians in the 18th and 19th centuries

For generations, Bohemian musicians were forced to leave their homeland if they wished to attain any kind of reputation. However, this could not always be termed as employment migration. On the other hand, it was indisputably employment migration in the case of the Bohemian miners, who additionally acquired musical skills whilst working and who went on their travels after the basis of their survival disappeared when the supplies of ore dwindled. They proved themselves successful on account of their exceptional musical skills and a special repertoire, of an inimitable dress code and performance, in establishing themselves musically in various foreign countries.

Translation: A. Meyke

Terry Rileys *In C* im ausverkauften Isaac Stern Auditorium der Carnegie Hall in New York City

QNG – Quartet New Generation war dabei!



Foto: Julien Jourdes

Zum 45-jährigen Jubiläum von Terry Rileys *In C* organisierte David Harrington, erster Geiger des Kronos-Streichquartetts, ein Konzert der besonderen Art im großen Saal der Carnegie Hall (2.804 Plätze!). Vom Toy Piano, über Kotospieler, Jazz- und Rockmusiker bis hin zu indischen Sängern, klassischen Musikern und nicht zu vergessen: uns vier Blockflötistinnen, war alles dabei und am 24. April mit insgesamt 70 Musikern auf der Ronald O. Perelman Bühne zu hören. Darunter der indische Raga-Sänger Ustad Mashkoo Ali Khan, die Komponisten Philipp Glass und Osvaldo Golijov, der Instrumenten-Neu-Erfinder Mark Stewart, das Koto Vortex Trio aus Japan, der Theremin-Spieler Michael Hearst sowie Musiker der Premiere von 1964 wie Klarinetttist Morton Subotnick, Saxophonist Jon Gibson, Posaunist Stuart Dempster und Pianistin Katrina Krimsky. Die Leitung der Proben übernahm Terry Riley persönlich und während des Konzertes hielt Dennis Russell Davis als sog. Flight Pattern Coordinator (Fluglotse) den Riesenapparat an Musikern unter Kontrolle.

Entstanden auf nur einem einzigen Blatt Papier während einer Busreise zum nächsten Gig im Mai 1964, zählt Terry Riley's *In C* zu einem der einflussreichsten und bekanntesten Werke aus

der modernen, minimalistischen Musiktradition, welche die musikalische Auffassung jener Zeit geprägt sowie zahlreiche weitere Werke inspiriert haben. Es scheint, als hätte diese Musik die Ideale der 60er in ihrer DNA, denn Riley hat nicht wie seine Vorgänger alles akribisch genau notiert, sondern ein kooperatives Stück geschrieben, das man schnell lernen und nach eigener Intuition spielen kann. 53 kurze Phrasen, mehr oder minder in C-Dur – das ist alles was die Musiker haben. Es können beliebig viele Spieler *In C* aufführen (die von Terry Riley angegebene optimale Anzahl wäre um die 35). Einer davon sollte durchgängig einen Puls auf C, die anderen die 53 Phrasen spielen – der Reihe nach, Wiederholen nach freiem Belieben. Wenn alle an der letzten Phrase angelangt sind, ist das Stück zu Ende.

Neue-Musik-Experten, Alte-Musik-Spezialisten, Rockmusiker und Schulklassen haben bereits *In C* gespielt, und das Resultat scheint immer das gleiche zu sein: reine Magie. Jede Aufführung ist etwas Besonderes, da sich die Phrasen immer neu und unterschiedlich kombinieren und Klänge erschaffen, die niemand im Voraus hätte erraten können. Nach der ersten Probe in einem kleinen Saal ohne Mikrophone, hatten wir vier von QNG so unsere Zweifel,

was und wieviel von jedem einzelnen morgen auf der großen Bühne zu hören sein würde. Doch spätestens nachdem auch die technischen Akustikproben im großen Saal reibungslos verlaufen waren, und wir über Monitore zumindest einen Großteil der verschiedenen Klangwelten und Quellen mitverfolgen konnten, war es uns möglich, die Euphorie über diesen besonderen Auftritt zusammen mit allen Musikern zu genießen.

An dieser Stelle möchte ich gerne Greg Sandow zitieren, der für das *Wall Street Journal* eine Rezension geschrieben hat: „... but then I simply listened to the sound, and stopped caring about how I thought *In C* should be organized. The sound was large. It enveloped me. It moved as if it were a living being, shifting, changing, falling away (...) I got lost on the sound. I didn't want it to end ...“

(„... aber dann habe ich mich einfach auf den Klang konzentriert und aufgehört, mir darüber Gedanken zu machen, wie ich *In C* organisieren würde. Der Klang war gewaltig. Er um-

schlang mich. Er bewegte sich wie ein lebendiges Etwas, verschob sich, veränderte sich, fiel ab (...) Ich verlor mich in dem Klang. Ich wollte nicht, dass er aufhört ...“).

Als wir mit QNG während einer Amerikatour im April 2007 das Kronos-Quartett samt Licht- und Tontechniker zum ersten Mal live hören und erleben durften, hätten wir uns nie träumen lassen, dass wir zwei Jahre später Seite an Seite mit diesen außergewöhnlichen Musikern in der ausverkauften Carnegie Hall spielen würden. Es zeigt uns, dass die Blockflöte nicht mehr das verstaubte Instrument aus unserer Grundschulzeit ist, sondern durch ihr exotisches Image für großes Interesse und viel Aufmerksamkeit sorgt und ihr auch in Zukunft viel Beachtung geschenkt wird. Wir werden auf jeden Fall weiterhin dafür sorgen!

Ein besonderer Dank gilt David Harrington und dem Kronos-Quartet sowie Terry Riley und allen Musikern, die uns dieses Ereignis unvergesslich gemacht haben.

Susanne Fröhlich/
QNG – Quartet New Generation

Karl Steins (1919–2009)

Kurz vor seinem 90. Geburtstag starb Karl Steins, einer der bedeutendsten deutschen Oboisten des 20. Jahrhunderts, in der Nacht zum 23. April in seiner Wahlheimat Hitzacker.

Steins, der von 1935 bis 1938 bei Karl Arend, einem Enkelschüler von Gustav Hinke in seiner Heimatstadt Hannover studiert hatte, erhielt bereits 1946 eine erste Anstellung in Kiel. Nach einem zweijährigen Ausflug nach Bremen wurde er 1949 Solooboist beim Berliner Philharmonischen Orchester. Diese Position bekleidete er bis 1981. 1959 übernahm er zusätzlich eine Professur an der Staatl. Hochschule für Musik in Berlin, der jetzigen Universität der Künste. 1964 schrieb Steins ein kleines Buch *Rohrbau für Oboen*, in dem er seine Erfahrungen zum Rohrbau, einem seiner Spezialgebiete, weitergab.



Steins gilt als Begründer des „Berliner Oboentones“, der charakteristischen dunklen, warmen und weichen Klangfarbe bei großem Tonvolumen, die nicht nur in Deutschland Schule machte und einige Jahrzehnte zum Tonideal wurde. Mit diesem unverwechselbaren Klang setzte er sich in unzähligen Aufnahmen aus den 32 Jahren seiner Tätigkeit als Berliner Philharmoniker ein musika-

lisches Denkmal.

Christian Schneider

Ein ausführliches Porträt über Karl Steins schrieb Christian Schneider in TIBIA 3/1986, S. 192-196

Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid



Septett im Straßenstaub

Richard Wagners Autoren-Ich musiziert mit böhmischen Musikanten

„Ich stand auf einem hohen Berge, wo man zum erstenmal nach Östreich hineinsehen kann, und schwenkte voller Freude noch mit dem Hute und sang die letzte Strophe, da fiel auf einmal hinter mir im Walde eine prächtige Musik von Blasinstrumenten mit ein. Ich dreh mich schnell um und erblicke drei junge Gesellen in langen blauen Mänteln, davon bläst der eine Oboe, der andere die Klarinette und der dritte, der einen alten Dreistutzer auf dem Kopf hatte, das Waldhorn – die akkompagnierten mich plötzlich, dass der ganze Wald erschalle.“¹

So beginnt das neunte Kapitel von Joseph von Eichendorffs Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts* – der aus der Mühle seines Vaters entlaufene und in Italien abenteuernde Held kehrt in deutsche Lande, an die Donau, zurück. Und als erstes begegnen ihm drei musizierende Prager Studenten, die mit großer Verblüffung feststellen müssen, dass der stattliche Fremde, der „so einen langen Frack“ trägt, selbst eine Geige herauszieht und „sogleich frisch“ mitspielt und -singt. Der vermeintliche „reisende Engländer“, bei dem die drei sich „ein Viaticum“, eine Wegzehrung, verdienen wollen, ist selber ein Habenichts, der „direkt von Rom her“ kommt und sich „unterweges mit der Violine durchgeschlagen“ hat.²

Böhmische Musikanten und reiche Engländer, Wien als Ziel und Musik als Geldwerb – das sind auch die zentralen Themen der Novelle *Eine Pilgerfahrt zu Beethoven*, die der noch

weitgehend unbekannte Kapellmeister und Komponist Richard Wagner im Jahr 1840 für die Pariser *Gazette musicale* schrieb, wo sie in vier Folgen abgedruckt wurde und unter anderem Hector Berlioz auf den Verfasser aufmerksam machte.³ Der Aufenthalt in Paris, der Hauptstadt der Opernproduktion, sollte dem sächsischen Anfänger endgültig die Türen zur europäischen Opernwelt aufschließen, auch wenn seine Landung dort zunächst eher dem ewigen Scheitern seines Fliegenden Holländers glich als dem Triumphzug eines siegreichen Admirals.⁴

Der Titel der Novelle ist gleichzeitig eine aufs Äußerste konzentrierte Zusammenfassung der Handlung: Ein buchstäblich bis zur Fieberglut für Beethoven entzündeter deutscher Musiker pilgert zu Fuß nach Wien, um Beethoven kennen zu lernen. Dabei werden seine Wege immer wieder von einem parallel mit ihm reisenden reichen Engländer gestört, der freilich bei dem ingrimmig-alterstauen Wiener Komponisten weit weniger Erfolg hat als der wandernde Enthusiast aus der *mittelmäßigen Stadt des mittleren Deutschland*.

Der Weg von Sachsen nach Wien führte damals (wie heute wieder) über Böhmen und Mähren – kein Wunder, dass der wandernde Beethoven-Fan auf seiner Reise eine Gruppe von böhmischen Musikanten trifft, die – gewissermaßen als Ouvertüre zur Wienreise – umstandslos Beethovens Septett op. 20 in Es-Dur für Streicher und Bläser am Straßenrand musizieren, nicht ohne die aktive Mitwirkung des ihnen fremden Musik-Enthusiasten. Alles Weitere ist in Wagners Text nachzulesen (der übrigens auch in der Fortsetzung noch manch

hübschen und nachlesenswerten Handlungszug bereithält).

Richard Wagner und Böhmen – das ist freilich nicht ein zufälliges Handlungselement, sondern buchstäblich eine Jugendliebe, sogar eine doppelte, wenn man es ganz genau nimmt. Schon als Dreizehnjähriger reiste der spätere Hofkapellmeister und Komponist 1826 zum ersten Mal mit der ganzen Familie nach Prag, wo seine Schwester Rosalie am Ständetheater als Sängerin engagiert war. Diesem ersten, winterlich geprägten Aufenthalt sollten vor 1848 noch fünf weitere Böhmenreisen folgen, über die Wagner selbst in seinen Lebenserinnerungen schreibt: „Lange Zeit hindurch hat der Besuch Böhmens, und namentlich Prags, von Sachsen aus auf mich einen völlig poetischen Zauber ausgeübt. Die fremdartige Nationalität, das gebrochene Deutsch der Bevölkerung [...], die Harfenmädchen und Musikanten, endlich die überall wahrnehmbaren Merkmale des Katholizismus, die vielen Kapellen und Heiligenbilder, machten mir stets einen seltsam berausenden Eindruck, der vielleicht an die Bedeutung sich anknüpfte, welche bei mir, der bürgerlichen Lebensgewohnheit gegenüber, das Theatralische gewonnen hatte.“⁵

Ganz besonders aber galten zumindest die ersten dieser Böhmenreisen zwei jungen Landesbewohnerinnen: Jenny und Auguste Raymann, den unehelichen Töchtern des Jan Pachta von Rájov auf Pravonin, „schwarzhaarig die eine, blond die andre, hübsch, verzogen und exaltiert, Geschöpfe aus einer anderen Welt, die ihm den Kopf verdrehten.“⁶

Wagners dritte Böhmenreise (1832) war von besonderer Bedeutung: ihr voraus ging ein mehrwöchiger Aufenthalt in Wien; auf der Rückreise nach Prag erlebte er in Brünn, wo die Cholera ausgebrochen war, eine schreckliche, von Todesängsten durchzogene Nacht. Auf Pravonin freilich kam es statt der ersehnten Verbindung mit Jenny zum endgültigen Bruch aus mehreren Ursachen⁷ – die beiden Schönen und der Komponist gingen fortan getrennte

Wege. Die beiden Schwestern heirateten standesgemäß und Wagner begegnete am reizenden Goethe-Theaterchen in Bad Lauchstädt der Schauspielerin Minna Planer, die für lange Jahre sein Schicksal und seine Ehefrau zugleich werden sollte.

Sein Weg mit ihr führte zunächst zu einem Engagement als Musikdirektor ans Theater in Riga; von dort flüchtete das Ehepaar – nach Wagners Entlassung durch einen neuen Theaterdirektor – über die stürmische Ostsee via London nach Paris. Dort hungerten sich der Komponist und die Schauspielerin durch die Weltstadt, immer auf der Suche nach einem Engagement bzw. auf der Jagd nach einer Möglichkeit, eine seiner Opern aufzuführen. Mehrere schriftstellerische Arbeiten entstehen, um Geld zu verdienen, darunter die Beethoven-Novelle. Ihr bestätigt der Wagner-Biograph Carl Friedrich Glasenapp, sie sei „die poetische Verdichtung eigener schwärmerischer Seelenerlebnisse, auch wohl, in der Schilderung Wiens und der herrlichen böhmischen Natur, wirklicher Lebenserinnerungen aus einer glücklichen Jünglingszeit“.⁸

1858 begegnet Wagner dann seinem Traumland Böhmen und dessen berühmten Musikanten noch einmal an unerwarteter Stelle: bei einem „Diner am Markusplatz“ in Venedig, das er mit seinen Freunden zu Ehren des Geburtstags von Franz Liszt veranstaltet,⁹ spielt auf dem Platz die „vortreffliche österreichische Militärkapelle des in Venedig residierenden Erzherzogs Maximilian, zu dem für diesen Winter in Venedig stationierten ›Regiment Sachsen‹ gehörig und ausschließlich aus tüchtigen böhmischen Instrumentisten bestehend.“¹⁰ Und auch jetzt kommt es zu einer realen Huldigung der Böhmen an einen berühmten Komponisten, indem sie seine Werke in brillanter Weise auführen, freilich nicht die Ludwig van Beethovens, sondern die Richard Wagners: „Ihr Kapellmeister, ein intelligenter Böhme, hatte nicht sobald die Anwesenheit des Meisters entdeckt, als er ihn auch, aus eigenem Antrieb, wiederholt durch den schwungvollen Vortrag von

Bruchstücken aus ›Rienzi‹, ›Tannhäuser‹ und ›Lohengrin‹ erfreute.“¹¹

ANMERKUNGEN

¹ Joseph von Eichendorff: *Aus dem Leben eines Taugenichts*, in: Werke, hrsg. von Wolfdietrich Rasch, München 1972, S. 1128 f – Die Novelle wurde 1822/23 vollendet, erschien aber erst 1826, zusammen mit der Novelle *Das Marmorbild* und einer ersten Sammlung von Gedichten Eichendorffs.

² Ebd. – Schon im dritten Kapitel hatte der Ich-Erzähler mit seiner Geige Bauern zum Tanz aufgespielt, was ihm ein großes Glas Wein („Musikanten trinken gern“) einbringt, während er das „kleine Silberstück“ eines Bauernburschen stolz ablehnt („Mich ärgerte das, wenn ich gleich dazumal kein Geld in der Tasche hatte. Ich sagte ihm, er solle nur seine Pfennige behalten, ich spielte nur so aus Freude ...“, ebd., S. 1085). – Mit ganz ähnlichem Stolz lassen dann die böhmischen Musikanten in Wagners Novelle das „Goldstück des Engländers“ liegen.

³ Carl Friedrich Glasenapp: *Das Leben Richard Wagners in sechs Büchern dargestellt*, Erster Band, 4. Auflage, Leipzig 1905, Breitkopf & Härtel, S. 386 f.

⁴ Vgl. Martin Gregor-Dellin: *Richard Wagner. Sein Leben – sein Werk – sein Jahrhundert*, München 1983, Piper-Taschenbuch 33078, S. 141-171

⁵ Richard Wagner: *Mein Leben, Erster Teil: 1813–1842*,

in: Richard Wagner: *Mein Leben*, hrsg. von Martin Gregor-Dellin, München 1963, List, S. 24

⁶ Gregor-Dellin (wie Anm. 4), S. 57

⁷ Wagner selbst berichtet darüber in einem Brief an den Freund Theodor Apel vom 16. Dezember 1832; in einem Brief vom 7. Juli 1834 informiert er seine Schwester Rosalie über ein erneutes, eher sachlich getöntes Wiedersehen mit den Raymannschwwestern bei der vierten Böhmenreise 1834. Vgl. auch Gregor-Dellin (wie Anm. 4), S. 88-90

⁸ Glasenapp (wie Anm. 3)

⁹ Brief an Franz Liszt vom 23. Oktober 1858, in: *Richard Wagner: Sämtliche Briefe*, herausgegeben von der Richard-Wagner-Stiftung Bayreuth, Editionsleitung Werner Breig, Band 10: 17. August 1858 bis 31. März 1859, hrsg. von Andreas Mielke, redaktionelle Mitarbeit Isabel Kraft, Wiesbaden, Leipzig, Paris 2000, Breitkopf & Härtel, S. 27

¹⁰ Glasenapp, Dritter Band (wie Anm. 3), S. 192

¹¹ Ebd. – Die Edition Winter & Winter hat zu diesem Thema 1997 eine wunderbare CD des Uri Caine Ensembles vorgelegt (also nicht von einer böhmischen Militärkapelle): *Wagner e Venezia* (Winter & Winter, Nr. 910 013-2). Hinzuweisen ist auch auf Friedrich Dieckmanns wunderbare Text- und Bildzusammenstellung „Richard Wagner in Venedig“, die 1983 erstmals bei Reclam Leipzig erschienen ist und mehrere Auflagen erlebte. Sie ist leider bei Reclam nicht mehr lieferbar, aber im Internet-Antiquariat noch erhältlich.

Richard Wagner: Eine Pilgerfahrt zu Beethoven (1840)

Eine mittelmäßige Stadt des mittleren Deutschlands ist meine Vaterstadt. Ich weiß nicht recht, wozu man mich eigentlich bestimmt hatte, nur entsinne ich mich, daß ich eines Abends zum ersten Malme eine Beethovensche Symphonie aufführen hörte, daß ich darauf Fieber bekam, krank wurde, und als ich wieder genesen, Musiker geworden war. Aus diesem Umstande mag es wohl kommen, daß, wenn ich mit der Zeit wohl auch andere schöne Musik kennen lernte, ich doch Beethoven vor allem liebte, verehrte und anbetete. Ich kannte keine Lust mehr, als mich so ganz in die Tiefe dieses Genius zu versenken, bis ich mir endlich einbildete, ein Teil desselben geworden zu sein, und als dieser kleinste Teil fing ich an, mich selbst zu achten, höhere Begriffe und Ansichten zu bekommen, kurz das zu werden, was die Gescheiten gewöhnlich einen Narren nennen. Mein

Wahnsinn war aber sehr gutmütiger Art, und schadete niemandem; das Brot, was ich in diesem Zustande aß, war sehr trocken, und der Trank, den ich trank, sehr wässerig, denn Stundengeben wirft bei uns nicht viel ab, verehrte Welt und Testaments-Vollstrecker!

So lebte ich einige Zeit in meinem Dachstübchen, als mir eines Tages einfiel, daß der Mann, dessen Schöpfungen ich über alles verehrte, ja noch lebe. Es war mir unbegreiflich, bis dahin noch nicht daran gedacht zu haben. Mir war nicht eingefallen, daß Beethoven vorhanden sein, daß er Brot essen und Luft atmen könne, wie unsereins; dieser Beethoven lebte ja aber in Wien, und war auch ein armer, deutscher Musiker!

Nun war es um meine Ruhe geschehen! Alle meine Gedanken wurden zu dem einen Wunsch: Beethoven zu sehen! Kein Musel-

mann verlangte gläubiger, nach dem Grabe seines Propheten zu wallfahrten, als ich nach dem Stübchen, in dem Beethoven wohnte.

Wie aber es anfangen, um mein Vorhaben ausführen zu können? Nach Wien war eine große Reise, und es bedurfte Geld dazu; ich Armer gewann aber kaum, um das Leben zu fristen! Da mußte ich denn außerordentliche Mittel ersinnen, um mir das nötige Reisegeld zu verschaffen. Einige Klavier-Sonaten, die ich nach dem Vorbilde des Meisters komponiert hatte, trug ich hin zum Verleger, der Mann machte mir mit wenigen Worten klar, daß ich ein Narr sei mit meinen Sonaten; er gab mir aber den Rat, daß, wollte ich mit der Zeit durch Kompositionen ein Paar Taler verdienen, ich anfangen sollte, durch Galopps und Potpourris mir ein kleines Renomme zu machen. – Ich schauderte; aber meine Sehnsucht, Beethoven zu sehen, siegte; ich komponierte Galopps und Potpourris, konnte aber in dieser Zeit aus Scham mich nie überwinden, einen Blick auf Beethoven zu werfen, denn ich fürchtete ihn zu entweihen.

Zu meinem Unglück bekam ich aber diese ersten Opfer meiner Unschuld noch gar nicht einmal bezahlt, denn mein Verleger erklärte mir, daß ich mir erst einen kleinen Namen machen müßte. Ich schauderte wiederum und fiel in Verzweiflung. Diese Verzweiflung brachte aber einige vortreffliche Galopps hervor. Wirklich erhielt ich Geld dafür, und endlich glaubte ich genug gesammelt zu haben, um damit mein Vorhaben auszuführen. Darüber waren aber zwei Jahre vergangen, während ich immer befürchtete, Beethoven könne sterben, ehe ich mir durch Galopps und Potpourris einen Namen gemacht habe. Gott sei Dank, er hatte den Glanz meines Namens erlebt! – Heiliger Beethoven, vergib mir dieses Renomme, es ward erworben, um dich sehen zu können!

Ha, welche Wonne! Mein Ziel war erreicht! Wer war seliger als ich! Ich konnte mein Bündel schnüren und zu Beethoven wandern. Ein heiliger Schauer erfaßte mich, als ich zum Tore

hinausschritt und mich dem Süden zuwandte! Gern hätte ich mich wohl in eine Diligence [Mietkutsche] gesetzt, nicht weil ich die Strapaze des Fußgehens scheute – (o, welche Mühseligkeiten hätte ich nicht freudig für dieses Ziel ertragen!) – sondern weil ich auf diese Art schneller zu Beethoven gelangt wäre. Um aber Fuhrlohn zahlen zu können, hatte ich noch zu wenig für meinen Ruf als Galoppkomponist getan. Somit ertrug ich alle Beschwerden und pries mich glücklich, so weit zu sein, daß sie mich ans Ziel führen konnten. O, was schwärmte ich, was träumte ich! Kein Liebender konnte seliger sein, der nach langer Trennung zur Geliebten seiner Jugend zurückkehrt. –

So zog ich in das schöne Böhmen ein, das Land der Harfenspieler und Straßensänger. In einem kleinen Städtchen traf ich auf eine Gesellschaft reisender Musikanten; sie bildeten ein kleines Orchester, zusammengesetzt aus einem Baß, zwei Violinen, zwei Hörnern, einer Klarinette und einer Flöte; außerdem gab es eine Harfnerin und zwei Sängerinnen mit schönen Stimmen. Sie spielten Tänze und sangen Lieder; man gab ihnen Geld und sie wanderten weiter. Auf einem schönen schattigen Plätzchen neben der Landstraße traf ich sie wieder an; sie hatten sich da gelagert und hielten ihre Mahlzeit. Ich gesellte mich zu ihnen, sagte, daß ich auch ein wandernder Musiker sei, und bald wurden wir Freunde. Da sie Tänze spielten, frug ich sie schüchtern, ob sie auch meine Galopps schon spielten? Die Herrlichen! Sie kannten meine Galopps nicht! O, wie mir das wohl tat!

Ich frug, ob sie nicht auch andere Musik als Tanzmusik machten? »Ei wohl«, antworteten sie, »aber nur für uns, und nicht vor den vornehmen Leuten.« – Sie packten ihre Musikalien aus – ich erblickte das große Septuor [Septett] von Beethoven; staunend frug ich, ob sie auch dies spielten?

»Warum nicht?« – entgegnete der Älteste; – »Joseph hat eine böse Hand und kann jetzt nicht die zweite Violine spielen, sonst wollten wir uns gleich damit eine Freude machen.«

Außer mir, ergriff ich sogleich die Violine Josephs, versprach ihm nach Kräften zu ersetzen, und wir begannen das Septuor.

O, welches Entzücken! Hier, an einer böhmischen Landstraße, unter freiem Himmel das Beethoven'sche Septuor von Tanzmusikanten, mit einer Reinheit, einer Präzision und einem so tiefen Gefühle vorgetragen, wie selten von den meisterhaftesten Virtuosen! – Großer Beethoven, wir brachten dir ein würdiges Opfer!

Wir waren soeben im Finale, als – die Chaussee [befestigte Straße] bog sich an dieser Stelle bergauf – ein eleganter Reisewagen langsam und geräuschlos herankam, und endlich dicht bei uns stillhielt. Ein erstaunlich langer und erstaunlich blonder junger Mann lag im Wagen ausgestreckt, hörte unserer Musik mit ziemlicher Aufmerksamkeit zu, zog eine Brieftasche hervor und notierte einige Worte. Darauf ließ er ein Goldstück aus dem Wagen

fallen, und weiter fortfahren, indem er zu seinem Bedienten wenige englische Worte sprach, woraus mir erhellte, daß dies ein Engländer sein müsse.

Dieser Vorfall verstimmte uns; zum Glück waren wir mit dem Vortrage des Septuors fertig. Ich umarmte meine Freunde und wollte sie begleiten, sie aber erklärten, daß sie von hier aus die Landstraße verlassen und einen Feldweg einschlagen würden, um für diesmal zu ihrem Heimdorfe zurückzukehren. Hätte nicht Beethoven selbst meiner gewartet, ich würde sie gewiß auch dahin begleitet haben. So aber trennten wir uns gerührt und schieden. Später fiel mir auf, daß niemand das Goldstück des Engländers aufgehoben hatte. –

(Richard Wagner: Gesammelte Schriften und Dichtungen in zehn Bänden, hrsg. von Wolfgang Golther, Band I, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., S. 90-114 (Zitat S. 91-94))

Coolsma
 Aura / Zamra
 Coolsma solo
 &
Dolmetsch

Für Qualität und
 exzellenten Service

www.aafab.nl

Jeremiestr. 4-6, 3511 TW Utrecht NL
 +31 30 2316393 / contact@aafab.nl
 Montag bis Samstag 9 - 17 Uhr



Bücher

**Boje E. Hans Schmuhl/
Monika Lustig (Hg.):
Geschichte, Bauweise**

und Spieltechnik der Querflöte

Michaelsteiner Konferenzberichte Band 74, 27. Musikinstrumentenbau-Symposium, Michaelstein, 6. bis 8. Oktober 2006, Augsburg 2008, Wißner-Verlag, ISBN 978-3-89639-640-2 oder Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis, ISBN 978-3-89512-136-4, 382 S., 17,0 x 24,0 cm, brosch., € 45,80

Zwanzig Forschungsberichte enthält die aktuelle Michaelsteiner Buchpublikation, das sind 382 Seiten, die gelesen werden wollen. Schaut man das international besetzte Autorenverzeichnis an, so muss das von Peter Thalheimer und Ardal Powell geleitete Wochenende sehr anregend gewesen sein. Leider war es, aus welchen Gründen auch immer, nicht allzu gut besucht. Schön, dass die Referate jetzt einem größeren Publikum zugänglich sind. Für die Wissenschaftliche Arbeitstagung *Zur Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis von 1650 bis 1850* vom Mai 2006 ist das leider noch nicht zu vermelden, obwohl die dort vorgestellten Themen nicht weniger interessant sein dürften.

Rockstros *Treatise* könnte mit seinem Untertitel *on the construction, the history and the practice of the flute* für die Namensgebung der Veranstaltung Pate gestanden haben, *comprehensive*, wie er sein Kompendium damals noch planen konnte, ist die Thematik heute jedoch nicht mehr zu bewältigen. Hier die Inhalte der Referate zusammenfassen zu wollen, ist deshalb auch nicht angebracht. Sie dokumentieren als teilweise sehr spezielle Forschungsarbeiten die Beziehungen zwischen Bauweise und Spieltechnik und die im Lauf der Zeit erfolgten Veränderungen. Dass Befunde und Ergebnisse zuweilen mehr Fragen aufwerfen als beantworten, spricht für die Qualität der Beiträge und das wissenschaftliche Engagement der Verfasser.

Die sich gelegentlich überschneidenden, aber auch ergänzenden Themenbereiche betreffen

einerseits den europäischen Instrumentenbau und damit den wechselseitigen Austausch zwischen Instrumentenhandel und nationalen Identitäten (auch Italien und Spanien haben da einiges zu bieten). Dann gibt es Berichte über Untersuchungen an historischen Instrumenten, in denen gezeigt wird, dass sich, neben herkömmlichem Vorgehen, aus dem medizinischen Bereich entlehnte Methoden anbieten, die auf „berührungsfreie“ Weise Einsicht in die Beschaffenheit historischer Flöteninstrumente geben, so könnten sich in Zukunft dem originalen Klang möglicherweise besser entsprechende Kopien herstellen lassen. Die musikalischen Beiträge schließlich, während der Veranstaltung durch drei Konzerte „ohrenfällig“ gemacht, stellen den notwendigen Praxisbezug her, auch hier viel Interessantes.

Wenn auch nicht alles unbedingt „brandneu“ ist, in der Zusammenschau ergeben sich immer wieder neue Aspekte, klären sich bisherige Annahmen oder Befunde im wissenschaftlich-kollegialen Austausch. Der vorliegende Band sei daher allen aufführungspraktisch interessierten Flötenspielern dringend empfohlen, für Bibliotheken sollten die Michaelsteiner Veröffentlichungen ein Muss sein.

Ursula Pešek



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

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

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

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

Noten

Anonymus (um 1735): Concerto in F

(Klaus Hofmann), für Altblockflöte und obligates Cembalo, Stuttgart 2007, Carus-Verlag, Partitur und Stimme, CV 11.239, € 8,20

Ein originales Werk für Blockflöte und obligates Cembalo! Welches Mitglied der Schnabelflöten-Community würde diese Entdeckung kalt lassen? Doch zunächst die Fakten: Das vorliegende Werk ist in einer Sammelhandschrift aus der sogenannten Amalien-Bibliothek überliefert. Diese enthält vier Sonaten und zwei Concerti für ein Melodie- und Tasteninstrument. Nur eine der Sonaten trägt eine Besetzungsangabe („Tromba o Violino“). Die Melodiestimme des Concerto in F ist als einzige im französischen Violinschlüssel notiert. Klaus Hofmann, der die Ausgabe besorgt hat, bemerkt ganz richtig, dass diese Schlüssellung in Deutschland im Spätbarock nur für die Altblockflöte in f¹ üblich war. Ein weiteres gewichtiges Argument für die Blockflöte ist der Umfang über zwei Oktaven von f¹ bis f³.

Ein flüchtiger Blick über das Notenbild offenbart ein gefälliges Stück Musik, gespickt mit Passagenwerk und Dreiklangsbrechungen in Vivaldischer Manier. Doch bei näherem Hinsehen beschleicht einen schnell die Frage: Wie viel Leerlauf darf sein? Eigentlich eine problematische Frage, aber dennoch wird man sie sich stellen, in Anbetracht einer musikalischen Struktur, die denkbar einfach ist, in der sich Figuration an Figuration reiht und die Standard-Sequenzen als spannendstes Moment zu bieten hat. Überraschungen sucht man vergebens, Spuren affektiven Gehalts findet man in minimaler Dosierung allenfalls im langsamen Mittelsatz. Alles in allem handelt es sich also leider nicht um die erhoffte Offenbarung. Zu erwähnen wäre die vorbildliche und glasklare Editionstechnik von Klaus Hofmann mit informativem Vorwort und kritischem Bericht. Die Rekonstruktion der Generalbass-Passagen ist korrekt und schnörkellos. **Michael Form**



Henry Purcell: A Purcell Suite

7 Stücke für Sopranblockflöte und Klavier (Hg. Gwilym Beechey), Partitur und Stimme, Mainz 2008, Schott Musik, ED 13218

Die vorliegende Ausgabe ist offensichtlich gezielt für Unterrichtsbedürfnisse im Rahmen der unteren Mittelstufe gedacht. Aus verschiedenen Werken Purcells wurden sieben relativ einfach zu spielende „Airs“ zusammengestellt, darunter die berühmten Hornpipes aus *Abdelazer* und *King Arthur* sowie weitere Stücke aus *King Arthur*, *The Fairy Queen* und *The Indian Queen*, arrangiert für Sopranblockflöte und „Keyboard“. Die Keyboard-Stimme ist bewusst so gestaltet, dass sie auch eine melodisch mit der Melodie des jeweiligen Airs korrespondierende Oberstimme ergibt, also auch auf dem Klavier nicht völlig sinnlos klingt.

Wie in uralten Ausgaben von Schott/London ist die Ausgabe artikulatorisch und dynamisch wie auch mit Atemzeichen vom Herausgeber bezeichnet (allerdings moderat). Wer für seinen Unterricht solche gutgemeinten Bezeichnungen wie z. B. „forte, repeat: piano“ nicht als störend empfindet, mag gerne zu dieser Ausgabe greifen, mit der man Schülern sicher einen ersten Eindruck von der zeitlosen Schönheit Purcell'scher Musik vermitteln kann. **Michael Schneider**

Henry Purcell: Three Grounds

für Blockflötenquartett SATB (van der Voort), Reihe: De Haske Recorder Series, Eschbach 2008, de Haske, Partitur und Stimmen, DHP 1084448-070, € 16,95

Grounds waren in der alten englischen Musik ausgesprochen beliebt: sie sind Variationen über einen Ostinatobass. Die Besetzung ist mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte angegeben, wobei es sich empfiehlt, im 1. Ground eine Großbassblockflöte in C einzusetzen, um

Blockflöten

des Hochbarock &
der Renaissance

R·K
EHLERT



Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

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

www.ehlert-blockfloeten.de

das tiefe e spielen zu können. Diese Stimme müsste allerdings aus der Partitur gespielt werden, denn es liegen nur 4 Stimmen bei. Die ersten beiden Grounds sind in Rondoform komponiert, wobei der Refrain immer tutti gespielt wird und in beiden Fällen in der Oberstimme Synkopenketten aufweist. Der Bass des ersten Grounds ist ein erweiterter cantus duriusculus, ein Lamentobass, der Bass des 3. Grounds *Ground in Gamut* entspricht dem Bass der Goldbergvariationen von J. S. Bach. Hier beginnt das Stück auch wie ein Rondo, jedoch wird im weiteren Verlauf auch der Bass selbst variiert. Vor den virtuosen Schlussvariationen stehen zwei zweistimmige Varianten, zunächst Tenor- und Bassflöte, dann Sopran- und Altflöte, ganz leicht in einer Art Hoquetus-Technik. Dieser Ground ist außerordentlich abwechslungsreich und fantasievoll. Der Ordnung halber seien zwei kleine Druckfehler angemerkt: T. 28, im zweiten Durchgang des Themas, wird wohl das letzte Viertel der Sopranflöte auch punktiert sein müssen, zwei Achtel wären sonst ein im Stil ziemlich sinnloses Unikat, des weiteren wird T. 49 der oktavierte Violinechlüssel in der 1. Stimme beibehalten, bei dem reizvollen Wechsel zur Tenorflöte sicher nur ein Versehen. Im übrigen ist die Ausgabe sauber und gut gedruckt.

Frank Michael

Nicola Sansone: Canzoni e Danze europee dei secc. XVI-XVIII

per Flauto Dolce Soprano o Tenore (Flauto Dolce Contralto in Sol) e Basso Continuo, Bologna 2008, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., FL 4, € 20,00

Der Verlag Ut Orpheus mit seinem rührigen Herausgeber Nicola Sansone kümmert sich wirklich sehr um die Blockflöte und ihre Spieler, und das für jedes Spielniveau! Sämtliche Ausgaben sind, auch wenn sie wie in diesem Fall für Amateure bzw. Spieler mit noch begrenzten technischen Fähigkeiten gemacht sind, hervorragend ediert, mit kompetentem Vorwort (allerdings nur auf italienisch und englisch), genauen Quellenangaben und kritischem Bericht ausgestattet, was für Veröffentlichungen dieser Art sehr ungewöhnlich ist.

Auf den ersten Blick ähnelt die Sammlung von europäischen Liedern und Tänzen, gesetzt für eine Tenor-, Sopran- oder Alt in g-Blockflöte und zuweilen bezifferten Bass (nicht ausgesetzt!), der kürzlich erschienenen Anthologie *50 Standards* des Fuzeau-Verlags: auch hier finden wir in knappster Form Klassiker wie *Follia*, *Ciaccona*, *Spagnoletto*, *Ruggiero*, *Spanish Pavan*, aber auch durch van Eyck bekannte Melodien wie *Bravade*, *Rosemont*, *De eerste lickenpot* u.a. In dieser Ausgabe sind sie aber nicht in erster Linie als Vorlage für eigene Improvisationsübungen gedacht, sondern um Blockflötenspieler auch schon bei bescheidenen Fähigkeiten mit guter Musik in geschmackvollen und anspruchsvollen Ausgaben vertraut zu machen. Für den Unterricht ist die Ausgabe deshalb sehr zu empfehlen: Die Stücke machen allesamt Appetit auf mehr! **Michael Schneider**

Steve Marshall: Recorder Quartet No 1 Pastoral (STTGb)

4 Stimmen und Partitur, May Hill Edition 2003, MHE 10503; Preis £ 7,00

Steve Marshall: A Crook of Jazz-Rock (SATB)

May Hill Edition 2005, MHE 20805, Preis £ 9,50

Der englische Komponist Steve Marshall ist noch ein Geheimtipp, da er in der Blockflötenszene ein Newcomer ist. Vor sechs Jahren entdeckte er die Blockflöte für sich, begann zu spielen und Kompositionen für Blockflöte zu schreiben, was nach und nach zu seiner Hauptbeschäftigung geworden ist. Der Weg von der Idee bis zum fertigen Notenheft ist kurz, denn Steve gibt seine Musik sowie die seiner Frau und befreundeter Kollegen im eigenen Verlag heraus, der *May Hill Edition* heißt.

Bis zu seinem 30. Geburtstag spielte er Saxophon in Jazz- und Blues-Bands, wechselte zum Chorgesang, um schließlich wieder zum Saxophon zurückzukehren und komponierte während all dieser Jahre für sein jeweiliges Instrument.

Seit 2002 sind rund 170 Blockflötenstücke entstanden, die in Großbritannien recht bekannt



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

sind und gerne gespielt werden. Auch im blockflötenbegeisterten Taiwan gibt es inzwischen Fans, die seine Musik schätzen.

Steve Marshalls Stil lässt sich als tonale Mischung aus Jazz, Minimalismus und Einflüssen englischer Komponisten, wie denen von Vaughan Williams beschreiben. Seine Zielgruppe sind gute Amateurspieler. Für Anfänger sind die Stücke zu schwer und für professionelle Spieler oder Ensembles vielleicht zu populär-musikalisch.

Auf seiner Website <http://www.mayhill.co.uk> ist es möglich, alle Stücke zu hören. Man braucht allerdings ein gewisses Maß an Vorstellungsvermögen, denn die Wiedergabe ist kein Ohrenschauspiel, und man muss sich beherrschen, nicht sofort wieder abzuschalten. Hält man durch und findet das passende Stück, wird man hingegen belohnt.

Das 2003 entstandene Recorder Quartet No 1 trägt den Titel *Pastoral*. Die ländliche Idylle

sanfter Hügel wird durch geschäftiges Treiben auf dem Bauernhof und einen Sturzbach belebt. Steve kombiniert gerne kontrastierende Motive innerhalb eines Satzes, die er durch kurze, rhythmisch geprägte Einschübe voneinander trennt.

Der erste Satz beginnt mit einem melancholischen Motiv im ersten Tenor, das von allen Stimmen aufgegriffen wird. Belebter wird die zweite Hälfte, in der im Tenor ein lustiges synkopiertes Motiv eingeführt wird, während die Sopranstimme das erste Motiv augmentiert spielt. Das erste Motiv kehrt zurück, und mit einer minimalistischen Coda endet der erste Satz.

Der zweite Satz baut auf einer Spiritual-Melodie auf, die vom Großbass am Anfang und Schluss als Solo gespielt wird und nach und nach immer jazziger wird.

Der dritte Satz erinnert an moderne englische Musik aus den zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts und ist folkloristisch, traditionell und harmonisch unauffällig.

A Crock of Jazz Rock (2005) ist eine Kombination aus Jazzmotiven, Rockeinflüssen der 60er Jahre und typischen englischen Stilelementen, was schon im ersten Stück *Here's to Freddie* deutlich wird. Die Tenorstimme spielt eine große Rolle, da sie im Wechsel auf die drei anderen Stimmen antwortet. Der Rhythmus steht im Vordergrund. *Are We Lost Yet?* lebt von einer lyrischen Melodie, Dissonanzen und homophoner Stimmführung. *Evening Story* ist eine Traumsequenz, die von repetierten Achteln begleitet, aber auch gebrochen wird, und in *Just Testing* sorgt ein synkopiertes fröhliches Motiv für ein Schlusstück mit Pfiff.

Beständigkeit liegt nur im Wandel. Diesen Satz hat Steve Marshall bewusst oder unbewusst für sich adaptiert. Man könnte sich wünschen, dass Steve seine Motive in Zukunft noch detaillierter ausarbeitet und weiterentwickelt.

Aber das ist Geschmackssache, und so könnte man dem deutschen einen englischen Aphorismus gegenüberstellen: *Never change a winning team.*

Eine sehr empfehlenswerte Bereicherung des Ensemble-Repertoires für Jugendliche und Erwachsene in der Mittelstufe. Freundlich, bescheiden und immer hilfsbereit beantwortet Steve alle Emails und komponiert mit großer Begeisterung weiter. **Inés Zimmermann**

Edward Elgar: Partsong *Weary Wind of the West*

4-stimmiges Lied für SATB/Blockflötenquartett mit Großbass; Partitur, Klavierreduktion zum Einstudieren, doppeltes Stimmenmaterial, transponierte Stimmen für Altblockflöte und Bratsche; Cheap Choice, Brave and New Musikverlag, 2007 Alberta/Canada; info cheapchoicebraveandnew@telus.net; Bestell-Nr. CCBN 20002-RCM, Deutscher Vertrieb: Edition Walhall

Der kanadische CCBN Verlag von Vince Kelly gibt seit 2006 unter dem Titel *RCM-Romantic Choral Music* wenig bekannte Chormusik des 19. und frühen 20. Jahrhunderts heraus. Vieles davon entspricht im Stimmumfang auch den Möglichkeiten eines Blockflötenquartetts, und so ist in dieser Ausgabe als einzige Änderung des Chorsatzes eine Oktav-Transposition der Altblockflöte vorgenommen worden. Der Ausgabe liegt als weitere Besetzungsmöglichkeit ein Streichersatz bei.

Weary Wind of the West entstand für das Morecambe Musical Festival, bei dem Edward Elgar (1857–1936) zwischen 1903 und 1907 als Dirigent und Preisrichter mitwirkte und für das er auch Auftragswerke schrieb. Das Festival war ein Chortreffen, bei dem sich die besten Amateur-Chöre des Landes zum Wettstreit versammelten, und der prächtige Konzertsaal „Winter Gardens“ konnte bis an die 5000 Sänger und Zuhörer fassen.

Elgar hatte zu diesem Zeitpunkt den Status einer nationalen Institution erreicht: Seine heute bekanntesten Werke *Pomp and Circumstance* und *Enigma Variations* waren bereits erschienen, er war ungeheuer produktiv und konnte sich seine Auftraggeber aussuchen. Trotzdem nahm er sich die Zeit, sich für die Amateure einzusetzen, die ihn am Anfang seiner Karriere begleitet hatten, und förderte nun

seinerseits die breite englische Chortradition. Elgars Tonsprache ist unverwechselbar. Mit sparsamen Mitteln erreicht er ein Höchstmaß an emotionaler Beteiligung. Das vorliegende Werk ist sehr vokal angelegt, und eine Übersetzung in einen reinen Instrumentalsatz ist nicht einfach. Für eine Blockflötenbesetzung stellt die klanglich transparente Wiedergabe des Chorsatzes und die dynamisch differenzierte Interpretation der Dissonanzen eine interessante Herausforderung da. Am wirkungsvollsten wäre eine Ausführung mit Sängern und Instrumentalisten, bei der die Blockflöten eine begleitende Funktion übernehmen könnten. Bei CCBN sind weitere Ausgaben für Blockflöten von Elgar, wie auch von Delius, Grieg und anderen in der Planung. **Inés Zimmermann**

Jetzt in englischer Sprache erhältlich!

**Johannes Bornmanns
Sopranblockflötenschule in 3
Bänden:**

- First Book for the Soprano Recorder,
MVB 31E, € 10,00
Second Book for the Soprano Recorder,
MVB 32E, € 10,00
Third Book for the Soprano Recorder,
MVB 33E, € 10,00

Musikverlag Bornmann
Theodor-Storm-Weg 12 · 71101 Schönaich
Tel.: 0 70 31-65 21 30 · Fax: 0 70 31-65 21 36
www.musikverlag-bornmann.de
info@musikverlag-bornmann.de

Elisabeth Weinzierl-Wächter / Barbara Heller: Flötenmusik von Komponistinnen

13 Stücke für Flöte und Klavier, Partitur und Stimme,
Mainz 2008, Schott Music, ED 9947, € 22,95

Was mit Klaviermusik 1983 begonnen hatte, nämlich Musik von Komponistinnen repräsentativ vorzustellen, ist inzwischen schon zu einer ganzen Reihe geworden. Der Klavierband wurde bereits neu aufgelegt, Gesang, Violine, Violoncello und Orgel folgten nach, und als aktuellen Band gibt es nun Musik für Flöte und Klavier. Mag sein, dass es Komponistinnen heutzutage leichter haben als früher, die Vorstellung

beziehungsweise deren gänzliche Unmöglichkeit, dass es auch ein Heft *Flötenmusik von Komponisten* geben könnte, illustriert den Nachholbedarf an Selbstverständlichkeit und Akzeptanz.

Flötenmusik von 13 Komponistinnen also, mit gehaltvollen und unterhaltenden Stücken für Flöte und Klavier. Das gewichtige, über 100 Seiten starke und mit Vorwort und bebilderten Biographien versehene Heft ist erst ein wenig widerspenstig in der Bindung, bei regelmäßigem Gebrauch sollte sich das aber bald ändern. Die Reihenfolge der Stücke ist von den Geburtsdaten der Komponistinnen her gesehen chronologisch, von der zeitlichen Kontinuität her fehlen Klassik und Frühromantik: wenn Frauen damals überhaupt komponierten, dann wohl kaum für Flöte. Das 20. und 21. Jahrhundert sind dagegen gut vertreten, aus diesem Zeitraum stammen fünf der ausgewählten Stücke, sie füllen ein Drittel des Heftes.

Den Anfang machen die *Sonate F-Dur* für Flöte und Basso continuo von Anna Amalia von

Preußen (1723–1783) und, für dieselbe Besetzung, die *Sonate* op. 1, Nr. 6 von Anna Bon di Venezia (1740–nach 1767). Danach gleich der Sprung in die Romantik mit den frischen *Variationen* op. 39 für Flöte und Klavier von Leopoldine Blahetka (1809–1887), eine sehr willkommene Repertoire-Erweiterung. Mit der charmanten *Sérénade aux Etoiles* von Cécile Chaminade (1857–1944), 1911 komponiert, sind wir dann schon im 20. Jahrhundert, sie ist, wie das *Concertino*, längst ein Repertoirestück, und auch die emotional anrührende *Pièce* op. 189 von Mel Bonis (1858–1937) dürfte es bald werden. Die leicht schwebende *Forlane* (1972) von Germaine Tailleferre (1892–1983) und das stimmungsvolle *Nocturne* (1911) von Lili Boulanger (1893–1918), ursprünglich für Violine und Klavier komponiert, schließen diesen Teil des Heftes mit im 18. und 19. Jahrhundert geborenen Komponistinnen ab.

Die folgenden 35 Seiten gehören dann den im 20. Jahrhundert geborenen Komponistinnen,

sie stellen andere und zum Teil sehr anspruchsvolle Aufgaben. *Parlando* (1993) von Barbara Heller (*1936) ist rhythmisch frei notiert. Im Dialog der Instrumente entsteht wie aus einem Atem ein Spannungsbogen. *Phantom* (1988/2004) von Gloria Coates (*1938) verlangt die Beherrschung moderner Spieltechniken auf hohem Niveau, wenn man seinem Ausdrucksgehalt gerecht werden will. Die *Träume* (1983/2004) von Dorothee Eberhardt (*1952) als Collage von Traumbildern sind dagegen konventionell notiert und unmittelbar verständlich. Das *Epitaph für Marius* (2002) schrieb Caroline Ansinn (*1959), die selbst Flötistin ist, vermutlich zum Gedenken an den 2001 verstorbenen niederländischen Komponisten und Mozart-Forscher Marius Flothuis (es enthält wie dessen Flötenkonzert eine Tango-Episode). Das wohl anspruchsvollste, weil hinsichtlich der Spielanweisungen viel Experimentieren erfordernde Stück der Sammlung (wie bei Coates ist eine Ringklappenflöte unumgänglich) ist *danach tastend, tränend* (2001) von Annette Schlünz (*1964). *Tsetono* (2004) von Christine K. Brückner (*1967), eine zarte, vom Rhythmischen her konzipierte Musik, die sich unmittelbar erschließt, rundet die Sammlung ab, der eine ihrer Bedeutung entsprechende Resonanz zu wünschen ist.

Ursula Pešek

Musik ist ...

... ein Elixier des Lebens

Unser Sopran-Modell aus handwerklicher Fertigung:
Pallsander, € 270.–
Verkauf durch den Fachhandel – www.huber-music.ch

HUBER
swiss musical instruments

Astor Piazzolla: Vuelvo al sur

10 Tangos und andere Stücke für Querflöte und Klavier, bearbeitet von Hywel Davies; Flötenstimme mit CD; Copyright 2006 Lime Green Music Ltd., 1. Auflage 2008, Boosey & Hawkes

Der Argentinische Bandoneonvirtuose Astor Piazzolla (1921–1992) komponierte im Laufe seines Lebens über 300 Tangos und machte zahllose Aufnahmen, unter anderem mit dem Kronos Quartet und mit Jazz-Musikern wie Gary Burton oder Gerry Mulligan. Neben Filmmusiken schrieb er auch Ballettmusik, z. B. für Pina Bauschs Tanztheater das Ballett *Bandoneón*.

Erst in den 60er Jahren fand er nach Studien bei Nadia Boulanger in Paris und vielen Begeg-

nungen mit anderen Künstlern und Kollegen zu seinem eigenen unverwechselbaren Stil, dem „Neuen Tango“. Viele von Piazzollas Tangos sind keine Tänze im traditionellen Sinn, sondern in erster Linie Musik zum Zuhören. Die Harmonie des Tango erweiterte er mit Mitteln des Jazz und Einflüssen von Igor Strawinsky, Paul Hindemith und Bela Bartók.

Bearbeitungen seiner Stücke sind gesucht, denn die Adaption für andere Instrumente erfordert einen talentierten Arrangeur. Aber auch in einer guten Bearbeitung stellen Piazzollas Kompositionen technisch und musikalisch hohe Anforderungen an den Interpreten.

Der Avantgarde-Komponist Hywel Davies, der auch durch seine Klanginstallationen bekannt geworden ist, hat die Tangos hervorragend arrangiert und in fünf verschiedenen Ausgaben für respektive Querflöte, Saxofon, Violine, Trompete und Klarinette herausgegeben, so dass auf der CD der Querflötenausgabe nur zwei Tangos auf der Flöte eingespielt sind und die restlichen 8 Stücke unter den anderen Instrumenten aufgeteilt wurden.

Die Mitspiel-CD ist von einer guten musikalischen Qualität. Herausragend ist der Beitrag des englischen Pianisten und Komponisten Adam Caird. Er spielt so suggestiv, dass der Hörer und Mitspieler allen Rubati, Ritardandi und Taktwechseln leicht zu folgen vermag.

Auf diesem spieltechnischen Niveau ist es weniger wichtig, alle Tangos auf der Flöte vorgespielt zu bekommen. Es kann vielmehr eine zusätzliche Inspiration sein, zuerst Klarinette, Trompete oder Saxofon zu hören, bevor man seine eigene Flötenversion zum Klavierpart spielt.

Stücke wie *Aussencias*, *Los sueños*, *Vuelvo al Sur* und *Overture* bringen Fernweh, südamerikanisches Temperament und Erinnerung an emotionale Momente in die Wohnung der Spieler. Es bedarf einigen Übens und einer sehr guten Beherrschung des Instruments, um sich in diesem Stil zurechtzufinden und die langsamen Passagen durch kleine Ornamente persönlicher zu gestalten.



Leider sind auf der beiliegenden CD nur die Audiotracks zu finden und nicht wie im Vorwort versprochen, die PDF-Dateien der Klavierpartitur. Auf meine Anfrage beim Verlag hin erhielt ich eine freundliche Mail sowie eine Ersatz-CD und eine ausgedruckte Partitur.

Inés Zimmermann

Rolande Falcinelli: Azân, Suite pour Flûte et Orgue

opus 61, (Hg. Sylviane Falcinelli) Mainz 2008, Schott Musik, Partitur und Stimme, ED 20191, € 19,95

Die Komponistin (1920–2006) setzte sich zeitweise mit traditioneller iranischer Musik auseinander. Ihrem Vorwort folgend bedeutet das folgendes für sie: in einen extrem strengen formalen Ablauf werden improvisatorisch freie Abläufe eingebettet. Der Titel *Azân* verweist auf die täglich fünfmalige Aufforderung zum Gebet durch den Muezzin. Dieser Gang durch den islamisch geprägten Tag findet hier nun in einer fünfteiligen Suite seinen Niederschlag. In der umfangreichen Partitur sind die zugehörigen Suren des Koran nachlesbar (ins Französische übersetzt). Die Suite stellt hohe solistische Anforderungen an die Ausführenden. Das gilt sowohl in puncto musikalisches Verständnis als auch für die Spieltechnik. Das Werk besticht durch eine höchst expressive, dabei ganz eigenständige Sprache. Da es sich als erfreulich abseits vom gängigen „mainstream“ erweist, dürfte sich eine intensive Beschäftigung mit diesem Stück sehr lohnen. Hans-Martin Linde

Benedetto Marcello: 12 Sonate

per flauto e basso continuo op. 2 (Persichilli), vol. I (sonate I-VI), Rom 2008, Riverberi Sonori s.a.s., Partitur und Stimmen, RS 1036

Die 1712 als op. 2 in Venedig erschienenen 12 Sonaten von Benedetto Marcello gehören zum harten Kern des Blockflöten-Repertoires. Sie bilden geradezu den Idealtypus einer 4-sätzigen hochbarocken italienischen Sonate ab: schnelle Allegri in pulsierender Rhythmik, aber oft auch in kontrapunktischer Beziehung zur Bassstimme, nur skizzenhaft angedeutete langsame Sätze mit reichhaltigen Möglichkeiten zur individuellen ornamentativen Ausgestaltung und zum Schluss in der 12. Sonate eine große Ciacona auf ein Thema, das den Zeitgenossen sicher nicht unbekannt war: Wir finden es schon in einer Serenata A. Stradellas von ca. 1675 auf den Text *La ragion m'assicura*.

Vermutlich entstanden die Sonaten in Verbindung mit Marcellos Eintritt in die Accademia filarmonica di Bologna im Jahr ihrer Veröffentlichung. Die Qualität der einzelnen Stücke befindet sich nicht durchgehend auf gleicher Höhe (Jörgen Glöde hat in der alten Hortus-Musicus-Ausgabe wirklich die 6 interessantesten herausgesucht!). Einige, wie die Sonaten in e-Moll oder g-Moll gehören aber zweifellos zum Besten, was man auf der Blockflöte aus dem italienischen Hochbarock spielen kann!

Dem schwer leserlichen und mit vielen Fehlern behafteten Erstdruck von Giuseppe Sala folgte 1715 – wohl als Raubdruck – eine in modernem Druckbild gesetzte Ausgabe bei Roger in Amsterdam, die zudem im Gegensatz zu Sala mit reichhaltigen Ziffern und Ausdrucksbezeichnungen versehen war. In der heutigen Praxis kursieren vor allem die schon genannten 3 Bände von Hortus-Musicus mit je 2 Sonaten wie auch andere Einzelausgaben, z. B. die von Amadeus mit je 3 Werken.

Im Verlag Riverberi Sonori legt nun Angelo Persichilli zwei Hefte mit je 6 Sonaten vor und bietet damit eine durchaus preiswerte Alternative zu den anderen Editionen. Die Ausgabe basiert auf dem Sala-Druck, enthält also nur

ganz spärliche Generalbassbezeichnungen, was ich angesichts der teilweise fragwürdigen Aussetzung doch recht bedauerlich finde. (Am Beginn der Sonate I soll das Cembalo in der rechten Hand zwei Takte lang nur einen Triller auf c^2 spielen!). Wer eine moderne Ausgabe mit Einzelstimmen braucht, ist dennoch mit der übersichtlich gedruckten Ausgabe nicht schlecht bedient. Ich greife aber weiterhin eher zur Faksimile-Edition bei SPES, die die Drucke sowohl von Sala als auch von Roger enthält.

Michael Schneider

Johann Friedrich Daube: Drei Sonaten

(1771) für zwei Querflöten (Hg. Thalheimer), Ilshofen 2007, Nota Bene, Spielpartitur, NB 1.003, € 8,00

Mit dieser Ausgabe macht Thalheimer auf einen Zeitgenossen der jüngeren Bach-Söhne aufmerksam. Seine Daten: ca. 1730–1797. Wichtige Anregungen für seine spätere Entwicklung empfing Daube vermutlich schon als junger Theorbist am friderizianischen Hof in Berlin, bevor er 1744 vor allem als „Flautraversist“ eine Anstellung in Stuttgart fand und sich 1770(?) in Wien endgültig niederließ. Daubes Name wird in erster Linie mit der Musiktheorie verbunden, in deren Geschichte er als unterschätzt gilt (New Grove), obwohl ihm entscheidender Einfluss auf das Verständnis und die Entwicklung der funktionalen Harmonielehre zuzuschreiben sein dürfte. Seine wenigen Kompositionen sind heute kaum mehr bekannt und gegenüber seinen musiktheoretischen Arbeiten, Unterweisungen zur Theorie und Komposition, in den Hintergrund getreten. Zu diesen zählt auch seine Wochenschrift *Der musikalische Dilettant*, in deren zweitem Jahrgang (1771) sich neben anderen Musikbeilagen diese Sonaten finden. Dem Zweck des Wochenblatts entsprechend bieten sie nicht nur musikalische Unterhaltung, sind vielmehr zeitgemäße, gute Stil- und Formbeispiele und ein schöner Beleg für den professionellen Umgang des Komponisten mit dem Instrument. Der Ausgabe fehlt nichts.

Nikolaus Delius

Benedetto Marcello: Sonate in B-Dur

Benedetto Marcello: Sonate in B-Dur, op. 2/7 für Flöte und Basso continuo, herausgegeben von Mechthild Winter und Thomas Reimann, eine Partitur, zwei Stimmen, plus CD; Dowani International, 2007, DOW 5516, € 22,95

Die Dowani Mitspiel Serie ist für ihr gut zu lesendes Notenmaterial und die Qualität der Einspielung mit akustischen Instrumenten bekannt. Benedetto Marcello (1686–1739) war ein venezianischer Adliger und Jurist, der neben seiner Berufstätigkeit der Leidenschaft für das Komponieren und Schreiben frönte und nicht ohne Einfluss auf seine italienischen Musikkollegen blieb. So bemühte er sich um 1710 – zu einer Zeit in der er die Sängerin Faustina Bordoni entdeckte und förderte – um eine Opernreform, um den Gesangsstil zu reformieren und erklärte geschmacklosen Verzierungen den Krieg.

Sehr geschätzt und oft gespielt wurden seine Sonaten für ein und zwei Celli sowie die 12 Flötensonaten, die 1712 als op. 2 in Venedig verlegt wurden. Nur drei Jahre später erschienen sie als Raubkopie in Amsterdam und gehören auch heute noch zum Standardrepertoire der Mittelstufe.

Marcellos Stil ist unkompliziert. Die Sonate in B-Dur beginnt mit einem sicilianohaften Largo, dem ein stürmisches, aber spieltechnisch einfaches Allegro folgt. Nach einem nachdenklich auskomponierten Largo endet die Sonate mit einem schnellen Gavotte-Menuett-Zweigestimmigen.

Das Rezept von Dowani ist ebenso einfach wie effektiv. Zuerst wird die Sonate vorgespielt, dann gibt es zwei langsame Übe-Tempi; in denen die Flöte nur vom Cembalo begleitet wird, gefolgt von einem Playback im Originaltempo mit einer aus Cello und Cembalo bestehenden Continuogruppe. Der Flötist Thomas Reimann spielt die Sonate in einer einfachen unverzierten Version und gibt dem Zuhörer durch deutlich hörbare Atmung eine gute Phrasierungshilfe. Die Aussetzung von Mechthild Winter beschränkt sich auf das Wesentliche

und eignet sich auch für jugendliche Begleiter. Für das Largo wäre vielleicht eine etwas üppigere spielerische Aussetzung wünschenswert gewesen.

Betrachtet man den Umfang der Oberstimme, sind die 12 Sonaten op. 2 wahrscheinlich für Blockflöte komponiert, eignen sich aber ebenso für Querflöte. Bei Dowani finden sich bereits Blockflötenausgaben von drei weiteren Sonaten dieses Opus, die von dem Blockflötisten Manfred Zimmermann eingespielt worden sind.

Mitspiel-CDs können vielen Schülern helfen, sich neben ihrer eigenen Stimme auch mit der Begleitung auseinanderzusetzen und diese „ins Ohr zu bekommen“. Ein Ersatz für einen lebendigen, flexiblen Begleiter sind sie nicht.

Inés Zimmermann

Ignaz Joseph Pleyel: Klaviertrio

B-Dur [Benton 433] (Dohr), für Klavier, Flöte (Violine) und Violoncello, Partitur und Stimmen, Köln 2007, Edition Dohr, E.D. 27493, € 29,80

Nicht zuletzt aus Anlass des 250. Geburtstags von Ignaz Joseph Pleyel hat sich der Verlag Dohr der Herausgabe von drei Klaviertrios dieses Komponisten gewidmet. Mir liegt hier das Trio B-Dur mit der Katalognummer „Benton 433“ vor. Das faksimiliert abgedruckte Titelblatt des Klavierstimmendrucks bezeichnet die Trios als „Three Sonatas for the Pianoforte or Harpsichord With an Accompaniment for Flute or Violin & Violoncello“, woraus bereits die zeitübliche Dominanz des Klavierparts hervorgeht. Nichtsdestotrotz kann auf die Flötenstimme nicht verzichtet werden, wogegen die Cellostimme (die sich beim ersten Eintritt bereits mit „pizz“ vorstellt) rein strukturell (aber klanglich nur sehr ungern) entbehrlich wäre.

Verdienst dieser Ausgabe ist laut Vorwort, dass in ihr zum ersten Mal die Einzelstimmen aus der Bibliothek Thurn und Taxis zu Regensburg und aus Dohrschem Privatbesitz zu einer vollständigen Partitur zusammengeführt werden konnten. Das zweisätzige Werk besteht aus

einem Allegro in Sonaten-Hauptsatzform und einem Andante mit 6 Variationen.

Das Urteil über Pleyel im heutigen Musikleben ist bekanntlich dadurch getrübt, dass seine Musik der seines großen Vorbilds und Lehrers Haydn im Tonfall zunächst oft zum Verwechseln ähnlich ist, er aber bei weitem nicht dessen Genialität in Sachen Verarbeitung und intelligentem musikalischem Witz erreicht. Ähnlich wie Franz Anton Hoffmeister (auch dieser wie Pleyel selbst ein u. a. als Verleger tätiges Multi-Talent) haftet ihm das Etikett „Haydn-light“ an. Dennoch: die Besetzung mit Flöte, Cello, Klavier ist eine klanglich besonders reizvolle (vor allem mit einem Hammerklavier), und davon gibt es ja nicht allzu viel Repertoire aus der Epoche vor den großen einschlägigen Stücken von Weber und Hummel. (Aber auch hier hat Haydn selbst mit seinen drei Trios in derselben Besetzung die Latte hoch genug gehängt!)

Wenn man sich dem Pleyelschen B-Dur-Trio unvoreingenommen nähert, fällt auf, dass der erste Satz eher mozartisch als haydnisch daherkommt und eine durchaus spannende Durchführung enthält (interessant aber die an Haydn orientierte Monothematik des ersten Satzes). Es handelt sich um virtuos klingende, aber (vor allem beim Klavierpart) immer sehr gut „in den Fingern liegende“ Gesellschaftsmusik, die in Programmen mit dieser Instrumentalbesetzung eine gute Ergänzung zu den Trios von Haydn darstellt. Die Ausgabe selbst ist untadelig und enthält ein instruktives Vorwort nebst einem Kritischen Bericht. **Michael Schneider**

Hubert Hoche: X-way

für Flöten (1 Spieler) und Percussion, 2 Spielpartituren, H.H.-Musikverlag, Helmstedt 2007, HH 033, € 19,90

Das Werk ist 2007 entstanden. Neben der normalen Flöte werden Piccolo, Alt- und Bassflöte eingesetzt. Im Schlagzeug werden nur Marimbaphon und ein Gong in *Es* verlangt.

Das Werk besteht aus fünf größeren Teilen, in denen der Flötist von der Bassflöte über die

Altflöte zur großen Flöte wechselt. Der Schlussteil wird wirkungsvoll mit der Piccolo ausgeführt. Die Zäsuren zwischen den Teilen markiert der Gong, kontrapunktiert durch Fußstampfen des Schlagzeugers. Nur vor dem Schlussteil wird der Flötenspieler miteinbezogen, zum Stampfen gesellt sich Lippenpizzicato, dies wird dann imitiert durch den Schlagzeuger: Stampfen abwechselnd mit Schlägen auf die Metallröhren der Marimba. Wobei für mich „stampfen“ doch etwas ruppig klingt, es soll doch wohl eher eine Art eleganter Stepbewegung sein.

Der Titel *X-way* bezieht sich auf das Überkreuzen von Flöte und Schlagzeug, auf das Überkreuzen des gesamten Formablaufs. So werden die langsamen mit Flatterzunge gespielten Bewegungen der Bassflöte im Schlussteil im Krebs vom Marimbatremolo übernommen, die schnellen Patterns des Marimbas im ersten Teil werden in freie, dem Piccolo angemessene schnelle Patterns überführt. Überhaupt wird im gesamten Werk mit verschiedenen Patterns gearbeitet, die Flötenpartien färben sich in Richtung Schlagidiophonen ein. Diese Technik der Patternkomposition gemahnt ein wenig an minimalistische Musik, in ihrer subtilen Raffinesse geht sie weit darüber hinaus. Zwar wird das gesamte Material aus dem Beginn des Werkes entwickelt, aber immer wieder neu in den Teilen geordnet, wobei die Überkreuzen der Bewegungsabläufe das ganze Werk durchdringt und dabei allmählich vorgenommen wird. Im 2. Teil mit Altflöte wird im Marimbaphon eine jetzt weiter gefächerte Sechzehntelbewegung beibehalten, die Altflöte spielt aber bereits Achtel. Im 3. Teil spielen beide eine sich in der Motivik ausdehnende, unterschiedlich miteinander verzahnte Achtelbewegung, der nach einem Intermezzo ein 4. Teil mit Sechzehnteln in der Flöte und Achteln im Marimba folgt. Der *X-way* wird auch in der grundsätzlichen Tonhöhengestaltung beibehalten: Der Flötist beginnt in der Tiefe mit der Bassflöte, der Marimbaspielder im hohen Register. Beide kreuzen sich auch hier: der Flötist endet mit der Piccolo in extrem hoher Lage, der Marimbaspielder endet im Bassbereich. So hat das Werk eine klare

Form, die sich mit großer Vitalität verbindet, absolut zwingend erscheint. Und auch wenn das Zusammenspiel sicher gut geprobt werden muss, so kann doch genau dies zu großer Spielfreude führen. Die Druckausgabe der Spielpartitur ist sehr schön, Ausführungsanweisungen sind mit einer Ausnahme einleuchtend: die in der Bassflöte verlangten ff-bisbigliando scheinen ein Widerspruch in sich zu sein: bisbigliando ist ein bei der Harfe verwendeter Begriff für schnelle „flüsternde“ Repetitionen auf zwei benachbarten enharmonisch gleichgestimmten Saiten. Es wird hier bei der Bassflöte aber im fortissimo verlangt. Vermutlich ist ein tremolo mit synonymen Griffen gemeint. Die Uraufführung spielten Carin Levine und Marta Klimasara, denen das Werk auch gewidmet ist. Mögen noch viele weitere Aufführungen dieses virtuosen und wirkungsvollen Werkes folgen.

Frank Michael

Jindřich Feld: Sonatine pour Flûte piccolo et Piano

Paris 2006, Editions Musicales Alphonse Leduc, AL 29827

Jindřich Feld hat die Flöte reich und in Konzertprogrammen wirkungsvoll einsetzbar bedacht, solistisch, mit Orchester und kammermusikalisch. Dem im Juli 2007 im Alter von 82 Jahren verstorbenen Komponisten sei hier noch einmal Dank gesagt für seine Musik.

In den drei für Flöte und Klavier bestimmten Kompositionen geht Feld von den Instrumenten und ihren Möglichkeiten aus, behandelt die Flöte melodisch-virtuos, das Klavier, seiner Natur entsprechend, akkordisch und perkussiv.

Obwohl man das der spielfreudigen *Sonate* (1957) weniger anmerkt als der technisch sehr anspruchsvollen *Sonatine Americaine* (2000), Feld schreibt immer sehr konstruktiv, schließlich ist er Komponist. Dabei entsteht, auch aus Zwölftonfolgen, immer klangvolle und vor allem rhythmisch vitale Musik, für die sich jede Mühe beim Einstudieren lohnt.

Die dreisätzigige *Sonatine*, explizit für Piccolo und Klavier, ist ein Auftragswerk und der am-

bitionierten amerikanischen Flötistin Regina Helcher gewidmet. Die *Sonatine* steht, was Spielfreude und konstruktiven Geist betrifft, den anderen beiden Stücken in nichts nach, ist aber technisch leichter zu bewältigen. Leider lassen sich die Seiten ziemlich schlecht und schon gar nicht schnell blättern und in der Solostimme wurde auf die Notwendigkeit des Umblätterns leider gar keine Rücksicht genommen.

Die Piccoloflöte muss für ihren Part, so paradox sich das anhört, eine gute Tiefe haben, ihre klangliche Präsenz, für die Vibrato kaum nötig ist, und ihre spielerische Beweglichkeit garantieren dann aber die Wirkung des Stücks. Die bislang doch mehr auf Bearbeitungen angewiesene Besetzung Piccolo und Klavier wird mit diesem wirkungsvollen Stück ihre „Emanzipation“ voran bringen können, erscheint doch die kleine Flöte hier als absolut ernst zu nehmendes Instrument.

Ursula Pešek

Johann Wilhelm Wilms: Two Sonatas

for Flute and Piano op. 18, (Hg. Ernst A. Klusen/Luc van Hasselt), Wiesbaden 2008, Breitkopf & Härtel, Partitur und Stimme, MR 2289, € 21,00

Johann Wilhelm Wilms (1772–1847) stammt aus Witzhelden, einem Dorf im Bergischen Land. Den ersten Musikunterricht erhielt er vom Vater, dem Lehrer und Organisten des Ortes, dies so erfolgreich, dass sich die musikalische Begabung des Jungen gegenüber der ursprünglichen Bestimmung zum Predigeramt durchsetzen konnte. Eine Zukunftsperspektive schien es dem jungen Wilms, der Klavier und Flöte spielte und komponierte, im streng calvinistischen heimatlichen Umfeld jedoch nicht zu geben, und so entschloss er sich im Sommer 1791, nach Amsterdam zu gehen. Als Jan Wellem Wilms gilt er seitdem als niederländischer Komponist. Seine Nationalhymne *Wien Neerlands bloed door d'aderen vloit*, 1815 nach der Niederwerfung Napoleons und der Befreiung der Niederlande geschrieben, ist auch heute noch ein Begriff.



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 Garstien 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 Farbatlaslog (€ 7,00) an, oder informieren Sie sich im Internet.

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

The Early Music Shop, Salts Mill, Victoria Road, Saltair, West Yorkshire BD18 3LA
Email: sales@earlymusicshop.com www.earlymusicshop.com
Tel.: +44 (0)1274 288100 Fax: +44 (0)1274 596226

tent betreut. In der Stimmung an Mozarts Violinsonaten erinnernd, sind sie auch heute noch gut genießbar; beide sind dreisätzig und haben schöne und sinnfällige Entwicklungen aufzuweisen. Die erste in G-Dur ist musikalisch und technisch einfacher gehalten als die zweite in D-Dur, die der Flöte schon anspruchsvollere Aufgaben stellt und im Klavierpart gelegentlich sogar sehr flinke Finger verlangt, ihr Kopfsatz folgt übrigens in etwa dem Muster von KV 306. In der ersten Sonate gibt es danach ein melodisch reizvolles *Andante*, in der zweiten ein respektables *Adagio*; die *Rondos* zeigen frische Thematik und inspirierte Verarbeitung.

Wenn auch das Klavier an erster Stelle steht, nicht umsonst war Wilms als Klavierspieler seinerzeit im Amsterdamer Konzertleben ein gefragter Mann, so ist sein Zweit-Instrument, das er im Orchester spielte, nicht nur Klangfarben-Lieferant, sondern aktiv am musikalischen Dialog beteiligt, Artikulation und Dynamik in der Flötenstimme sind sorgfältig ausgearbeitet – Musik für „Kenner und Liebhaber“ also, und eine Bereicherung des Duo-Repertoires.

Ursula Pešek

Neben seinen Tätigkeiten als Pianist, Flötist und Komponist engagierte sich Wilms in zunehmendem Maß im Amsterdamer Musikleben. Das und die zahlreichen (heute zu Recht vergessenen) Auftragskompositionen kosteten ihn viel Zeit und Kraft, so dass er sich schon 1823 aus dem öffentlichen Konzertleben zurückzog. Dass Wilms heute als Komponist von Kammermusik, u. a. auch Streichquartette, von Konzerten und Sinfonien nicht mehr präsent ist, könnte diesen Lebens- und Arbeitsbedingungen zuschreiben sein. Vielleicht ist es aber auch so, dass sein Talent nicht die gründliche Ausbildung erhalten hatte, die es gebraucht hätte, um neben solchen Zeitgenossen wie z. B. Beethoven bestehen zu können.

Die Neu-Edition der 1813 als *Deux Sonates pour le Piano-forte avec Accompagnement de la Flûte obligé* bei Hofmeister in Leipzig im Druck erschienenen Sonaten wurde von Ernst A. Klusen (der 1975 eine Biographie des Komponisten vorlegte) und Luc van Hasselt kompe-

Anton Bernhard Fürstenau: Fantaisie

pour Flûte et Harpe ou Piano-forte Op. 67, Leipzig s.d. (c. 1828), Faksimile Firenze 2008, Studio per Edizioni Scelte (S.P.E.S.), Archivum Musicum Ottocento 3

Friedrich Kuhlau: Grande Sonate Brillante

pour Piano-forte et Flûte Op. 64, Hamburg s.d. (c. 1825), Faksimile Firenze 2008, Studio per Edizioni Scelte (S.P.E.S.), Archivum Musicum Ottocento 4

Das Interesse an historischer Spielpraxis hat sich längst auf das 19. Jahrhundert ausgedehnt. So ist es nur logisch und konsequent, dass Marcello Castellani und seine vorbildliche Anthologie der Flötenliteratur mitgehen. Lange geplant, liegen nun erste Ausgaben der neuen Reihe *Ottocento* vor, die Lehrwerke der Zeit und die ihnen entsprechende Literatur in der bekannten Ausstattung im Faksimile mit den gewohnt ausführlichen und kenntnisreichen Einführungen Castellanis vorstellt. Als hervor-

ragende Vertreter dieser Literatur sind Fürstenau und Kuhlau natürlich unter den ersten, mit denen Castellani das neue Repertoire eröffnet. Beide Kompositionen gehören zu den weniger bekannten, flötistisch aber doch anspruchsvollen Werken, in Titel, Form und Inhalt typische Beispiele für den musikalischen Trend der Zeit. Ihre Aufnahme in die Anthologie markiert zudem noch einen kleinen Meilenstein, denn zu den Erscheinungsdaten 1825 (Kuhlau) und 1828 (Fürstenau) gehört auch Fürstenaus Aufsatz über die Flöte und das Flötenspiel, worin er nach der Klage über die Unvollkommenheit des Instruments zufrieden feststellt: „... Alle diese Mängel ... sind jetzt durch die an der Flöte angebrachten Klappen glücklich besiegt.“ (AMZ 1825)

Zu Kuhlau sei der Rezensent der AMZ (April 1826) zitiert: *Ein kräftiges, wirklich brillantes Allegro aus Es dur; ein altdänisches Liedchen, nach kurzer Einleitung achtmal variiert, mit freyerem Ausgang; ein lebhaftes, heiteres, an Figuren reiches Finale, aus Es dur. Beyde Instrumente reichlich, doch nicht allzuschwierig beschäftigt. Der Erfindung nach, das Finale der anziehendste Satz. Beyde Allegro's sehr in die Breite, und alles mit achtungswerther Rechlichkeit ausgeführt.*

Durch die Wälder, durch die Auen (Weber, Freischütz) steht im Mittelpunkt der Fantasie, die Fürstenau nicht ohne Gedanken an den in seinen Armen erst zwei Jahre vorher verstorbenen Freund Weber komponiert haben wird. Sie ist der Harfenistin Therese aus dem Winckel gewidmet, die nicht nur als frühe Verfechterin der Doppelpedalharfe eine bedeutsame Rolle spielte, sondern auch im übrigen Dresdener Kulturleben jener Jahre viel Beachtung fand. Loredana Gintoli ergänzt die Einführung von Castellani hier mit vielen harfenspezifischen Details. Die Vermutung, Fürstenau könnte die Fantasie mit der Widmungsträgerin selbst aufgeführt haben, lässt sich allerdings aus bekannten Quellen nicht belegen.

Welche Perlen werden weiter aufgereiht? Man darf sich freuen und gespannt sein.

Nikolaus Delius



Johann Sebastian (?) Bach (?): Sonate C-Dur

(Hg. Barthold Kuijken), für Flöte und Basso continuo (Demeyere), BWV 1033, Urtext, Wiesbaden 2008, Breitkopf & Härtel, EB 8690, € 12,50

Wer ein so bekanntes, so viel gespieltes und so oft ediertes Werk in einer Neuausgabe vorlegt, muss schon etwas Besonderes bieten. Und das tut Breitkopf & Härtel: Die Ausgabe ist an Opulenz der Ausstattung kaum zu übertreffen. Das 24 Seiten starke Partiturheft bietet auf 8 Seiten (davon eine unbedruckt, damit zwischen Menuet 1 und 2 nicht gewendet werden muss) den Notentext der Sonate, anschließend auf 4 Seiten die originale Flötenstimme im Faksimile und endlich auf 10 Seiten ein Nachwort mit Kritischem Bericht in deutscher und englischer Sprache. Beigelegt sind zwei gleichlautende zweizeilige Spielpartituren für die Flöte und das Continuo-Melodieinstrument mit wendegerecht eingeteiltem Notentext und beziffertem Bass.



Das Notenbild lässt keine Wünsche offen. Und auch inhaltlich zeigt der Notentext die von den Ausgaben Barthold Kuijkens und dem Hause Breitkopf gewohnte Sorgfalt; vermutlich ist er fehlerfrei (einzig im 3. Satz wäre in T. 13 in der Flöte nach orthographischer Konvention vor der 10. Note, d^2 , ein Auflösungszeichen zu ergänzen). Die Generalbassaussetzung von Ewald Demeyere ist angenehm schlicht und liegt gut in der Hand. Einen interessanten, aber auch sehr eigenwilligen Vorschlag macht Kuijken zu Menuet 1: Hier fällt die Sonate aus dem Rahmen des Gewohnten und sieht für den Cembalisten gegen alle Gattungskonvention nicht Akkordspiel nach Ziffern vor, sondern enthält einen obligaten Cembalopart, dessen Diskant überdies in freier Umspielung die Flöte dupliert. Kuijken empfiehlt, abweichend vom Quellentext auch hier mit Generalbassakkorden zu begleiten, möchte den Satz also gewissermaßen domestizieren und nachträglich in die Konventionen der continuobegleiteten Solosonate einbinden. Die Ausgabe hält für diese

Alternative eine aus dem Cembalopart ausgezogene Bassstimme mit Bezifferung und Aussetzung bereit.

Das Fragezeichen, das im Titel der Ausgabe hinter dem Komponistennamen steht, deutet es an: Die Sonate ist ein Sorgenkind der Bach-Forschung. Es bestehen erhebliche Zweifel an ihrer Echtheit. Das ist um so überraschender, als die maßgebliche Quelle eigentlich ein Echtheitszeugnis ersten Ranges darstellt: geschrieben um 1731, noch im Leipziger Elternhaus, von dem jugendlichen Carl Philipp Emanuel Bach, der auf dem Titelblatt ausdrücklich seinen Vater als Komponisten bezeichnet. Die Zweifel setzen denn auch nicht bei der Quelle an, sondern am Stil des Werkes. Es würde zu weit führen, die komplexe Problematik hier auszubreiten. Die stilistische Echtheitskritik und der Versuch, die Zuschreibung an Johann Sebastian Bach durch den Sohn hypothetisch zu deuten und zu relativieren, hat einige der besten Vertreter der jüngeren Bach-Forschung beschäftigt und dabei vielerlei Argumente und Aspekte zu Tage gefördert, ohne dass sich das Problem wirklich überzeugend hätte lösen lassen.

Darin aber liegt auch ein Grund für Kuijkens ungewöhnlich ausführlichen Kommentar, dessen Umfang allerdings meines Erachtens die Grenzen dessen überschreitet, was dem Benutzer einer praktischen Ausgabe an Lektüre zuzumuten ist. Viel zu ausführlich ist Kapitel I seines Nachworts geraten, in dem alle sieben bekannten Quellen von A bis G beschrieben werden, bevor sich in Kapitel II herausstellt, dass für die Edition ohnehin nur Quelle A maßgeblich ist. Gleiches gilt für Kapitel III, *Zur Autorschaft*, das die verschiedensten Argumente der bisherigen Echtheitsdiskussion und eigene Überlegungen Kuijkens – manchmal nicht klar getrennt – in einer durchaus interessanten Abhandlung verbindet, in der aber der rote Faden bisweilen verloren geht. Kuijken zeigt sich wie immer mit der einschlägigen Forschungsliteratur vertraut, weiß auch Neues, etwa über thematische Anklänge an Werke anderer Komponisten (Christoph Förster, Georg Philipp Telemann, Silvius Leopold

Weiß), beizusteuern – das freilich auch nicht weiterhilft –, ist aber nicht kritisch genug gegenüber Spekulationen der Bach-Forschung, ja spinnt diese gerne noch weiter: Die unter deutlichem Vorbehalt geäußerte – und meines Erachtens haltlose – Vermutung Ulrich Leisingers und Peter Wollnys (Bach-Jahrbuch 1993, S. 193), dass die Komponistenangabe „di Joh. Seb. Bach“ im Titel der Abschrift C. P. E. Bachs später geschrieben sei als die eigentliche Werkbezeichnung, wird bei Kuijken zur Gewissheit und damit zum möglichen Indiz eines von dem Bach-Sohn selbst gehegten Zweifels an der Autorschaft seines Vaters (S. 15). Als naive Spekulation muss man Kuijkens Hinweise abtun, dass der 2. Satz mit seinen 48 Takten, der 3. Satz mit seinen 14 und das 2. Menuett mit 28 Takten, da mit Hilfe des Zahlenalphabets mit dem Namen *Bach* in Verbindung zu bringen, vom Thomaskantor komponiert seien, die anderen Sätze dagegen nicht. Spekulationen dieser und anderer Art gehören nicht in Notenausgaben, die, wenn sie so gut sind wie diese, ohne weiteres ein Menschenalter lang in Gebrauch bleiben können, sondern, wenn überhaupt, als Diskussionsbeiträge in Aufsatzform in die einschlägigen Periodika. Ihre Halbwertszeit ist zuweilen kurz: Kuijken widmet einen ganzen Absatz der Frage, ob J. S. Bach die Sonate für seinen Flöte spielenden Sohn Johann Gottfried Bernhard (1715–1739) zusammengestellt und dieser womöglich sogar daran mitgearbeitet habe. Die Spekulation bezüglich der Mitarbeit des Sohnes gründet sich auf die von Peter Wollny im Bach-Jahrbuch 1996 geäußerte Vermutung, dass Johann Gottfried Bernhard der Schreiber der Flötenstimmen der in Bachs unmittelbarem Umkreis für zwei Flöten und Basso continuo eingerichteten Triosonate BWV 1039 sei; doch ist dies inzwischen ausgeschlossen: Nach neueren Erkenntnissen Yoshitake Kobayashis ist der Schreiber der Triosonatenstimmen identisch mit dem einiger Flötenstimmen zu Bach'schen Kantaten des Jahres 1724 (vgl. Y. Kobayashi/K. Beißwenger, *Die Kopisten Johann Sebastian Bachs – Katalog und Dokumentation*, NBA XI/3, 2 Bde., 2007, Textband, S. 73). Dieser Schreiber aber war, wie ich vor einigen Jahren

in meinem Beitrag *Die rätselhaften Flötenstimmen des Bach-Schreibers Anonymus Vn* in der Festschrift für Martin Staehelin (*Musikalische Quellen – Quellen zur Musikgeschichte*, Göttingen 2002), zeigen konnte, selbst der Spieler der Kantatenstimmen und teilweise auch mit anspruchsvollen Bearbeitungsaufgaben betraut, so dass Johann Gottfried Bernhard Bach hierfür aufgrund seines jugendlichen Alters ausscheidet.

Kuijken hätte es sich viel leichter machen können. Sein Nachwort ist datiert vom „Herbst 2007“. Im Jahr zuvor war meine Edition der Sonate in Band VI/5 der Neuen Bach-Ausgabe, *Verschiedene Kammermusikwerke*, erschienen. Er hätte für vieles einfach auf den Notenband und den Kritischen Bericht verweisen können. Es ist merkwürdig, dass ihm diese Publikation entgangen ist.

Etwas im Titel von Kuijkens Ausgabe ist mir völlig rätselhaft geblieben: das Fragezeichen nach „Sebastian“. Was ist damit gemeint? Genügt es nicht, die Autorschaft Johann Sebastian Bachs mit einem einzigen Fragezeichen am Ende seines Namens in Frage zu stellen? Aber wenn schon nach „Sebastian“ – müsste dann nicht auch eines nach „Johann“ stehen?

Klaus Hofmann

Martin Kutnowski: 12 études dans le style du tango

pour flûte, Reihe: The French Flutists Propose, Collection Frédéric Chatoux, Paris 2008, Gérard Billaudot Éditeur, G8502 B, € 13,80

„Difficile“, „schwierig“ oder „für Fortgeschrittene“ gibt der Verlag auf dem Titelblatt an – aber das sollte jemanden, der kein Profi ist, nicht davon abhalten, sich mit diesen Studien einzulassen. Sie sind nämlich von unterschiedlichem Schwierigkeitsgrad (übrigens auch von unterschiedlicher Tango-Nähe). Der aus Argentinien stammende und heute in Kanada lebende und lehrende Komponist weist im Vorwort ausdrücklich darauf hin, dass er sein Werk in der Tradition der großen Etüdensammlungen des 19. Jahrhunderts sehe – ein ohne

Zweifel berechtigter Anspruch, wenn man die sehr unterschiedlichen Charaktere dieser 12 Studien betrachtet. Häufig steht, wie in Bachs Solosuiten, die Zwei- oder Mehrstimmigkeit in unterschiedlichen Oktavlagen im Vordergrund; mehrfach auch die rhythmische Finesse des Tango, und nicht zuletzt tauchen in einzelnen Stücken Spieltechniken der Neuen Musik auf. Ein interessantes Heft, das die Auseinandersetzung lohnt! (Die Website des Komponisten ist übrigens: www.contrapunctus.com)

Ulrich Scheinhammer-Schmid

František Jan Škroup: Trio facile F-Dur op. 28

für Klavier, Violine oder Flöte und Violoncello (Hg. Martin Harlow), Reihe: Editio Bärenreiter Praha, Urtext, Kassel 2008, Bärenreiter-Verlag, Partitur und Stimmen, BA 9522, € 15,95

Von František Jan Škroup (1801–1862), Kapellmeister am Prager Theater, stammt die erste tschechische Nationaloper in der Landessprache. Als sein op. 1 wurde das Singspiel *Drateník* (Der Drahtbinder) 1826 uraufgeführt, eine Melodie daraus wurde dann zur tschechischen Nationalhymne. Škroup war fast sein ganzes Leben lang dem Prager Theater verbunden, erst als Sänger und Korrepetitor, dann als Kapellmeister, als der er ein ganz aktuelles Repertoire pflegte und damit stilbildend wirkte, 1854 führte er Wagners *Tannhäuser* auf, 1856 Verdis *Troubadour*.

Neben Vokalmusik und Opern komponierte Škroup zwar wenig Kammermusik, es entstanden aber doch zwei Streichquartette und drei Klaviertrios. Die Edition seines Trios op. 28 für Violine oder Flöte, Violoncello und Klavier besorgte der englische Musikwissenschaftler David Harlow, passenderweise bei Bärenreiter Prag. Die Ausgabe basiert auf der undatierten Erstausgabe bei Peters, Leipzig. Da Carl Friedrich Peters 1844 die Firma von Johann Hoffmann, Prag übernommen hatte und das Trio dessen Tochter Jeanette Hoffmann gewidmet ist, dürfte es etwa zu dieser Zeit entstanden sein.

Obgleich mit *Facile* bezeichnet, als Stück für Amateure, sollte man das Trio musikalisch ge-

sehen nicht unterschätzen; die Musik ist, bei aller Einfachheit, sehr persönlich, zapackend, vorwärtsstrebend. Ihre rhythmische Lebendigkeit und die Originalität ihrer melodischen und harmonischen Wendungen könnte man fast schon im Sinn einer national gefärbten Musiksprache deuten, obwohl, wie das Vorwort richtig anmerkt, Prag damals europäisch orientiert war. Das Klavier tauscht sich lebhaft mit den Melodieinstrumenten aus, auch das Violoncello hat erfreulich viel zu sagen.

Die alternative Flötenstimme wurde vom Komponisten eingerichtet, vertraut man den Angaben des New Grove, hat er selbst Flöte gespielt. Sie zu realisieren dürfte nicht ganz leicht sein, lange Phrasen sind zu bewältigen, oft geht es bis zum a^3 , die alte Flöte hatte es da leichter, sie war in der Höhe leiser und sanfter. In der Partitur sind hilfreicherweise beide Stimmen abgedruckt, daher gibt es nur drei Akkoladen pro Seite, das macht den Satz locker und augenfreundlich. Schade, dass ein Druckfehler im 1. Satz stehengeblieben ist: in T. 93 müssen es Quinten im Klavier sein. Ein schönes Stück, z. B. für jüngere Teilnehmer bei *Jugend Musiziert* ideal geeignet.

Ursula Pešek

Heinz Holliger: (Ma) (s)sacrilegion d'horreur

für 8 (16, 24, 32, ...) Piccoli und 4 Basler Trommeln (mit 8 Trillerpfeifen), Mainz 2008, Schott Musik, Partitur und Stimmen, FTR 193, € 34,95

Holligers Basler Fasnacht

Als vor Jahren einmal in einer Schweizer Gesprächsrunde die Rede auf die „Basler Fasnet“ kam, einem alemannischen Volksbrauchtum aus dem 18. Jahrhundert (doch mittelalterlichen Ursprungs), das heutzutage nur noch in dieser Stadt gepflegt wird, prägte Heinz Holliger – in Anlehnung an den Untertitel *Tableaux de la Russie païenne* aus Stravinskys *Le Sacre du printemps* – den griffigen Vergleich „Bilder aus dem heidnischen Helvetien“. Inzwischen hat er sich in die Einsamkeit von La Punt-Chamuesch in den Oberengadiner Bergen zurückgezogen, um in seinem Komponierchalet (man denkt

dabei an Gustav Mahlers Komponierhütte auf dem Bauernhof Altschluderbach im Südtiroler Toblach!) den Begriff kompositorisch umzusetzen. Das daraus entstandene Werk hat er jedoch erst im vergangenen Jahr beim Schott-Verlag in Mainz veröffentlicht.

Es ist daraus ein Orchesterstück ganz eigenartiger Besetzung geworden: einer großen Anzahl von Piccoloflöten stehen 4 Große Basler Trommeln gegenüber, die ihrerseits, falls solche nicht zur Verfügung stehen sollten, durch Rührtrommeln (diese wohl ohne Schnarrsaite?!) ersetzt werden können.

Die mindestens 8 Piccoli können in den „Tutti“-Abschnitten verdoppelt, verdreifacht, vervierfacht (etc ...) werden, wodurch des Lärmens kein Ende ist und die Erinnerung an den auslösenden Anlass so naturalistisch wie verfremdet im wahrsten Sinne des Wortes wachgehalten wird: Beim „Basler Morgenstraich“ (das „ch“ guttural ausgesprochen!) nämlich, der genau eine Woche nach der offiziellen Fasnacht begangen wird (also in diesem Jahr, wo jahreszeitlich der Fasnachtsbeginn = Rosenmontag sehr spät ist: am 02. März!) fängt frühmorgens Schlag 4 Uhr eine auf dem Münsterplatz versammelte Unmenge von Musikern an, mit ihren Instrumenten – als da sind: Piccoloflöten (auch simplere Straßenpfeifen!) und Große Basler Trommeln – über die Plätze und durch die Gassen der ganzen Stadt zu ziehen, um die noch schlafende Bevölkerung aus den Betten zu treiben, wobei den Lautstärkegraden keine Grenzen gesetzt sind!!

So beginnt auch Holligers etwa fünfeinhalbnütiges Stück im äußersten Fortissimo, das fast ohne Unterlass anhält: die Piccoli im hohen und höchsten Register, die Trommler in durchgehenden starken Wirbeln mit rhythmisierten Akzenten. Um den Lärm noch zu potenzieren, haben die Trommler zusätzlich „1-2 sehr klingvolle Trillerpfeifen“ im Mund zu halten und zu blasen, während die Piccolisten mitunter auch noch Fingerpfeife hervorbringen müssen. Auch sonst ist (wie bei Holliger fast schon üblich) die Partitur reichlich gespickt mit ungewöhnlichen Spielweisen, wie etwa für die Piccolisten:

„slap“, fallende Glissandi, tonloses Anblasen, Klänge mit viel Geräusch, Mixturklänge, Singen („offen“ und ins Instrument), gleichzeitiges Spielen und Singen, „Trompeten-Ansatz“, Einsaugen; für die Trommler: Bearbeiten der Felle mit Bürsten oder („wie Geflüster“) mit Holz- bzw. Esstäbchen oder Bleistiften (Werfen von?) „Superball auf Fell (tiefer Klang)“; für alle Beteiligten: Singen in nicht koordinierten Einsätzen gleicher, gelegentlich auch beliebiger Tonhöhe (jedoch verbindlich notierten Intervallen!), gesungene, langsam abwärts führende Glissandi bis zum tiefstmöglichen Ton, Singen „bocca mezza chiusa“ etc. Ab und zu tauchen auch visuelle Elemente auf, so wenn beispielsweise Trommelschlägel überkreuz in der Luft gehalten und geschlagen werden.


Der heimischen Tradition nachgebend, lässt der Komponist das Geschehen immer „chaotischer“ werden, steigert unentwegt Dynamik, Tempo und Bewegung, die Partien sowohl der Schlag- als auch vor allem der Blasinstrumente werden von immer virtuoserer Figurationen durchsetzt, bis schließlich eine „Stretta-Coda“ erreicht ist, die aber 7 Takte lang das Schneller- und Lauterwerden immer noch fortsetzt; ein jäher Schlag des ganzen Ensembles im 4-fachen Forte bereitet dem Spuk ein Ende und lässt in zwei Takten „subito lento“ im Pianissimo die Musik „diminuendo al niente“ verdämmern.

Holliger gab dem Werk den beziehungsreichen Titel: *Ma (s) sacrilegion d'horreur*, in welchem, wie in einem Vexierspiel, mehrere Begriffe versteckt sind.

Die Uraufführung zur Eröffnung der „Tutanchamun“-Ausstellung, fand am 6. April 2004 im Antiken Museum Basel unter der Leitung des Komponisten statt. Es spielten Mitglieder der Basler Orchestergesellschaft BOG, (wie man sich „ausrechnen“ kann: unter Mitwirkung zahlloser „Zuzügler“!)

Widmungen von Werken gelten in der Regel verdienten Persönlichkeiten oder Institutionen, die sich dadurch in besonderer Weise geehrt fühlen dürfen. Ob dies freilich bei dem vorliegenden Werk auch der Fall sein wird, darf füglich bezweifelt werden. Der Widmungstext, den

JOHN HANCHET
Der Spezialist für Schalmeien,
und Frühe Blockflöten



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

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

Holliger der Partitur mit auf den Weg gegeben hat, lautet:

„Den Kultur-Kahlschlägern
der Basler Regierung und
der Basler Zeitung
herzlichst zugeignet.“

Georg Meerwein

PS: In den Jahren 1994–2002 komponierte Heinz Holliger (in Etappen) sein Violinkonzert Hommage à Louis Soutter, den westschweizer Geiger und Maler; der 4. Satz trägt den Titel *Avant le Massacre*, nach einem ebenso betitelten Gemälde des Genannten – auch dies eine Anregung zum vorliegenden (*Mas*) (*s*)*acrilegion*? Der Frage wäre nachzugehen ...

Claus Dieter Ludwig: Happy Birthday

Ein Geburtstagsständchen in fünf Gängen, für Bläsertrio, Mainz 2008, Schott Musik, Partitur und Stimmen, ED 20436, € 17,95

Wer als Bläser schon mehrfach bei Geburtstagen dabei sein durfte, bei denen sich mehrere Streicher zusammenrotteten, hatte mit hoher Wahrscheinlichkeit auch schon die Chance, dieses musikalische Menü in (bis zu) fünf Gängen als Streichquartett geboten zu bekommen. Allein die Überschriften der Sätze, wirkungsvoll angekündigt, bereichern ja schon jede festliche Feier: von der *Andantepasto*, pardon, dem *Andante festivo e culinario* über den Pastagang *Lento lasagne e lambrusco* (letzteres natürlich nicht der vom Aldidente mit 2 Litern zu 1,95 – Mark, nicht Euro!) und die *Marcia marsala e mozzarella* bis zum beschwingten *Valzero vongole e vaniglia*, dem als krönender

Nachtisch der *Tango tartufo e tagliatelle* folgt, entfaltet sich hier eine Folge von musikalisch nicht übermäßig schweren (deshalb auch nicht mit allzu viel Lampenfieber im Magen liegenden), aber pfiffigen Gängen bzw. Sätzen, die nun endlich auch für Bläsergeburtsstage zur Verfügung stehen. Das selten zu beschaffende Oboenblatt ist als Küchengewürz nicht unbedingt vonnöten: die erste Stimme ist auch für die Querflöte ohne Bauchgrimmeln genießbar (mit Oktavierungen würze der Flötist behutsam, aber nach Belieben).

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Alexandre Ouzounoff: 36 nouvelles études

pour basson, volume 1, Reihe: Collection Gilbert AUDIN, Paris 2008, Gérard Billaudot, G 8281 B

Gerne würde man über den Autor und die Intentionen der neuen Etüden für Fagott etwas erfahren, doch leider gibt die ansonsten edel gestaltete Ausgabe außer dem Notentext keine weiteren Auskünfte. Dabei darf man aus der Feder von Ouzounoff, einem der wenigen anerkannten Fagottisten in der Jazz-Szene, etwas Besonderes erwarten. Schon der erste Eindruck der bisher erschienenen Etüden 1-18 aus dem ersten Band bestätigt diese Vermutung. Die atonale, rhythmisch anspruchsvolle und reichlich mit Vorzeichen durchsetzte Tonsprache erinnert immer wieder an freie Improvisationen, die im Notenbild komplizierter erscheinen, als sie vom Zuhörer wahrgenommen werden. Das macht den Zugang trotz der durchgängig konventionellen Schreibweise für den Schüler nicht gerade leicht, ist aber zugleich eine interessante Herausforderung. Der Schwierigkeitsgrad wird mit 6-7 angegeben. Für fortgeschrittene Schüler, die sich beispielsweise mit den Tonleiter- und Akkordstudien op. 24 von Ludwig Milde befasst haben, bieten die Etüden von Ouzounoff einen reizvollen Kontrast. Den einzelnen Stücken sind thematische Schwerpunkte zugeordnet: Artikulation, Ausdruck, Dynamik, Intervallsprünge oder besondere rhythmische Strukturen. Das legt nahe, sich gezielt einzelne Etüden nach Bedarf herauszusuchen. Neben den nützlichen technischen Aspekten eignen sich

die Stücke auch gut zur Vorbereitung auf die Interpretation zeitgenössischer Sololiteratur, wobei im ersten Band noch keine außergewöhnlichen Spieltechniken verlangt werden. Selbst für Studenten bietet sich hier eine attraktive Gelegenheit, das schnelle Erfassen eines ungewohnten Notenbildes jenseits vertrauter Skalen und Akkorde zu üben. **Andreas Schultze-Florey**

NEUEINGÄNGE

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Folz, Michel: *Caprice-étude de concert*, pour flûte piccolo (Beaumadier) et piano, Collection Jean-Louis Beaumadier, 2008, Partitur und Stimme, G 8506 B

Magny, Bernard: *Fleût de Noz*, pour flûte et piano, Collection Frédéric Chatoux, 2009, Partitur und Stimme, G 8500 B

Magny, Bernard: *Miroirs de sables*, pour flûte et piano, Collection Frédéric Chatoux, 2009, Partitur und Stimme, G 8501 B

Magny, Bernard: *Torreflützion*, pour 2 flûtes, Collection Frédéric Chatoux, 2009, G 8499 B

BONSORmusic, GB-Hawick

Bonsor, Brian: *A Suite for SAMA*, for recorder quartet (SATB), 2008, Partitur und Stimmen, Bonsorprints 403

Bonsor, Brian: *Festivo*, for large recorder ensemble, descant to contra bass, 2008, Partitur und Stimmen, Bonsorprints 603

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Bornmann, Johannes: *Altblockflöte für Erwachsene*, Band 1, Lehr- und Spielbuch für Altblockflöte, 2009, MVB 91, € 12,00

Bornmann, Johannes: *Altblockflöte für Erwachsene*, Band 2, Lehr- und Spielbuch für Altblockflöte, 2009, MVB 92, € 12,00

Bornmann, Johannes: *Altblockflöte für Erwachsene*, Band 3, Lehr- und Spielbuch für Altblockflöte, 2009, MVB 93, € 12,00

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Vivaldi, Antonio: *Concerto* in A minor, RV 44, for Sopranino Recorder (Treble Recorder, Flute, Piccolo), Strings and Basso continuo (Lasocki), 2009, Partitur und Stimme, MR 1184 A, € 12,00

Vivaldi, Antonio: *Concerto* in C major, RV 444, for Sopranino Recorder, Strings and Basso continuo (Lasocki), 2009, Partitur und Stimme, MR 1529 A, € 11,50

Forsyth Brothers Ltd., GB-Manchester

Crossley-Holland, Peter: *Ode to Mananan*, Tone-Poem for Recorder and Piano, 2008, Partitur und Stimme, ISMN 979-0-57050-349-0

Lyon, David: *Concertino*, for Treble Recorder and Piano, 2008, Partitur und Stimme, ISMN 979-0-57050-350-6

Malone, Kevin: *Saturday Soundtrack*, for Descant Recorder and Piano, 2008, ISMN 979-0-57050-348-3

Edition Güntersberg, Heidelberg

Haydn, Joseph: *6 Trios*, für Flöte, Violine und Violoncello, Trios I-III, Hob XI: 109, XI: 118, XI: 100, 2009, Partitur und Stimmen, G146, € 17,50

Haydn, Joseph: *6 Trios*, für Flöte, Violine und Violoncello, Trios IV-VI, Hob XI: 82, XI: 103, XI: 110, 2009, Partitur und Stimmen, G147, € 17,50

Heinrichshofen's Verlag, Wilhelmshaven

Evers, Maria / Osthoff, Andrea: *Spielend Theorie lernen*, Noten lesen und schreiben, umfangreiche Infos über Flöten, musikalische und rhythmische Grundbegriffe, mit Erklärungen und über 175 Trainingsfragen rund um die Flöte, 2009, N 2669

Friedrich Hofmeister Musikverlag, Leipzig

Lischka, Rainer: *7 Galgenlieder*, für vier Blockflöten, 2009, Partitur und Stimmen, FH 3342, € 15,80

Mai, Peter: *Der Mond ist aufgegangen*, zwanzig Kinder- und Volkslieder für Altblockflöte und Klavier, 2009, Partitur und Stimme, FH 3334, € 14,80

Moszkowski, Moritz: *Fünf Spanische Tänze*, bearbeitet für Flöte, Violoncello und Klavier (Geller), 2009, Partitur und Stimmen, FH 3326, € 19,80

Paganini, Niccolò: *Cantabile* op. 17, bearbeitet für Altblockflöte (oder Querflöte) und Gitarre (Cassignol & Démarez), 2009, Partitur und Stimme, FH 3273, € 7,80

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
Silke Kunath

Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster

Babell, William: *Concerto I*, für Sopranblockflöte, 4 Violinen und B.c. (Almut Werner), 2008, Partitur und Stimmen und Faksimile, EM 2110, € 19,00

Michel, Winfried: „*Odi et Amo*“ (Hassen und lieben muß ich ...) C.V. Catullus, für Gesang und Blockflöte op. 54, 2008, EM 9015, € 9,00

Moeck Verlag, Celle

Krähmer, Ernest: *Bravour-Variationen op. 7*, über Himmels Lied *An Alexis send ich dich* für Sopranblockflöte und Klavier (Heske), 2009, Partitur und Stimme, EM 2569, € 13,50

Smith, Margery: *A Species of Fire*, for recorder solo (S/A/T), 2009, EM 1615, € 6,30

Zimmermann, Inés: *Just So Duets – Duette für jeden Tag*, für 2 Blockflöten (SA), Spielpartitur, ZfS 816/817, € 6,00

edition offenburg, Offenburg

Fors seulement: Sechs Cantus-firmus-Bearbeitungen aus dem *Liber Fridolini Sichery* (1545),

eingerichtet für Blockflötenquartett (SATB, SAAT, SSAT) von Martin Nitz, 2008, Partitur und Stimmen, FS 4089, € 19,00

Telemann, Georg Philipp: *Triosonate d-Moll*, für zwei Altblockflöten (Travers- und Altblockflöte) und Basso continuo (Nitz), 2008, Partitur und Stimmen, TL 3085, € 10,00

Telemann, Georg Philipp: *Triosonate d-Moll*, für zwei Altblockflöten (Travers- und Altblockflöte) und Basso continuo (Nitz), mit Basso-continuo-Aussetzung, 2008, Partitur und Stimmen, TL 3085-A, € 11,50

PRB Productions, Albany (USA)

Owen, Harold: *Art of the canon*, Set I, for two recorders, 2009, PRB CCO64

Owen, Harold: *Art of the canon*, Set II, for three recorders, 2009, PRB CCO65

Owen, Harold: *Art of the canon*, Set III, for four recorders, 2009, PRB CCO66

Seibert, Peter: *Brightest & Best*, Carol Tunes from the American Tradition, for recorder quartet, 2009, Partitur und Stimmen, PRB CCO67

Walden, Timothy Ariel: *Two Sonatas in Baroque Style*, for recorder or flute, harpsichord and b.c., 2009, Partitur und Stimmen, PRB CIO23

Schott Musik, Mainz

Holliger, Heinz: *A reedy Double* (a double reading for Doublereeder), für 1 oder 2 Oboen aus: *Concerto für Orchester*, 2009, OBB 46, € 4,95

Köhler, Ernesto: *Bonsoir*, Romanze für Flöte und Klavier op. 29 (Weinzierl/Wächter), 2009, FTR 203, € 6,95

Köhler, Ernesto: *Valse Espagnole*, für Flöte und Klavier op. 57 (Weinzierl/Wächter), 2009, FTR 204, € 6,95

Popp, Wilhelm: *Russisches Zigeunerlied*, für Flöte und Klavier op. 462/2 (Weinzierl/Wächter), 2009, FTR 205, € 6,95

Roussel, Albert: *Joueurs de flûte*, 4 Stücke für Flöte und Klavier op. 27 (Weinzierl/Wächter), 2009, Partitur und Stimme, FTR 206, € 12,95

Vivaldi, Antonio: *Sonata*, D-Dur, RV 810, für Querflöte (Oboe, Violine) und Basso continuo (Delius), 2009, Partitur und Stimmen, FTR 207, € 13,95

WWW . MARTIN
 PRAETORIUS .de

Weston, Ollie: *Exploring Jazz Flute*, an Introduction to Jazz Harmony, Technique and Improvisation, 2009, inkl. 1 CD, ED 13138, € 27,95

Edition Tre Fontane, Münster

Dorwarth, Agnes: *Articulator VIII*, für Altblockflöte solo, 2008, ETF 2048, € 8,00

Durán de la Motta, Antonio: *Laudate Pueri Dominum*, Motette zu vier Stimmen für Blockflötenquartett (von Gavel), 2008, ETF 2079, € 12,00

Ruge, Filippo: *Sonata per il flauto con il basso*, für Altblockflöte (Vissing) und B.c. (Schweitzer), 2008, Partitur und Stimme, ETF 2061, € 13,00

Weller, Wolfgang: *Die Improvisation der Leimoniade*, op. 53, für Sopran- oder Tenorblockflöte solo, 2008, ETF 015, € 5,00

Wildes Holz: *Vor der Hütte*, Songbuch mit Mitspiel-CD, 2008, ETF 2065, € 20,00

Ursus-Verlag, CH-Eschenz (Auslieferung über Musiklädle, Karlsruhe)

Rosenheck, Allan: *Just Fun*, 5 Stücke für Blockflötenquartett, 2009, Ursus-Verlag 10941, € 10,00

Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna

Bingham, George: *40 Airs Anglois et 3 Sonates*, per Flauto Dolce Contralto e Basso Continuo (nn. 1-40 e 43) e 2 Flauti Dolci Contralti (nn. 41 e 42) (Sansone), Urtext, 2009, Partitur und Stimme, FL 6, € 28,00

Bonacina, Alberto: *Something Jazz for Mister Paul*, per Trio di Flauti Dolci (SAT) o 2 Clarinetti in sib e Clarinetto Basso, 2009, Partitur und Stimmen, FL 9, € 18,00

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Ein Andante für eine Walze in eine kleine Orgel* (sic!), KV 616, per Quartetto di Flauti Dolci (ATBB) (Sansone), 2009, Partitur und Stimmen, HS 171, € 20,00

Picchi, Giovanni: *3 Canzoni da sonar*, Sonata IX per 2 Violini, Flauto Dolce e Basso Continuo, Sonata XVI per 2 Flauti Dolci, 2 Tromboni e Basso Continuo, Canzone X per 2 Violini, 2 Flauti, Trombone, Fagotto e Basso Continuo (Sansone), Urtext, 2009, Partitur und Stimmen, FL 8, € 28,00

Valentine, Robert: *12 Sonate*, per Flauto Dolce Contralto e Basso Continuo (Sansone), dal ms. di Parma Sanv. D. 145, Vol. I: Sonate nn. 1-6, Vol. II: Sonate nn. 7-12, Urtext, 2009, Partitur und Stimmen, FL 7, € 28,00

Vivaldi, Antonio: *Concerto 'Alla Rustica'*, RV 151, per Quartetto di Flauti Dolci (SATGb) (Sansone), 2009, Partitur und Stimmen, HS 170, € 18,00

Wiener Urtext Edition (Schott/Universal Edition), Wien

Reinecke, Carl: *Undine*, Sonate für Flöte und Klavier op. 167 (Irmlind Capelle), 2009, Urtext, Partitur und Stimme, UT 50242, € 14,95

Musikverlag Tidhar

NEU!

Tanzlieder aus Israel 2

Trio: Sopran, Sopran, Alt





Tonträger

Klemisch-Consort Berlin: Musik in den Ohren Martin Luthers

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

An dieser Stelle all die Namen der bedeutenden Blockflötenensembles vom *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* bis zu *Flautando Köln* zu benennen, scheint nicht angezeigt. Fest steht, dass sich auch das Musizieren im Blockflötenconsort im internationalen Konzertbetrieb längst etabliert hat. Dabei beeindruckt meist neben Virtuosität, Zusammenspiel und Intonation der


Einsatz ganz unterschiedlicher Flötentypen und ein breites Repertoire vom Mittelalter bis zu Jazz und Avantgarde, was den Besuch von Konzerten mit Blockflötenensemble meist zu einer kurzweiligen Reise durch die Geschichte des Blockflötenbaus und die Musikgeschichte überhaupt werden lässt.

Das Anliegen des *Klemisch-Consorts Berlin* ist ein ganz anderes: Zu Guido Klemisch – die meisten kennen ihn als Blockflötenbauer, er hat indes auch Blockflöte bei Frans Brügggen und Barockoboe bei Ku Ebbingge studiert – gesellen sich die Blockflötistinnen Anja Hufnagel, Katrin Sons und Dorothea Winter, die ebenfalls aus der „holländischen Schule“ in der Nachfolge Brügggens hervorgegangen sind. Ihre Lehrer waren u. a. Marion Verbruggen, Baldrick Deerenberg, Heiko ter Schegget, Walter van Hauwe und Jeanette van Wingerden, Brügggens Duopartnerin in grauer Vorzeit. Unter dem Namen *Klemisch-Consort Berlin* musizieren und konzertieren die vier seit Jahren, ohne dabei bislang die Aufmerksamkeit einer größeren Öffentlichkeit auf sich gezogen zu haben. Vielleicht möchten sie das ja auch gar nicht. Zumindest die Musik, die sie auf ihre Programme setzen, die Art und Weise, wie sie spielen und auch die Instrumente, die zum Einsatz kommen, wollen nicht vordergründig beeindrucken und sich innerhalb der Szene einen Platz auf der „Ranking List“ sichern. Bereits der Titel ihrer CD *Musik in den Ohren Martin Luthers* – es handelt sich um einen Live-Mitschnitt eines Konzertes vom 16. Juni 2007 – lässt ahnen, dass hier eine eher introvertierte Musik gepflegt wird, deren besonderer Reiz in Stille und Intimität zu suchen ist.

In der Tat stellen sich die vier Musiker völlig in den Dienst der Sache, tauchen ein in den Geist einer längst vergangenen Epoche, verzichten in puncto Artikulation oder Ornamentik auf effektvolle Manieren und richten damit einzig

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-records.de
www.rohmer-records.de

Qualifizierte Musikseminare

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

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

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



den Blick auf die Musik selbst – auf Kompositionen von Michael Praetorius, Johann Walter, Heinrich Isaac, Ludwig Senfl, Pierre Phalèse und anderen. Der besondere Reiz der Aufnahme liegt also weniger in einer betont ausgeklügelten Interpretation, die der Musik auch kaum angemessen wäre, und wohl auch nicht immer in technischer Perfektion – was im Falle eines Live-Mitschnittes in der Natur der Sache liegt und verzeihlich ist –, er liegt vor allem in den verwendeten Instrumenten. Und hier bewährt sich in der Person von Guido Klemisch das Nebeneinander von Musiker, Forscher und Instrumentenbauer: Klemisch stellt dem Ensemble ein Blockflötenconsort zur Verfügung, welches er nach erhaltenen Originalinstrumenten der Sammlung des Kunsthistorischen Museums in Wien aus der Werkstatt von Hieronymus Solonbronn (Venedig, Mitte des 16. Jahrhunderts) kopiert hat. Und wer mit den Arbeiten von Klemisch vertraut ist, weiß, dass der Begriff der „Kopie“ hier noch sehr genau genommen wird: Die Flöten des Consorts stehen auf Es, B, f, c und g bei einer für Venedig typisch hohen Stimmtonehöhe von 521 Hz und beeindrucken durch Klangschönheit, Flexibilität und jene charakteristische, orgelartige Ansprache vor allem in hoher Lage. Mithin präsentieren sie, da ihre Mensur keinerlei Anpassung an einen heutzutage geläufigeren Stimmtone über sich hat ergehen lassen müssen, ein Klangbild, welches dem eines historischen Consorts der Lutherzeit vermutlich sehr nahe kommt, aber im heutigen Konzert- und Plattenbetrieb kaum zu hören ist. Insofern wird die

Aufnahme des *Klemisch-Consorts* ihre Liebhaber finden, und den vier Blockflötisten ist zu wünschen, das ein CD-Label an sie herantritt und sie in ein Studio entführt, um das vorgestellte Programm unter professionellen Konditionen neuerlich einzuspielen und einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Karsten Erik Ose

The Six Wives of Henry VIII.

Kompositionen von Piet Swerts, Henry VIII. und William Cornish; Flanders Recorder Quartet: Paul van Loey, Bart Spanhove, Tom Beets und Joris van Goethem, Blockflöten, Patrick van Goethem, Counter-tenor; booklet in Englisch, Deutsch, Französisch und Flämisch; 2008 Passacaille 948; www.pasacaille.be

Die sechs Ehefrauen Heinrichs VIII. ist eine interessante belgisch-belgische Zusammenarbeit zwischen dem Komponisten Piet Swerts und dem *Flanders Recorder Quartet*. Der Titel weckt die in uns allen vorhandene Neugier nach dem Leben der anderen, besonders derer, die mit dem goldenen Löffel im Mund geboren wurden, je adliger umso besser. Die an Kürze und englischem Understatement nicht zu übertreffende Zusammenfassung „Divorced, beheaded, died, divorced, beheaded and survived“ genügt, um einem einen kalten Schauer über den Rücken laufen zu lassen, beflügelte aber offenbar die Fantasie der Beteiligten.

Das *Flanders Recorder Quartet* ist seit vielen Jahren ein Garant für Qualität und Publikumsnähe. Die Programme sind fantasievoll, origi-

nell und sorgfältig recherchiert. Für diese Produktion haben die Musiker in vier der 27 aufgenommenen Stücke mit dem Countertenor Patrick van Goethem zusammengearbeitet. Leider hat er die Tendenz, Töne nachzudrücken und reicht an die modulationsfähige Ausdruckstärke des Blockflötenklanges nicht heran. Zudem ergeben sich Probleme mit der Verständlichkeit des Textes.

Der 1960 geborene Komponist und Dirigent Piet Swerts gibt jeder Königin ein individuelles musikalisches Profil. Zwischen seinen eigens für diese Produktion geschriebenen Kompositionen erklingt Originalmusik, darunter auch Werke Henrys, der ein großer Liebhaber der Blockflöte, ein fähiger Poet und Musiker war.

Trommeln und Spielmannstänze, archaische Strenge und mittelalterliche Elemente aber auch ein zeitgenössisches Lamento mit dem Titel *Isolation and Prayer* erklingen zu Ehren der spanischen Catherine von Aragon, die zuerst mit Henrys älterem Bruder Arthur vermählt wurde und nach dessen Tod, wie in diesen Zeiten üblich, an den sechs Jahre jüngeren Bruder weitergereicht wurde. Als sich der Papst weigerte, die Ehe annullieren zu lassen, da der erwünschte Thronfolger nicht geboren wurde, löste dies eine Abtrennung der englischen Kirche von Rom aus. Damit war der Weg für eine Wiederverheiratung offen, und die englische Krone kam auf diese Weise in den Genuss eines beträchtlichen Vermögens, indem die vorher päpstlichen Ländereien und Besitztümer von der englischen Krone beschlagnahmt wurden.

Katharina widmen Swerts und das *Flanders Recorder Quartet* den längsten Abschnitt. Als historische Stücke erklingen Henrys diminuiertes *En vraye amour* und *My love she morneth* von William Cornish.

Anne Boleyn, die Mutter der späteren Königin Elisabeth I., fand ihren Platz in den Geschichtsbüchern, da sie wegen ihr fälschlich zur Last gelegten Vergehen hingerichtet wurde, doch durch Ihren Tod den Anspruch ihrer Tochter auf den Thron sicherte. Henrys feuriger *Taun-der naken* und der exzellente *Puzzle Canon VI* werden durch vier Stücke begleitet, die Annes

Aufstieg und Fall beschreiben: Heinrichs Liebesbriefe, Jagdszene, Streitigkeiten, Ungnade und falsche Anschuldigungen. Die Kompositionen orientieren sich am programmatischen Titel und schildern sowohl mit zeitgenössischen Mitteln als auch mit Anleihen an englische Stilistik des 20. Jahrhunderts fliehendes Wild während der Jagd, ahmen mit Pfeif- und Piepstiraden Streitigkeiten nach oder machen mit einem durch die Stimmen wechselnden pulsierenden Groove den schnellen Puls der in Ungnade gefallenen Königin hörbar.

Die Einleitung zum nächsten Abschnitt beginnt mit Trommelschlägen zu *Whereto should I express*, dessen melancholische Stimmung man entweder als Tombeau für die tote zweite Königin oder als eine düstere Vorahnung des Todes ihrer Nachfolgerin Jane Seymour deuten kann. Jane machte Henry zum Vater eines Sohnes, starb aber 12 Tage nach der Geburt von Eduard am Kindbettfieber. Wieder überwiegt bei Piet Swerts Kompositionen der englische Einfluss: *Peace and Calm* erinnert an die englische Vokaltradition des frühen 20. Jahrhunderts. Die nächsten beiden Stücken ähneln einer elaborierten Version der *Alpinen Suite* von Benjamin Britten, während das historische *Madame d'amours* getragen und fast sakral klingt.

Die vierte Ehe wurde wie die erste von politischen Beweggründen gesteuert: Anna von Kleve repräsentierte einen blühenden protestantischen Staat und galt als gute Partie. Aber die Historiker berichten, dass Holbeins Portrait zu schmeichelhaft war und der König nach der ersten Begegnung mit einem unwilligen *I like her not* die baldige Scheidung der Ehe vorwegnahm. Dieses Zitat wird in der gleichnamigen humoristischen Komposition Piet Swerts von allen Quartettmitgliedern ausgesprochen und wortspielerisch von allen Seiten beleuchtet.

Der Fokus liegt mit *I love unloved* auf den fehlenden Gefühlen einer aus Gründen der Staatsraison arrangierten Ehe.

Der nächste Bund fürs Leben mit der lebenslustigen Catherine Howard war wieder eine Liebesheirat, doch nahm sich diese die gleichen Freiheiten wie die Männer heraus und wurde

wegen bewiesener Untreue und hemmungsloser Verschwendungssucht hingerichtet.

Auch hier Anklänge an Britten, doch *die Nachforschung* und *die von Geistern heimgesuchte Galerie* bieten auch viel originalen und originellen Swerts, der viel Spaß am Herumspuken hat und mit einer Portion Selbstironie für den gespannten Zuhörer aller Altersklassen schreibt.

Heinrichs letzte Frau war Catherine Parr, über die kein Geschichtsforscher ein böses Wort zu verlieren hat. Sie kümmerte sich um seine Kinder, pflegte den alten fettleibigen, depressiven Monarchen, war eine fromme Frau und überlebte ihren Mann, wenn auch nur um ein Jahr.

Mit *Adieu adieu, my heartes lust* kehrt der Stil wieder zum englischen Original zurück. Auch die neue Musik von Piet Swerts orientiert sich daran und passt sich an. Als Abschluss erklingt die gleiche Komposition wie für den Prolog, allerdings neu aufgenommen und ruhiger interpretiert.

Das *Flanders Recorder Quartet* pflegt einen formvollendeten Ensembleklang, rund und schwingend. Die Musiker streben nicht nach Perfektion oder einem allzeit anwesenden sämigen Zusammenklang, sondern bewahren ihren individuellen Einzelklang.

Spielerische Leichtigkeit gepaart mit Respekt vor dem gespielten Material machen den Charme dieser Aufnahme aus, die abwechslungsreich und kurzweilig ist.

Als Spieler kann man sich zudem auf das Erscheinen der wie ein Maßanzug auf die Blockflöte zugeschnittenen Kompositionen von Piet Swerts freuen.

Inés Zimmermann

Neue Flötentöne Live – eine Offerte an Neugierige

Dörte Nienstedt (Blockflöten), Anne Horstmann (Querflöten), NRW Vertrieb, Wismar 2008, 1 CD, Nr. AO 3064

Ungewöhnliche Besetzungsformationen auf dem Gebiet der Neuen Musik gibt es inzwischen viele. Wenn Blockflöte und Querflöte aufeinandertreffen, kommt zunächst Skepsis

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

auf: wie harmonieren diese so ähnlichen und doch grundverschiedenen Flötenvertreter miteinander, wie sieht es mit den dynamischen Mischungen aus und wie lässt sich die unterschiedliche Spielkultur miteinander verbinden?

Auf der zweiten CD des Duos *Neue Flötentöne* wird eindrucksvoll demonstriert, mit welcher Selbstverständlichkeit und klanglichen Vielfalt beide Flötenfamilien zusammen agieren können.

Entstanden sind die acht eingespielten Werke im Umfeld des zehnjährigen Jubiläums des Duos (*Tibia* berichtete darüber). Die Aufnahmen wurden zusammengestellt aus Uraufführungskonzerten, sicherlich ein Grund für die Frische und Spontaneität, mit der hier musiziert wird, beim Hören entsteht fast der Eindruck, live dabei gewesen zu sein.

Das Vergnügen an der CD beginnt schon beim Lesen des Booklets. Hier findet man in wohlthuend knapper Form intelligente Hinweise zu den

einzelnen Werken, flankiert von Faksimile-Ausschnitten aus den Partituren, die interessante Einblicke in die Handschriften der Komponisten geben.

Pèter Kőszeghys Komposition *Gaia* (2005) für Flöte, chinesische Diziflöte, Bassflöte, Tenor- und Großbassblockflöte sowie Zuspieldband reflektiert den gleichnamigen griechischen Mythos von Uranos, Gaia und Kronos. Das Halsbrecherische der Interpretation, die Seiltänze und Höllenstürze dieser Musik wurden von Dörte Nienstedt und Anne Horstmann hervorragend realisiert.

In krassem klanglichen Gegensatz hierzu steht das Werk *Aufriss* (2006) für große Flöte und Sopranblockflöte von Joachim Heintz, der eine verwirrende klangliche Spirale schuf. Die eher unterkühlte mechanische Konstruktion tritt

zurück hinter einer differenzierten, expressiv-subjektiven Klanggestaltung.

Iris ter Schiphorsts *No, Sir ...* kommt dagegen überaus locker und lustvoll daher. Kombiniert werden chromatisches Tonmaterial, temperamentvolle Rhythmik und ironische Textzitate der amerikanischen Performancekünstlerin und Lyrikerin Anne Sexton. Das Stück ist auch eine Hommage an die Bühnenpräsenz der Musikerinnen, die beim Hören fast bildhaft wird.

Die extremen Bedingungen, unter denen Kunst entsteht, Klang sich bildet, sind seit geraumer Zeit Thema von Annette Schlünz, und so wundert es nicht, dass der Gedanke auch in ihren *Deux créatures* zum Ausdruck kommt. Klänge werden ausgeleuchtet – im übertragenen Sinne geht es auch um das „Einander-Beleuchten“- und Wirbeln in virtuoser Reise von höchsten in tiefste Register, um sich am Ende ineinander verflochten lautstark in der Höhe auszuklinken.

Die Kontraste und die rhythmischen Vertracktheiten in Urs Peter Schneiders Komposition *Mit Eigenhändigkeit* für zwei Flötistinnen, die dynamischen Divergenzen und das Entwickeln und Verflüchtigen musikalischer Gedanken werden von Dörte Nienstedt und Anne Horstmann ernst genommen. Durch eine sorgsame klangliche Gestaltung fächern die beiden Instrumentalistinnen die ungemein zarten und perspektivenreichen klangfarblichen Differenzierungen dieses interessanten Werkes zu einem filigranen Klanggemälde auf.

In *Improvisation mécanique* von Dörte Nienstedt schieben sich verschiedene Metren wie Krakenarme übereinander, um sich sozusagen komplementär aneinander festzussaugen. Eine sehr fesselnde und auch groovende Improvisation, die mit den perkussiven Möglichkeiten der Großbassblockflöte spielt.

Die vorliegende zweite CD des Duos beweist ein weiteres Mal die hohe Kompetenz in Sachen Flötenkunst und ist unbedingt zu empfehlen. Eine CD, an der man bei mehrmaligem Hören immer neue Feinheiten entdeckt.

Michael Pitz-Grewenig

Blockflöten-Griff-Stempel

Eine kleine, aber für den Blockflötenunterricht sehr nützliche Neuheit wurde auf der Frankfurter Musikmesse vorgestellt.



Auf dem Stempel sind die Grifflöcher einer Blockflöte dargestellt. Um einen bestimmten Griff anzuzeigen, müssen nur noch die entsprechenden Grifflöcher ausgemalt werden. Mit seiner Aufdruckgröße von ca. 1x3 cm eignet sich der Stempel für viele Gelegenheiten im Musikunterricht, besonders auch als Gedächtnisstütze in Musikstücken mit schwierigen Tönen oder Trillern.

Holzstempel € 9,95

Stempelautomat (mit integriertem Stempelkissen) € 19,95

Zu bestellen unter www.flottenstempel.de

NEUEINGÄNGE

Johann Sebastian Bach: Triosonatas for organ BWV 525 – 530, *Sonata IV BWV 528, Sonata V BWV 529, Sonata II BWV 526, Sonata I BWV 525, Sonata VI BWV 530, Sonata III BWV 527*, Reine-Marie Verhagen (recorder), Tini Mathot (organ, harpsichord), Challenge Classics, A&R Challenge Records International, NL-Hilversum 2009, 1 CD, CC72314

Jorge Isaac: Marionette, Roderik de Man: *Marionette*; Jorge Isaac: *Hendrix*; Marko Ciciliani: *Quartz Stalagnat*; Arnoud Noordegraaf: *Strung*; Mauricio Kagel: *Atem*; Roderik de Man: *Mensa Secunda*; Jorge Isaac (blockflutes & electronics), Visisonor Records, NL-Almere 2008, 1 CD, VR2811

Abbie de Quant / Elizabeth van Malde: music in motion, from Russia, Georgia and The Netherlands, for flute and piano, Sergei Prokofiev: *Sonata no. 2 op. 94*; Rob du Bois: *Bewegingen (Movements)*; Otar Taktakishvili: *Sonata*; Robert Zuidam: *Four Movements*; Sofia Gubaidulina: *Sounds of the Forest, Allegro Rustico*; Sergei Rachmaninov: *Vocalise, op. 34 no. 14*; Abbie de Quant (Flöte), Elizabeth van Malde (Klavier), FineLine Classical, A&R Challenge Records International, NL-Hilversum 2009, 1 CD, FL72413

Quartetto con Affetto: Io Canterei D'Amor, Eustache de Caurroy: *Une jeune fillette* (Solo, 29. Fantaisie à trois, 31. Fantaisie à quatre, Solo, 30. Fantaisie à trois, 32. Fantaisie à quatre, Solo); François Villon: *Eine kleine Liebesballade* (gedichtet für Jeanne C. de Quéé); Clemens non Papa: *Frais e Gaillard* (Diminutionen von G. Bassano); François Villon: *Die Marien-Ballade, die Villon seiner Mutter gedichtet hat*; Giovanni P. da Palestrina: *Pulchra es amica mea* (Diminutionen von F. Rognoni); François Villon: *Die Ballade vom angenehmen Leben auf dieser Welt*; Diego Ortiz: *Recercada segunda sobre Douce memoire*, Cipriano de Rore: *Io canterei d'Amor*; Francesco Petrarca: *Io canterei d'Amor* (Canzonere, CXXXI); Cipriano de Rore: *Io canterei d'Amor* (Diminutionen von G. Bassano); Diego Ortiz: *Recercada segunda sobre O felici occhi miei*; Hayne de

Ghizeghem: *De tous biens plaine*; Anonymus: *De tous bien plen*; Josquin Desprez: *De tous biens playne*; Anonymus: *Patrem/de tous biens*; François Villon: *Eine verliebte Ballade für ein Mädchen namens Yssabeau*; Cipriano de Rore: *Anchor che col partire* (Diminutionen von G. Bassano); *Anchor che col partire* (Diminutionen von Bovicelli); Lucia Dimmeler, Eva Griefhaber, Bettina Haugg, Manuela Mohr (Blockflöten), Regina Kabis (Sopran), Kai Christian Moritz (Sprecher), Animato, Ludwigsburg 2009, 1 CD, ACD6111

Trio Cantraiano: Sonnengesänge, Frank Michael: *Sonnengesänge, verwehend* op. 113; Michael Töpel: *Pastorella*; Jörg Duda: *Sonnenaufgang* op. 49a („An einem Wintermorgen, vor Sonnenaufgang“, „Sängers Morgenlied“); Thomas D. Schlee: *Vom Abend zum Morgen*, op.62; Thomas Buchholz: *Sonnen.Lieder.Zyklus*; Walter Steffens: *Sonnengesang – Canticum delle creature* op. 81; Bernhard Schneyer: *Sonne*; Brigitte Krey (soprano), Ele Grau (flute), Albert Kaul (piano), Audiomax, Detmold 2008, 1 CD, 703 1545-2

Robert de Visée: Musique pour la chambre du Roi, sieben Suiten für den „Sonnenkönig“ Ludwig XIV; *Suite en la mineur, Suite en sol majeur, Suite en ré mineur, Suite en la mineur, Suite en do mineur, Suite en mi bémol majeur, Suite en mi mineur*, Ornamente 99; Karsten Erik Ose (Blockflöten), Diez Eichler (Cembalo), André Henrich (Laute, Theorbe, Barockgitarre), Roswitha Bruggaier (Viola da gamba), Stefan Temmingh (Bassblockflöte), Christophorus, Heidelberg 2009, 1 CD, CHR 77306



FEINKOST
FÜR DIE OHREN
www.recorder-radio.com

Der Radiosender für Freunde der Blockflöte

studio@recorder-radio.com
Am Berg 7, D-36041 Fulda, Tel: +49 (661) 53 8 52

Neues aus der ERTA



v. l. n. r.: Annette Bock, Beate Temper, Gisela Wassermann, Michael Krones, Heike Rossmannith, Christiane Findel; es fehlt: Kent Pegler

Der im September 2008 in Dinkelsbühl neu gewählte Vorstand der ERTA hat seine Arbeit aufgenommen.

Vorstellung der Vorstandsmitglieder und ihrer Aufgaben:

Michael Krones koordiniert als Präsident die gesamten Arbeitsabläufe innerhalb der ERTA und repräsentiert die ERTA in allen Belangen. Angestrebt ist, dass er Präsenz bei den Fachbereichsleitern der Musikschulen und den Lehrenden an den deutschen Musikhochschulen zeigt, um die angestrebte engere Vernetzung der ERTA-Mitglieder untereinander sowie in der pädagogischen Blockflötenwelt allgemein zu erreichen.

Als Vizepräsidentin und Ansprechpartnerin für Blockflötenorchester fungiert Gisela Wassermann, die auch den Instrumentenfonds betreut.

Annette Bock (Geschäftsführung) trägt die Verantwortung für die Homepage und die Öffentlichkeitsarbeit.

Heike Rossmannith hat weiterhin die Aufgabe des Kassenwartes inne.

Beate Temper kümmert sich um die Erstellung einer neuen Literaturliste, die auch wettbewerbstauglich für Jugend musiziert ist.

Christiane Findel hat die Betreuung der Noten Notizen übernommen.

Kent Pegler organisiert die **Regionaltreffen**, die einen Austausch der Mitglieder untereinander ermöglichen sollen. Diese sind offen für Nichtmitglieder. Die Treffen sollen jeweils unter einem pädagogischen Thema stehen und dienen dem didaktischen Diskurs. Organisiert und betreut werden diese Treffen durch ein Mitglied der ERTA. Nach Möglichkeit nimmt auch ein Vorstandsmitglied an diesen Treffen teil, damit ein Ansprechpartner für Wünsche, Anregungen oder Beschwerden auch direkt vor Ort ist.

Der **ERTA-Kongress** ist weiterhin eine wichtige Säule des Vereinslebens. Unterschiedliche Themen werden aus wissenschaftlichen, pädagogischen und praktischen Ansätzen heraus bearbeitet. So wird der Kongress auch für Studenten deutlich informativer werden. Auch die Blockflötenliebhaber sollen ihren Platz im Verein finden und z. B. bei einem Kongress die Möglichkeit haben, mehr über ihr Instrument zu erfahren und aktiv spielen zu können.

Die Internetseite soll zur kommunikativen wie informativen Plattform werden und eine weitere Möglichkeit des Austausches der Mitglieder untereinander sein.

Zudem soll ein Newsletter, der ERTA-Bote, regelmäßig über Konzerte, Fortbildungen, Regionaltreffen oder andere blockflötistisch relevante Ereignisse informieren. *Annette Bock*

5. Internationaler Telemannwettbewerb in Magdeburg



Teilnehmer und Jury des 5. Internationalen Telemann Wettbewerbs Foto: A. Lander

Valter (Tschechien) sowie Rodrigo Gutiérrez Gutiérrez (E) nominiert.

Folgende Musiker wurden mit Preisen ausgezeichnet: 1. Preis und Publikumspreis: Tomokazu Ujigawa (Blockflöte), 2. Preis: Anne Freitag (Traversflöte), 3. Preis: Anne Pustlauk (Traversflöte). Den Bären-

77 junge Musiker aus 22 Ländern waren zum Wettbewerb in die Geburtsstadt Telemanns gekommen: 46 Blockflötisten, 23 Traversflötisten und 8 Oboisten stellten sich der Jury, bestehend aus Peter Reidemeister (Vorsitz), Paul Dombrecht, Barthold Kuijken, Dorothee Oberlinger und Michael Schneider.

In die zweite Wettbewerbsrunde kamen die Blockflötisten Jung-Hyun Yu, Robert de Bree, Marie Deller, Zoë-Marie Ernst, Eva Leonie Fegers, Anna Fusek, Giulia Genini, Mathilde Helm, Hyeon Ho Jeon, Silvia Müller, Annemarie Podesser, Julia Richter, Meila Maria Tomé de Abreu, Ujigawa Tomokazu und Jan Van Hoecke, die Traversflötisten Anne Freitag, Ekaterina Pitelina, Anne Pustlauk, Leonard Schelb, Tsuiki Reiko und Karel Valter sowie die Oboisten Rodrigo Gutiérrez Gutiérrez, Thomas Meraner und Alison Smith. Für die Finalrunde wurden Marie Deller (D), Silvia Müller (D) und Tomokazu Ujigawa (J), Anne Freitag (D), Anne Pustlauk (D), Tsuiki Reiko (J) und Karel

reiter-Urtext-Preis erhielt Tsuiki Reiko (Traversflöte) und den Sonderpreis für die beste Ausführung eigener Verzierungen konnte die Blockflötistin Marie Deller für sich gewinnen.



Die Preisträger des 5. Internationalen Telemann Wettbewerbs. Von links nach rechts: Tsuiki Reiko, Anne Freitag, Tomokazu Ujigawa, Anne Pustlauk, Marie Deller Foto: A. Lander

„Händel, der Europäer“ – neue Dauerausstellung im Händel-Haus Halle

Pünktlich zum 250. Todestag des Komponisten Georg Friedrich Händel eröffnete am 14. April 2009 die neue Dauerausstellung mit dem Titel „HÄNDEL – der Europäer“ in seinem Geburtshaus in Halle an der Saale. Anlässlich des Jubiläumsjahres 2009 wurde das Händel-Haus grundlegend renoviert und umgebaut.

Auf 550 Quadratmetern verteilt auf zwei Etagen widmen sich in der neu konzipierten Ausstellung insgesamt 14 Räume dem Leben und Wirken des berühmten Barockkomponisten, der am 23. Februar 1685 in Halle an der Saale geboren wurde. Rund 160 Exponate, zumeist originale Gemälde, Stiche und Musikinstrumente, werden untergliedert in zwei zeitliche Abschnitte im Händel-Haus präsentiert: Händels Jahre in Halle von 1685 bis 1703 (Dachgeschoss) und seine europäische Karriere zwischen 1703 und 1759 (erstes Obergeschoss).

Besonderes Augenmerk wurde bei der Konzeption der Ausstellung darauf gelegt, Georg

Friedrich Händel und seine Musik auf vielfältige Art und Weise erfahrbar zu machen. Ein 40 Quadratmeter großer Raum im Dachgeschoss bildet den Startpunkt des Ausstellungsrundganges, in dem der Straßenplan des Stadtzentrums von Halle auf dem Fußboden abgebildet ist. So können die Besucher z. B. zwischen Händels Geburtshaus, der Marktkirche, wo er am 24. Februar 1685 getauft wurde, oder dem Dom, in dem er während seines Universitätsstudiums zeitweilig als Organist angestellt war, durch Halle wandeln.

In einem Miniatur-Barocktheater werden die Museumsbesucher zum Opernpublikum. Auf der Bühne berichtet ein animierter Georg Friedrich Händel am Cembalo von acht seiner über 40 Opernproduktionen: Neben einem Einführungsfilm können die Besucher informative und kurzweilige Animationsfilme zu den Opern *Almira* (HWV 1, 1704), *Agrippina* (HWV 6, 1709), *Rinaldo* (HWV 7a, 1. Fassung, 1711), *Giulio Cesare in Egitto* (HWV 17, 1724), *Tamerlano*, (HWV 18, 1724), *Porò*, *Re dell'Indie* (HWV 28, 1731), *Alcina* (HWV 34, 1735) und *Serse* (HWV 40, 1737) sehen. Hierbei erklingen auch Ausschnitte aus den Werken.

Das Museum ist vom 15. April bis zum 31. Oktober 2009 Dienstag bis Sonntag von 10 bis 18 Uhr geöffnet. Vom 1. November 2009 bis 31. März 2010 kann das Händel-Haus Dienstag bis Sonntag von 10 bis 17 Uhr besichtigt werden. Neben der Ausstellung „HÄNDEL – der Europäer“ ist in Händels Geburtshaus eine reiche Sammlung historischer Musikinstrumente zu sehen.

Weitere Informationen unter www.haendelhaus.de



„Blockflöte und Elektronik“ an der *Haute Ecole de Musique Lausanne*

Seit mehr als 10 Jahren unterrichtet Antonio Politano, Professor für Blockflöte am Conservatoire de Lausanne HEM, zeitgenössische Musik für Blockflöten und Live-Elektronik. Sein Unterricht verbindet ein intensives Studium Alter Musik (und der damit verbundenen Klanggestaltungen) mit der Erforschung der neuen klanglichen Möglichkeiten der letzten 30 Jahre. Antonio Politano ist einer der wenigen Lehrer, die ihren Studenten ein tiefes und systematisches Studium der Aufführung mit Live-Elektronik anbieten.

Dank seiner Aktivität, gerade im Bereich der „Neuesten Musik“, entstehen seit Jahren immer wieder interessante Kompositionen für Paetzold-Blockflöten und Live-Elektronik. Viele dieser Stücke sind Politano gewidmet und wurden von ihm uraufgeführt. Seine Vertrautheit mit den Vorstellungen der Komponisten und seine Kenntnis der besonderen Bedingungen bei der Uraufführung geben den Studenten in Lausanne einen hervorragenden Einblick in die zeitgenössischen Kompositionen. Das Conservatoire de Lausanne ist außerdem mit einer großen Anzahl an Paetzold-Instrumenten ausgestattet, die den Studenten zur Verfügung stehen. Die Einschränkungen, die Paetzold-Instrumente im Bereich der „traditionellen“ Töne mit sich bringen, werden durch ihren Reichtum an semipercussiven Klängen ausgeglichen. Der größte Teil des neuesten Repertoires für Paetzold-Blockflöten ist daher Musik für Instrumente und (Live-)Elektronik.

Einen großen Stellenwert im Unterricht von Antonio Politano nimmt die Zusammenarbeit mit jungen Komponisten oder Kompositionsklassen ein, sowie regelmäßige Proben mit dem Tontechniker der Hochschule. So spielten z. B. 2007 Studenten aus Lausanne auf dem Festival *Exitime* in Bologna neue Kompositionen von F. Venturini, A. Pivetti und A. Sarto.

Agostino di Scipio war 2008 Gastkomponist und widmete dem Projekt sein Stück *Il silenzio di Fedro* für großes Blockflötenensemble und Live-Elektronik. Für die Arbeit in größeren



Kammerakademie Potsdam unter der Leitung von Gabriele Manca, 15. April 2006, Solisten: Antonio Politano und Sergio Azzolini

Ensembles werden Gaststudenten mit einbezogen, die 2008 aus den Blockflötenklassen von Kees Boeke (Zürich), Antje Hensel (Leipzig), Myriam Eichberger (Weimar), Gerd Lünenbürger (Berlin) und Dorothea Winter (Den Haag) kamen. Im Laufe des Semesters gab es verschiedene Treffen und Proben der Komponisten und der jungen Spieler unter der Anleitung von Antonio Politano, u. a. einen 3-tägigen Workshop mit A. di Scipio. Dies alles fand seinen Höhepunkt in einer Europatournee mit Konzerten in Lausanne, Weimar, Leipzig, Berlin und Den Haag. Wegen des Erfolgs dieser Initiative findet 2009 ein weiteres Projekt statt. In zwei Blöcken werden neue Kompositionen – von Nicola Evangelisti *Reflexus II* und von Alessandro Ratocci *Amor divino foco* – einstudiert. Die Uraufführungen dieser Werke fanden am 27.5.2009 in Lausanne statt.

Ab September 2009 besteht am Conservatoire de Lausanne die Möglichkeit ein CAS (Certificate of Advanced Studies) für „zeitgenössische Blockflöte“ zu belegen. Informationen darüber sind im Internet unter www.cdhlhem.ch zu finden.



Bach in Weimar

Weimar war fast 10 Jahre lang der Wohnort Johann Sebastian Bachs. Hier komponierte und arbeitete er, hier wurden seine Söhne Wilhelm Friedemann und Philipp Emanuel geboren. Das Wohnhaus Bachs existiert nicht mehr, wohl aber sind die originalen Renaissance-Kellergewölbe erhalten. Im Jahr 2006 gründete sich der Verein *Bach in Weimar e.V.*, der es sich zum Ziel setzte, an diesem historischen Ort eine moderne Bach-Begegnungsstätte zu schaffen, die für Konzerte, Seminare, Vorträge und andere kulturelle Veranstaltungen nutzbar sein soll. Um diesem Ziel näher zu kommen, wurde 2008 die *Bach-Biennale Weimar* ins Leben gerufen, von der sich der Verein erhöhte Aufmerksamkeit für sein Anliegen und natürlich auch eine Aufbesserung seiner Finanzen versprach.

Mit folgender Veranstaltung wird nun auch die Zeit zwischen den Biennalen genutzt: Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge, Benefizkonzert mit dem *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* zugunsten des *Bach in Weimar e.V.*

Donnerstag, den 16.07.2009 um 19.30 Uhr im Festsaal des Residenzschlosses Weimar am Burgplatz (Anfahrt: Autobahnausfahrt Weimar, Richtung Stadtmitte; Parkmöglichkeit: Parkgarage am Beethovenplatz), anschließend Sekttempfang für *Bach in Weimar e.V.* (im Ticketpreis inbegriffen)

Ticketpreise: € 27,00, ermäßigt € 18,00 (Schüler, Studierende, Rentner), zzgl. Vorverkaufsgebühr. Vorverkauf: Tourist Info Weimar, Tel. 0 36 43 / 745 745, tourist-info@weimar.de.

Veranstalter: *Bach in Weimar e.V.*, www.bachhausweimar.de, www.bachbiennaleweimar.de



EARLY MUSICAL INSTRUMENTS



Written and introduced by
DAVID MUNROW
Complete six-part series
on early musical instruments

Early Musical Instruments auf DVD

Die Fernsehserie, die David Munrow 1976 für Granada Television konzipierte und moderierte, ist – remastered – auf DVD neu erschienen. Die sechs Folgen in englischer Sprache (Rohrblattinstrumente, Flöten und Pfeifen, Zupfinstrumente, Streichinstrumente, Tasten- und Schlaginstrumente, Blechblasinstrumente), in denen David Munrow die Instrumente vorstellt und zum Klingen bringt, lassen sich insgesamt abspielen (jeweils knapp 30 Min.) oder auch in Ausschnitten, auf einzelne Instrumente bezogen, anschauen.

Die DVD eignet sich sehr gut für Musiklehrer, die die frühen Musikinstrumente damit sehr anschaulich vorstellen können, und natürlich für alle musikinteressierten Menschen. Sie ergänzt die Buchausgabe *Instruments of the Middle Ages and Renaissance* von David Munrow, die nur noch in deutscher Sprache (*Musikinstrumente des Mittelalters und der Renaissance*, Moeck Verlag Nr. 4017, 30,00 Euro) erhältlich ist.

DVD zu beziehen bei: Early Music Connect, www.earlymusicconnect.com, für 19,95 Britische Pfund

WOODWINDWORDS

Online-Wörterbuch für den Holzblasinstrumentenbau in Englisch – Deutsch – Französisch

Das Wörterbuch entstand aus einem persönlichen Bedarf seiner Verfasserin und wuchs immer weiter. Heute umfasst es ca. 5.800 Begriffe, die sich allesamt um Holzblasinstrumente, Instrumentenbautechnik, Reparaturtechniken, Materialien und Werkzeuge drehen.

Woodwindwords ist ein reines Wörterbuch, kein Lexikon. Es soll der Kommunikation unter Menschen dienen, die – in unterschiedlichen Sprachen – wissen, wovon sie sprechen. Es gibt drei Suchfunktionen: Die Suche nach **Wörtern** und **Kategorien** sowie **alphabetische Wortlisten**.

Mona Lemmel, die Verfasserin, versteht ihr Wörterbuch als work in progress und bittet die User, mit neuen Begriffen, neuen Übersetzungen und gemeinfreien Abbildungen zur Datenbank beizutragen. Auch Hinweise auf Fehler sind willkommen. <http://www.woodwindwords.com>

Neuartige Instrumentenhalterung für Miniatur-Mikrofone

Auf der diesjährigen prolight + sound 2009 innerhalb der Frankfurter Musikmesse stellte die Heilbronner Traditionsfirma beyerdynamic eine Neuheit zur Mikrofonierung klassischer Instrumente und insbesondere der Blockflöte vor. In Kooperation mit dem Ensemble Spark entwickelte Juliane Eckstein, die Chefdesignerin von beyerdynamic, das sogenannte Helix-System, eine Universalhalterung für Musikinstrumente zur Anbringung von Miniatur-Mikrofonen.

Die Halterung beruht auf einer flexiblen Spirale. Besonders wichtig in der Entwicklung war, dass die Helix-Halterung an allen gängigen Blockflötengrößen funktionieren sollte. Sie kann also durch die Dehnbarkeit des Materials um das Kopfstück verschiedener Flötengrößen von der Sopranino bis zum Großbass befestigt werden.

Durch die Helix-Halterung ist man als Spieler frei beweglich und die Halterung kann bei Instrumentenwechseln schnell umgesteckt werden. Die weiche, gummierte Oberfläche der



Spirale schützt dabei zudem vor Kratzern und lässt den Instrumentenklang frei schwingen und ganz natürlich klingen. Für die Verstärkung der Blockflöte ist die Helix-Halterung ein absoluter Gewinn und wird bestimmt demnächst die ein oder andere selbstgebastelte Mikrofonhalterung ablösen.

Veranstaltungen

18.07.–27.07.2008 41. Corso di Musica Antica Urbino,

Ort: Urbino (Italien), u. a. finden folgende Kurse statt: **Meisterkurs für zeitgenössische Blockflötenmusik**, Leitung: **Gerd Lünenbürger**, Info: Gerd Lünenbürger, Wielandstr. 36, 12159 Berlin, Tel.: +49 (0)30 8593346, Fax: +49 (0)30 8519514, gerdl@snafu.de / **Kurs für Atem- und Körperarbeit nach I. Middendorf**, Leitung: **Ute Schleich**, Info: Ute Schleich, Tel.: +49 (0)40 76101201, ute239@aol.com / **Kurs für Barock-Oboe**, Leitung: **Alfredo Bernardini / Meisterkurs für Blockflöte**, italienische und deutsche Blockflötenmusik von der Renaissance bis J. S. Bach (ca. 1550–1750), Leitung: **Han Tol**, Allgemeine Info und Anmeldung: Fondazione Italiana per la Musica Antica (FIMA), Casella Postale 6159, I-00195 Roma, Tel. und Fax: +39 06 321 08 06, fima.rm@agora.it oder biblio.fima@libero.it, www.fima-online.org

19.07.–25.07.2009 Kurswoche für Querflöte und Traverso, Ort: Arosa (Schweiz), Thema: Interpretation, Kammermusik und flötenspezifische Technik, individuelle Förderung auf jedem Level, Leitung: **Magda Schwerzmann**, Info: info@kulturkreisarosa.ch, info@magda-schwerzmann.ch, www.kulturkreisarosa.ch

23.07.–02.08.2009 Interpretationskurs Oboe, Ort: Arosa (Schweiz), Thema: Kammermusik für Oboen, Werke eigener Wahl, Atemtechnik, für fortgeschrittene Laien und Studierende, Leitung: **Pierre Feit**, Info: info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

26.07.–01.08.2009 Meisterkurs für junge Flötisten, solistisch und kammermusikalisch, Ort: Schloss Zell an der Pram in Oberösterreich, für Flötisten von 7 bis 18 Jahren aller Nationalitäten und jeder Ausbildungsstufe von Universitäten, Hochschulen, Konservatorien, Musikschulen und aus dem Privatunterricht, Leitung: **Franческа Canali**, Info: Austrian Master Classes, Grossbergweg 11, 5300 Hallwang bei Salzburg, Austria, Tel.: +43 (0)662 870844, Fax: +43 (0)662 870844-30, office@austrian-master-classes.com, www.austrian-master-classes.com

26.07.–01.08.2009 Meisterkurs für Querflöte & Klarinette, solistisch und kammermusikalisch, Ort: Schloss Zell an der Pram in Oberösterreich, für Solisten und Ensembles, fortgeschrittene Musikschüler, Musikstudierende, Berufsmusiker, Musikpädagogen und ambitionierte Amateure aller Nationen, Leitung: **Bernhard Krabatsch** (Flöte) und **Emil Rieder** (Klarinette), Info: Austrian Master Classes, Grossbergweg 11, 5300 Hallwang bei Salzburg, Austria, Tel.: +43 (0)662 870844, Fax: +43 (0)662 870844-30, office@austrian-master-classes.com, www.austrian-master-classes.com

26.07.–01.08.2009 Meisterkurse 2009, Ort: Olten (Schweiz), Leitung: **Maurice Steger** (Blockflöte), **Omar Zoboli** (Oboe/Barockoboe), **Diego Chenna** (Fagott/Barockfagott) und andere, Anmeldeschluss: **26.06.2009**, Info: Musikakademie Solothurn, Hagbergstr. 52, 4600 Olten, Schweiz, Tel.: +41 62 2125683, ph@musikakademie-so.ch, www.musikakademie-so.ch

26.07.–01.08.2009 Blockflöte und Jazz, Ort: Arosa (Schweiz), Thema: Jazz-Blues, Interpretation, Jazz Standard und Jazzy Recorder für Einsteiger, für Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Hanna Schüly-Binder**, Info: info@kulturkreisarosa.ch, schuely-binder@gmx.de, www.kulturkreisarosa.ch

30.07.–05.08.2009 Musizieren mit Blockflöten, Ort: Freiburg-Littenweiler, für fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen, Leitung: **Anna Irene Stratmann** und **Christina Jungermann**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

02.08.–07.08.2009 Consortkurs für Blockflöten und Gamben, Ort: Haus Marienthal (bei Altkirchen/Westerwald), für fortgeschrittene Laienspieler mit Erfahrung im Ensemblespiel (SATB), Leitung: **Katja Beisch** (Blockflöte) und **Anke Böttger** (Gambe), Info: Katja

Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, www.katjabeisch.de

02.08.–08.08.2009 Sommerwoche für Blockflöte, Gambe und Chor, Ort: Kloster Donndorf (Thüringen), für Erwachsene mit besonderer Freude am gemeinsamen Musizieren, bei den Blockflötisten ist die Beherrschung des halben Quartetts Voraussetzung, Leitung: **Silke Wallach** (Blockflöte/Tanz), **Anja Eckert** (Gambe), **Steffen Hinger** (Chor/Broken Consort/histor. Blasinstrumente), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik e.V., Am Kloster 1a, 49565 Bramsche-Malgarten, Tel.: +49 (0)5461 99630, Fax: +49 (0)5461 996310, www.iam-ev.de

02.08.–08.08.2009 Kurswoche für Blockflöte, Ort: Arosa (Schweiz), Ensemblespiel in großen und kleinen Besetzungen, für fortgeschrittene Laien, Werke aus Renaissance, Barock und Moderne, Artikulation, Interpretation und Intonation, Leitung: **Lydia Gillitzer**, Info: info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

02.08.–08.08.2009 17. Sommerkurs Flöte, Ort: Arosa (Schweiz), Interpretation – Kammermusik – Flötentechnik – Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Klavierbegleitung: **Eva Schieferstein**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel.: +41 (0)81 3538747, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

02.08.–09.08.2009 Internationales Seminar für alte Musik, Ort: Schloss Zell an der Pram (Österreich), Musik von 1730-1800 – Wege zur Klassik, mit **A. Schultze** (Gesang), **E. Kubitschek** (Blockflöte), **G. Wimmer** (Traversflöte), **M. Rônez** (Barockgeige, Barockbratsche, Viola d'amore), **G. Darmstadt** (Viola da gamba), **H. Hoffmann** (Laute), **Chr. Pesendorfer** (Cembalo, Orgel, B.c.), **J. Nowaczek** (Hist. Tanz), Info: Christa Pesendorfer, A-3001 Mauerbach b. Wien, Hauptstr. 61b/8, Tel.+Fax: +43 1 97 95 898, altemusik@music.at, www.alte-musik.music.at

08.08.–15.08.2009 17. Sommerkurs Flöte, Ort: Blonay (Schweiz), Interpretation – Kammermusik – Flötentechnik – Methodik, für Flötenliebhaber, Musikstudenten und Flötenlehrer,

Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Klavierbegleitung: **Eva Schieferstein**, Info: E. Weinzierl und E. Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel.: +49 (0)89 155492, weinzierl-waechter@t-online.de, www.weinzierl-waechter.de

13.08.–20.08.2009 Int. Course for Early Music, Ort: Tomar (Portugal), mit **Jill Feldman** (Gesang), **Peter Holtslag** (Blockflöte, Traversflöte), **Richard Gwilt** (Vl., Va.), **Rainer Zipperling** (Vc., Vdg.), **Ketil Haugsand** (Cemb.), **Ana Mafalda Castro** (Kammermusik), Info: Academia de Música Antiga de Lisboa, R. Abílio Lopes do Rego 8, PT-1200-601 Lisboa, Tel.: +351 (21) 3907734, www.academia-musicantiga.pt

16.08.–22.08.2009 Meisterkurs Fagott, Ort: Arosa (Schweiz), für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Isamu Mägame** (Tokyo), Info: info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

21.08.–23.08.2009 Blockflötenfestival Mechelen, Ort: Mechelen (Belgien), mit Workshops, Konzerten und einer Instrumenten- und Partiturenmesse, Info: Nele Nuytten, Edelzangerslaan 4/13, 3010 Kessel-Lo, Belgien, Tel.: +32 (0) 16 770920, Fax: +32 (0) 497 903519, nelenuytten@blokfluitdagen.be, www.blokfluitdagen.be

24.08.–29.08.2009 Prima e Seconda Pratica – der Stilwechsel in der italienischen Musik um 1600, Ort: Thüringische Sommer Akademie Böhlen, Leitung: **Gaby Bultmann** und **Juliane Ebeling**, Info: Thüringische Sommer Akademie, Tel.: +49 (0)36781 29934, Fax: +49 (0)36781 29917, info@sommer-akademie.com, www.sommer-akademie.com

24.08.–29.08.2009 Meisterkurs Blockflöte, Ort: Schloss Weikersheim, Jacob van Eyck und seine Zeit, Leitung: **Matthias Weilenmann** und **Katharina Lugmayr**, **Yvonne Ritter** (Korruption), Info: Allegra, Agentur für Kultur, Tel.: +49 (0)621 8321270, www.allegra-online.de

27.08.–29.08.2009 Kurs für Querflöte, Ort: Venedig (Italien), individuelle Übungseinheiten

(renaissance flute STB, baroque traverso, classic flute + piccolo), Leitung: **Stefano Bet**, Info: Scuola di Musica Antica di Venezia, Castello 6229, 30122 Venezia, Tel.: +39 041 5231461, smav@tele2.it

29.08.–05.09.2009 Kammermusik – Ensemblemusik des Barock, Ort: Val d'Orcia / Toskana, für Streicher aller Art, Block- und Querflöten, Oboe, Fagott, Zupfinstrumente, Orgel und Gesang, Leitung: **Stephan Schrader**, Info: musica viva musikferien, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

04.09.–06.09.2009 Ensemblekurs III „Musik zum Tanz, Tanz zur Musik!“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Iris Hammacher**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

09.09.–13.09.2009 Fagottissimo – Kurs für Fagott und Fagottensemble, Ort: Schlitz (Hessen), Solo- und Kammermusikliteratur unterschiedlichen Schwierigkeitsgrades, Leitung: **Karl Ventulett**, Anmeldeschluss: **26.06.2009**, Info: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 46016, Fax: +49 (0)5331 43723, amjmusikinderjugend@t-online.de, www.amj-musik.de

18.09.–20.09.2009 „Mehr als heiße Luft“ – Körper-Atem-Querflöte, Ort: Bad Kissingen, für Freizeit- und BerufsflötistInnen ab 14 Jahren, Leitung: **Hanna Feist** (Würzburg), Anmeldeschluss: **22.06.2009**, Info: AMJ, Adersheimer Str. 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel.: +49 (0)5331 46016, Fax: +49 (0)5331 43723, amjmusikinderjugend@t-online.de, www.amj-musik.de

26.09.–27.09.2009 Meisterkurs Blockflöte, Ort: Schaffhausen (Schweiz), für fortgeschrittene Spieler, die an Impulsen zu ihrer Interpretation barocker oder anderer Werke interessiert sind, Leitung: **Maurice Steger**, Anmeldeschluss: **28.08.2009**, Info: Küng Blockflöten GmbH, Grabenstrasse 3, CH 8200 Schaffhausen, Tel.: +41 52 630 0999, Fax: +41 52 630 0990, info@kueng-blockfloeten.ch, www.kueng-blockfloeten.ch

26.09.–27.09.2009 Ensemblekurs, Ort: Schaffhausen (Schweiz), für fortgeschrittene Blockflötenensembles aller Altersstufen, Leitung: **Quartet New Generation**, Anmeldeschluss: **28.08.2009**, Info: Küng Blockflöten GmbH, Grabenstrasse 3, CH 8200 Schaffhausen, Tel.: +41 52 630 0999, Fax: +41 52 630 0990, info@kueng-blockfloeten.ch, www.kueng-blockfloeten.ch

28.09.–02.10.2009 Die Blockflöte im Unterricht (Phase 1), Ort: Trossingen, sechsphasiger berufs begleitender Lehrgang mit Abschlussprüfung an der Bundesakademie Trossingen, in Kooperation mit der Hochschule für Musik und Tanz Köln und dem VdM, Anmeldeschluss: **15.08.2009**, Leitung: **Christina Hollmann**, Dozenten: **Barbara Husenbeth**, **Manfredo Zimmermann**, **Jörg Partzsch**, Info: www.bundesakademie-trossingen.de, Tel.: +49 (0) 7425 9493-0

08.10.–11.10.2009 Blockflöte – Einstieg ins Ensemblespiel (Level B), Ort: Kloster Börstel bei Osnabrück, für Spieler mit soliden Grundkenntnissen, Leitung: **Stephan Schrader**, Info: musica viva musikferien, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

09.10.–11.10.2009 Blockflöte und Jazz, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Eberhard Linck**, Info: Flö-

September

Oktober



ENSEMBLE
CAPRICE lädt ein:

17.–20.09.2009 wird der 3. Internationale Wettbewerb in Montreal für junge Solisten ausgetragen. Die Altersgrenze beträgt 32 Jahre.

Preise in Höhe von 3500 \$ CAN (1. Preis) – 2000 \$ CAN (2. Preis) – 1000 \$ CAN (3. Preis) sowie Publikumspreis und Preise für das originellste Programm im Halbfinale und die beste Interpretation des Pflichtstückes werden im Anschluss an das Finale am 20. September verliehen.

Info: www.ensemblecaprice.com M. Maute, 4841, Garnier, Montreal, Quebec, H2J 3S8 Canada, info@ensemblecaprice.com

tenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899 122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

09.10.–13.10.2009 Flöte auf neuen Wegen, Ort: Weikersheim, für fortgeschrittene Querflötenspieler, Studierende und Pädagogen, zur Erweiterung des eigenen Unterrichtsrepertoires aber auch zur (Aufnahme-)Prüfungsvorbereitung geeignet, Leitung: **Carin Levine**, Info: Jeunesses Musicales Deutschland, Musikakademie Schloss Weikersheim, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 99360, weikersheim@jeunessesmusicales.de, www.jmd.info

23.10.–25.10.2009 Kurs für Blockflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Paul Leenhouts**, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899 122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

24.10.–26.10.2009 2. Internationaler Blockflötenensemble-Wettbewerb, Ort: Le Mans (Frankreich), teilnehmen können Blockflötenensembles (Amateure bis Profis) aller Nationalitäten ohne Altersbeschränkung, Info: <http://site.voila.fr/dolmetsch/index.html>, concoursensemblesflutesabec@yahoo.fr

25.10.–31.10.2009 Blockflötenseminar, Ort: Klingenbergmünster, das Seminar rund um die Blockflöte: Spiel im Blockflötenorchester, im Consort, Einzelstunden, Klassenstunden zu grundlegenden Fragen des Blockflötenspiels, Literaturempfehlungen und Ensembleleitung, Dozenten: **Marianne Lüthi** (CH-Burgdorf), **Andreas Schöni** (CH-Bern), **Johannes Kurz** (Leitung, D-Kippenheim), Info: www.editionparnass.de und editionparnass@t-online.de

30.10.–03.11.2009 Interpretationskurse für Barockvioline, Travers-/Blockflöte, Laute, Theorbe und Kammermusik, Ort: Altdorf bei Böblingen, für Orchestermusiker, Musiklehrer, Musikstudenten und interessierte, fortgeschrittene Laienmusiker, Dozenten: **Simon Standage** (London) – Violine, **Ulrike Engelke** (Altdorf) – Traversflöte, Blockflöte, Kammermusik, **Maike Burg-**

dorf (Barcelona) – Laute, Barockgitarre, Theorbe und Kammermusik, **Friederike Chylek** (Basel) – Cembalo, Kammermusik, Korrepetition, Info: Akademie für Alte Musik in Baden-Württemberg e.V., Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644 oder 609432, Fax: +49 (0)7031 604324, Mobil: 0172 7906760, ulrike.engelke@online.de, www.aamwue.de

31.10.2009 Großer Blockflötentag mit viel Musik, Ort: Celle. Es wird eine Spieler-Gruppe geben, die sich an leichteren Stücken versucht, und eine Gruppe, bei der ein gutes bis sehr gutes Spielniveau vorausgesetzt wird. Verschiedene Stücke werden auch von allen zusammen im großen Ensemble zum Klingen gebracht. Leitung: **Bart Spanhove** und **Sieglinde Heilig**, Info: Moeck Musikinstrumente und Verlag, Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 8853-0, Fax: +49 (0)5141 8853-42, info@moeck.com, www.moeck.com

02.11.–07.11.2009 Musizieren im Blockflötenorchester, Ort: Inzigkofen, für Spieler, die mindestens 3 Blockflöten (Sopran bis Tenor) beherrschen und gern einmal im großen Ensemble mit 40-50 Blockflöten spielen möchten, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, Info: Volkshochschulheim Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

06.11.–08.11.2009 Kurs für Traversflöte, Ort: Ebenhofen, Leitung: **Karl Kaiser**, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899 122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

09.11.–13.11.2009 Blockflötenensemble für Einsteiger, Ort: Inzigkofen, es werden die Grundlagen für das Zusammenspiel im großen und im kammermusikalischen Ensemble erarbeitet, Leitung: **Petra Menzl** (Wendelstein), Info: Volkshochschulheim Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

13.11.–15.11.2009 Ensemblekurs IV „Musik zur Weihnachtszeit“, Ort: Blockflötenzentrum Bremen, Leitung: **Manfred Harras**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

26.11.–29.11.2009 Ensemblekurs Blockflöte (Level C), Ort: Landhaus Arnoth in Kleinich, für Spieler mit vieljähriger Spielpraxis und Erfahrung im Zusammenspiel, Leitung: **Stephan Schrader**, Info: musica viva musikferien, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

03.12.–06.12.2009 Flauto con Spirito, Ort: Baruth, Jazzphrasierung & Rhythmik, Improvisation & Groove auf der Blockflöte, Intensivkurs für

Spiele mit guten Notenkenntnissen und einer sicheren Handhabung des Instrumentes, Leitung: **Moni Schönfelder**, Info: Moni Schönfelder, Tel.: +49 (0)30 62736305, info.musikwerkstatt@web.de, www.musikwerkstatt.eu

07.12.–11.12.2009 Musizieren im Advent – mit Blockflöten, Ort: Inzigkofen, für Spieler, die mindestens 2 Flöten spielen und das Oktavieren auf der Altflöte beherrschen, es werden Werke von der Renaissance bis zur Moderne für Quartett und großes Ensemble gespielt, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, Info: Volkshochschulheim Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
34. Jahrgang · Heft 3/2009

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. 20, € 34,00 (1/16 Seite,) bis € 470,00 (1/1 Seite) 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

© 2009 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

JOHANN ROSENMÜLLER
(1619 – 1684)

Sonata Settima à 4

für Blockflöten (AATB) und Basso continuo
herausgegeben und Generalbassaussetzung von
KLAUS-JÜRGEN GUNDLACH

Sonata Settima à 4
für Blockflöten (AATB) und B.c.
herausgegeben von Klaus-Jürgen Gundlach

Johann Rosenmüller (1619 – 1684)

Largo

A 1

A 2

T

B

B. c.

50 6 2
5 6 5 6
b 6a 5
3

Sonata Settima à 4
für Blockflöten (AATB) und B.c.
herausgegeben von Klaus-Jürgen Gundlach

Johann Rosenmüller (1619 – 1684)

Largo

6

12

17

24

27

33

Adagio

40

Prestissimo

47

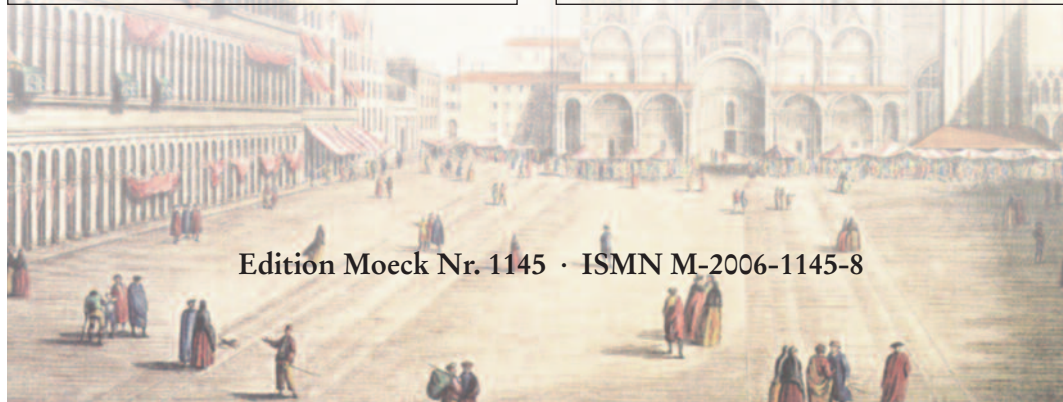
53

59

62

67

50 6 2
5 6 5 6
b 6a 5
3



BLOCKFLÖTEN WIE DIE KÖNIGIN DER INSTRUMENTE



VON SOPRANINO BIS SUBBASS
EIN ABGESTIMMTES INSTRUMENTARIUM

MOECK

www.moeck.com