

**MOECK**

**MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER**

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

# TIBIA

Heft 2/2010



# Spielräume – MOECK Seminare 2010

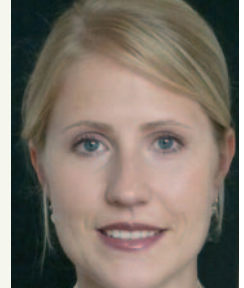
Termin: Samstag, 6. November 2010, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle



## Seminar 2

mit Nadja Schubert  
und Catrin Anne Wiechern



*In the Mood* – ein swingender Blockflötentag  
mit Nadja Schubert (Köln) und Catrin Anne Wiechern (Celle).

*Nadja Schubert* hat sich als Jazz-Flötistin einen Namen. Mit ihrer aktuellen fünfköpfigen *Electric-Band* präsentiert sie ihr Instrument neben E-Gitarre, E-Bass, Keyboard und Schlagzeug in elektronischem Kontext und erforscht neue Klangwelten.

In Köln betreibt sie ihre eigene Musikschule.

*Catrin Anne Wiechern* neben Ihrer Tätigkeit als Leiterin der Kreismusikschule Celle ist sie als Dozentin für verschiedene Workshops tätig, außerdem ist sie die künstlerische Leiterin des Jugendblockflötenorchesters NORD.

Im Mittelpunkt des Seminars steht die Einstudierung des Big Band Klassikers *In the Mood* (Joe Garland/Andy Razaf) nach einem Arrangement von Paul Leenhouts für Blockflöten-Big-Band. Erarbeitet werden soll – in Anlehnung an das legendäre Glen-Miller-Orchester – ein eigener Blockflöten-Big-Band-Sound, der am Ende des Tages durch eine Rhythmusgruppe, bestehend aus Bass, Klavier und Schlagzeug komplettiert wird.

Neben *In the Mood*, das mit allen Teilnehmern des Seminars musiziert wird, stehen weitere swingende und peppige Stücke in unterschiedlichen Schwierigkeitsstufen auf dem Programm. Sie werden in zwei Gruppen unter der Leitung von Nadja Schubert und Catrin Anne Wiechern erarbeitet.

Gespickt ist der Kurs mit Informationen und Anekdoten aus dem Bereich der U-Musik, so dass für jeden etwas dabei ist, egal ob professioneller Spieler, Blockflötenlehrer oder fortgeschrittener Anfänger.

Teilnahmegebühr € 40,00

---

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

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

**Inhalt**

<b>David Lasocki:</b> Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2006, Teil 1	82
<b>Das Porträt:</b> <i>Flautando Köln</i> – ein Interview von Sabine Haase-Moeck	89
<b>Klaus Hofmann:</b> Dem Urtext auf der Spur: Eine fehlerhafte Stelle in Telemanns a-Moll-Quartett für Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbass	101
<b>Siegbert Rampe:</b> Zur Authentizität von Händels Oboenkonzerten	111
<b>Summaries</b>	116
<b>Berichte</b>	
<b>Natalie Gal:</b> Flauto dolce con echo	117
<b>Guido Klemisch:</b> Nachruf auf George Davies	119
<b>Moments littéraires</b>	121
<b>Rezensionen</b>	
<b>Bücher</b>	126
<b>Noten</b>	129
<b>Tonträger und AV-Medien</b>	142
<b>Leserforum</b>	151
<b>Neues aus der Holzbläserwelt</b>	153
<b>Veranstaltungen</b>	154
<b>Impressum</b>	160

**Titelbild:** Mercier, Philip (1689–1760): Georg Friedrich Händel, Inschrift auf der Rückseite: *Portrait of Mr. Handel given by him to Thomas Harris Esquire, about 1748*. Entstehungszeit wahrscheinlich zwischen 1730 und 1735, Öl auf Leinwand, 127 cm x 101,6 cm.

Der Rechtsanwalt Thomas Harris war ein guter Bekannter Händels und später sein Testamentsvollstrecker. Heute ist das Bild im Privatbesitz seiner Nachfahren, der Familie FitzHarris, Earl of Malmesbury. Von dem Gemälde gibt es mehrere Kopien.

**Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen:** Stephan Blezinger, Eisenach; ERTA, Karlsruhe

David Lasocki

## Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2006, Teil I

### Ikongraphie

Anthony Rowland-Jones führt seine wegweisende Folge von Abstechern in die Welt der Blockflötenikonographie mit einem langen, zweiteiligen Artikel über das Mittelalter fort. Die nützlichsten Teile des Artikels sind meines Erachtens die liebevoll und kenntnisreich gesammelten Illustrationen.

Was jedoch den Kommentar angeht, so enthält er zwar viele wertvolle Ideen, andererseits äußert der Autor meiner Meinung nach jedoch eine Reihe überraschender Spekulationen und nicht belegter Feststellungen. Auch könnte der Text von der Einordnung des Themas in einen größeren Gesamtzusammenhang profitieren. Es würde eines langen Artikels bedürfen, um das eben Gesagte zu untermauern (und in der Tat werde ich dieses im Kapitel über das Mittelalter in meinem demnächst bei Yale University Press erscheinenden Buch über die Blockflöte tun).

Zunächst möge ein Beispiel genügen. Rowland-Jones meint, dass aufgrund eines „interessanten und möglicherweise signifikanten Zufalls“ eine weitere Erwähnung einer Blockflöte aus dem Jahr 1378 existiert, die nur fünf Monate älter ist als die bisher früheste bekannte Quelle aus Saragossa (Spanien). Der Dichter Eustache Deschamps versandte am 23. Februar 1378 einen Brief in Versform, der vorgeblich von dem kranken Pierre de Navarre stammte. Darin schrieb er: „Je n'ay mie si mal en l'ongle / Que je n'aie

aprina a jouer / A l'eschequier et flaioler.“ Rowland-Jones übersetzt diese Passage mit „Meine Nägel sind nicht so schlimm, als dass sie mich vom Erlernen des Spiels auf dem Chekker [ein frühes Clavichord] und dem *flajol* abhalten könnten.“ Dazu merkt er an: „*L'ongle*‘ (im Singular) kann sich hier nur auf den Daumnagel beziehen, da kein *flageol* die Benutzung von Fingernägeln erfordert; und nur bei der Blockflöte ist der Daumnagel zur Hervorbringung klarer und leiser Töne in der oberen Oktave vonnöten. Darüber hinaus bezieht sich die Passage auf ein *flageol*, dessen Gebrauch erlernt werden musste. Dies trifft auf das komplizierte Griffsystem der Blockflöte zu, nicht jedoch auf das normale *flageol* mit sechs Grifflöchern, das seine diatonische Leiter bis zur Oktave allein dadurch bildet, dass ein Finger nach dem anderen abgehoben wird – ein System, das zu leicht erlernt werden kann, um der Langeweile der Rekonvaleszenz viel entgegenzusetzen. Und die beiden gewählten leisen Instrumente waren im Jahre 1378 selten oder neu, so dass Pierre ihr Spiel vorher nicht beherrscht haben dürfte.“

So kreativ diese Analyse auch sein mag – *ongle* kann in diesem Zusammenhang sowohl im Singular als auch im Plural stehen. Darüber hinaus kann das Wort metaphorisch gemeint gewesen sein, und überhaupt bedeutete es selbst im wörtlichen Sinn nicht nur „Nagel“. In Frédéric Godefroys Wörterbuch des Alt- und Mittelfranzösischen, *Dictionnaire de l'ancienne langue fran-*



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>.

*çaise et de tous des dialectes du IX<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, erschienen 1902 in Paris, findet sich die Definition „Eine Augenkrankheit: der dicke, großflächige und fest mit der Bindehaut verbundene Belag ist schwer zu kurieren.“ Die Wucherung bzw. der Auswuchs kann auch die Finger betreffen. In *A Dictionarie of the French and English Tongues* von Randle Cotgrave (London, 1611) heißt es: „Onglée: f. Schmerz der Fingerspitzen bei extrem kaltem Wetter; auch eine schmerzhaft Ablösung des Fleisches vom, oder sein Schwellen über den Nagel.“

Mir scheint, dass Probleme mit den Augen oder Fingern im allgemeinen eine viel näherliegende Erklärung für Deschamps Aussage liefern als Deutungen, die sich speziell auf den Daumen-nagel beziehen. Außerdem erfordert das Erlernen des Spiels einer Kernspaltflöte weit mehr als nur das Verständnis der Griffweise.

Bei Deschamps Ausdruck *flaioler* handelt es sich meines Erachtens um das Verb zum Nomen *flajol*. Schriftliche Zeugnisse legen nahe, dass dieses sich im Mittelalter auf Kernspaltflöten im allgemeinen bezog (die sowohl von Spielleuten als auch von Schäfern gespielt wurden), gelegentlich auf die Taborpfeife oder sogar auf alle Blasinstrumente des Schäfers. (**Anthony Rowland-Jones**: *Iconography in the History of the Recorder up to 1430*, in: *Early Music* 33, Nr. 4 (November 2005), S. 557-574; *Early Music* 34, Nr. 1 (February 2006), S. 3-27; *Œuvres complètes de Eustache Deschamps*, Gaston Raynaud (Hg), Paris 1893, Didot, VIII, 36)

Die Große oder St.-Bavo-Kirche, größtes Gotteshaus in Haarlem (Niederlande), entstand nach und nach zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert. Ihre derzeitige Orgel wurde 1735–1738 von dem deutschen Orgelbauer Christian Müller gebaut. Jan Bouterse stellt erfreut fest, dass das Rückpositiv ein Register mit der Bezeichnung *Fluit douce*, der damaligen holländischen Bezeichnung für die Blockflöte, enthält.

Das Instrument wurde von dem Amsterdamer Holzschnitzer und Bildhauer Jan van Logteren

reich verziert, u. a. mit zwei hölzernen Musikerfiguren, von denen die eine eine lange Blockflöte, die andere eine lange Oboe spielt, beide ungefähr in Tenorgröße. „Übrigens sind die beiden Instrumente nicht ‚echt‘, sondern vielmehr geschnitzte oder sogar gedrechselte Imitationen: Die Oboe besitzt beispielsweise keine Klappe.“ Bouterse fragt sich, ob der zehnjährige Mozart wohl den Blockflötenspieler wahrgenommen hat, als er die Orgel anlässlich seines Besuches in Haarlem 1766 ausprobierte. (**Jan Bouterse**: *Der Blockflötenspieler auf der Orgel der Grote of St. Bavokerk in Haarlem (NL)*, in: *Tibia* 31, Nr. 3/2006, S. 193-196)

### Geschichte und Allgemeines

Der holländische Blockflötist Peter Holtslag unternimmt vier kurze *Streifzüge durch acht Jahrhunderte Blockflötengeschichte*, die vielleicht für seine Schüler in Hamburg und London konzipiert waren. Die ersten drei Reisen sind in der Tat geschwind, sie benötigen zusammen nur fünf Textseiten. Die erste Reise jagt uns von der (möglichen) Darstellung einer Blockflöte in einer geschnittenen *Misericordie* in der Kathedrale von Chichester (aus dem 14. Jahrhundert und nicht aus dem 13., wie er angibt) über die Dordrechter Blockflöte um 1400 bis zu Virdung, Ganassi und die Familie Rauch im 16. Jahrhundert. Die zweite Reise verläuft ein wenig geruhsamer, bringt uns aber immerhin noch von der Bassano-Familie in London und Venedig (16. Jahrhundert) zu Praetorius, Mersenne und van Eyck ins 17. Jahrhundert. Holtslag wiederholt einige mittlerweile veraltete Angaben zum „broken consort“ (ein Begriff, den es um 1600 noch gar nicht gab), zu Mersenne (der zu seinen fünf Blockflötengrößen keine genauen Tonhöhenangaben machte) sowie zu van Eycks Verleger Paulus Matthysz (der niemals ein „Vorwort“ zu *Der Fluyten Lust-hof* verfasste).

Holtslags dritte Reise bringt uns zum Nürnberger Instrumentenbauer Kynseker, zu den Hotteterres in der Normandie und in Paris und

zu Bismantovas Blockflötenabhandlung von Ferrara. Die vierte Reise ist Gott sei Dank gemächlicher und nimmt allein fünf Textseiten ein. Sie führt zu den Blockflöten des ausgehenden Barock und den „Nationalstilen“ der Niederlande (Haka, Van Aardenberg, die beiden Beukers, Terton, Wijne, Rottenburgh), Deutschlands (die Denners, die Oberlenders, Eichentopf) und Englands (die Stanesbys, Bressan). (Peter Holtslag: *Streifzüge durch acht Jahrhunderte Blockflötengeschichte*, in: *Tibia* 31, Nr. 2/2006, S. 108-12, und Nr. 4/2006, S. 264-268)

Keith Polk, Experte für Instrumentalmusik und Musiker des Spätmittelalters und der Renaissance, betrachtet die Blockflöte aus einem anderen Blickwinkel als in seinem Artikel *The Recorder in Fifteenth-Century Consorts* (s. mein *Rückblick 2005* in *Tibia* 2/2009). Er präsentiert Belege, die nachweisen, dass „das Instrument seit dem frühen 15. Jahrhundert anscheinend oft in homogenen Consorts gespielt wurde, wobei vier wohl die übliche Mitgliederzahl solcher Gruppen war.“

Nach 1480 „kauften deutlich mehr Ensembles Blockflöten ... Ebenso wichtig ist, dass eine größere Anzahl von Instrumenten pro Ensemble für nötig erachtet wurde, denn die Zahl der Blockflöten überstieg die Zahl der Spieler in den Gruppen ... Um 1532 wurden in Antwerpen über zwanzig Blockflöten für die üblichen fünfköpfigen Ensembles vorgehalten. All dies mag belegen, dass Blockflötisten jener Tage mit ähnlichen Problemen konfrontiert waren wie heutige Spieler: Bei allen seinen Vorzügen ist das Instrument doch manchmal zum Verzweifeln schwer sauber zu spielen ... Instrumente wurden im Satz hergestellt und erworben, ... und ... offensichtlich wurden die Spieler mit zusätzlichen Instrumenten versorgt, damit sie das passendste Instrument für eine bestimmte Stimme auswählen konnten. Nur im Falle der Blockflöte wurden solch vielfältige Auswahlmöglichkeiten für nötig gehalten.“ (Keith Polk: *Instrumental Music c. 1500: Players, Makers, and Musical Contexts*, in: *Basler Jahrbuch für*

*historische Musikpraxis* 29, 2005, S. 21-34)

In einem dazugehörigen Artikel beschäftigt sich Timothy J. McGee mit der Musik und den Musikern in Florenz, wo die *pifferi* 1459 aus drei Schalmeienspielern und einem Posaunisten bestanden. Wir wissen jedoch aus Inventarlisten, dass ihnen auch Blockflöten zur Verfügung standen. Bei festlichen Anlässen „bestand ihre Funktion darin, den Tanzweisen improvisierte polyphone Sätze zu unterlegen, und zwar sowohl den bekannten Melodien, die den Balli und Bassedanze zugrunde lagen, als auch Tanzgattungen wie dem Saltarello.“

Im 15. Jahrhundert waren Melodieinstrumente, wie die Blasinstrumente, unter Angehörigen der gehobenen Schichten noch nicht populär. „Folglich gab es keine Nachfrage nach Notenmaterial für Instrumente, die üblicherweise von Profis gespielt wurden – deren Ruf wiederum maßgeblich von ihrer Improvisationsgabe (*all'improvviso*) abhing.“ Um das frühe 16. Jahrhundert herum entwickelte sich dann allerdings ein wachsender Amateurmarkt, für den Ottavio Petrucci seine *Odhecaton A*, *Canti B* und *Canti C* schrieb – drei Sammlungen von beinahe 300 Kompositionen, „von denen nur sieben in mindestens einer Stimme einen kompletten Text aufweisen.“ Diese und ähnliche Kompositionen ohne Text waren sowohl für Instrumentalisten als auch für vokalisierende Sänger gedacht, um einen ausreichend großen Käuferkreis anzusprechen. „Wenn wir schließlich ab dem zweiten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts auf Veröffentlichungen für Melodieinstrumente stoßen, so belegen sie ein Wachstum des Amateurmusizierens insofern, als dieses von den Verlegern als rentabler Absatzmarkt angesehen wurde.“ Wir sollten hinzufügen, dass die Nachfrage dieser Amateure nach Hilfen zur Verzierung solcher Musik zu einer Reihe von Lehrwerken führte, angefangen mit Sylvestro di Ganassis berühmter *Fontegara* (Venedig, 1535). (Timothy J. McGee: *Florentine Instrumentalists and their Repertory circa 1500*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 29, 2005, S. 145-159)

Seit ich im Jahr 2005 die Aufstellung *A Listing of Inventories and Purchases of Flutes, Recorders, Flageolets, and Tabor Pipes, 1388–1630* veröffentlichte, sind neue Archivquellen aufgetaucht. Der Marquis Ferdinando d'Alarçon gehörte zu einem spanischen Adelsgeschlecht, das sich im 16. Jahrhundert in Italien niederließ, insbesondere im Valle Siciliana [heute: Valle del Vomano] im Königreich Neapel. Der Palast, den Fernando an der Neapolitanischen Küste bei Chiaia errichten ließ, beherbergte eine Reihe wichtiger Komponisten und Hausmusiker, und der Marquis selbst war für seine Gesangskünste und sein Spiel auf verschiedenen Instrumenten bekannt, zudem für seine Kenntnisse in Musikgeschichte und -theorie.

Im Jahre 1575 notierte ein Besucher des Schlosses: „Da er ein Freund der Musik ist, sowohl des Gesangs als auch der Instrumentalmusik, sahen wir in einem seiner Räume beinahe alle Arten von Musikinstrumenten.“ Die Identität dieser Instrumente erschließt sich aus dem Nachlassverzeichnis, das nach seinem Tod 1592 von seinen Besitztümern erstellt wurde. In dieser Liste werden außerdem mehr als 230 Musikbücher aufgeführt. Unter den 159 genannten Blas- und Saiteninstrumenten sind nicht weniger als 76 Blockflöten (*frauti*): (1) ein großes Etui mit sechzehn, klein und groß; (2) ein großes Etui mit dreien groß und klein; (3) ein großes Etui mit zwölf groß und klein; (4) ein großes Etui mit acht groß und klein; (5) ein kleines Etui mit elf groß und klein; (6) ein kleines Etui mit sieben groß und klein; (7) ein großes Etui mit drei groß; (8) ein Etui mit fünf groß und klein; (9) ein Consort (*consierto*) aus sieben in einem Etui mit zehn Krummhörnern; (10) zwei groß; (11) eine klein; (12) eine aus indischer Walnuss (*de nocte d'India*). Diese riesige und unverhältnismäßige Zahl weist sicherlich auf Amateur- wie auch auf professionellen Gebrauch auf dem Schloss hin.

Die Bezeichnung *frauti* ist im Italien der Renaissance einzigartig. Vermutlich spiegelt sie iberischen Einfluss auf das Italienische wider, denn *frauta* findet sich in einem Brief des por-

tugiesischen Hofes aus dem Jahr 1544. (**Alberto Mammarella**: *Musical Instruments in a 1592 Inventory of the Marquis Ferdinando d'Alarçon*, in: *Galpin Society Journal* 59, 2006: 187–205; *A Listing*, in: Lasocki (Hg.): *Musique de joye: Proceedings of the International Symposium on the Renaissance Flute and Recorder Consort, Utrecht 2003*, Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 2005, S. 419–511; <<http://library.music.indiana.edu/reference/inventoriesto1630.pdf>>)

Michael D. Greenberg hat aus den Archiven des französischen Hofes von 1733 bis 1792 Hinweise auf Instrumente extrahiert. Eine Rechnung, die vermutlich von dem Flötisten François-Alexandre Sallentin stammt, belegte, dass dieser der königlichen Kapelle in den Jahren 1764–1765 vier Piccolos (*petites flutes*), zwei Elfenbein-Blockflöten (*flutes A Bec d'ivoire*) sowie sechs zugehörige Aufbewahrungstaschen lieferte. Obwohl *petites flutes* in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts durchaus oft kleine Blockflöten sein konnten, handelt es sich bei diesen eindeutig um Piccoloflöten, weil sie zweiteilig sind und eine silberne Klappe besitzen. Es ist interessant, dass der Hof in den 1760er Jahren noch immer Blockflöten kaufte, obwohl das Instrument schon seit über zwanzig Jahren nicht mehr auf den Titelseiten französischer Publikationen erwähnt wurde. (**Michael D. Greenberg**: *Musical Instruments in the Archives of the French Court: The Argenterie, Menus Plaisirs et Affaires de la Chambre, 1733–1792*, in: *Journal of the American Musical Instrument Society* 32, 2006, S. 5–79)

Eine englische Übersetzung von Thimo Winds monumentaler Dissertation über Jacob van Eyck und „die anderen“ (Blockflötenkomponisten in seinem Umkreis) ist in Vorbereitung. In der Zwischenzeit präsentiert Wind weiterhin interessante Leckerbissen daraus in seinem Online-Magazin *Jacob van Eyck Quarterly*. 2006 schrieb er Kurzaufsätze über die folgenden Themen:

(1) Da Jacob van Eyck blind zur Welt kam, lernte er niemals schreiben. Deshalb benutzte er

gewöhnlich einen Unterschriftsstempel. Eine „handschriftliche“ Signatur ist erhalten: ein X, von einem Notar beglaubigt.

(2) In seiner *Fantasia & echo* hob van Eyck seine Echo-Abschnitte vom Rest des Stückes ab, indem er sie eine Oktave tiefer notierte, aber auch die dynamische Angabe *pian* im Gegensatz zum *forte* vermerkte. Wind zieht daraus den Schluss, dass die Dynamikbezeichnungen nicht wörtlich genommen werden sollten, sondern vielmehr die Rolle des Echos in dem Stück anzeigen sollten. Dennoch kann auf der Blockflöte ein gewisser dynamischer Kontrast durch Hilfsmittel wie Artikulation oder Veränderung der klingenden Länge der Töne erreicht werden.

(3) van Eyck hatte einige Carillon-Schüler. Einer von ihnen, der Organist und Komponist Jan Baptist Verrijt, erhielt die Anweisung, „eifrig seine Zeit damit zu verbringen, von van Eyck im Blockflötenspiel zu lernen.“ Die Komposition *Allemande Verryt* aus van Eycks Sammlung könnte aus Verrijts *Concentus harmonici* stammen, einem Band fünfstimmiger Tänze, der nicht erhalten ist.

(4) Wind versucht zu erklären, warum van Eycks Verleger Paulus Matthysz den ersten Band seiner Sammlung 1644 *Euterpe oft Speelgoddinne, eerste deel* (Euterpe oder die Göttin der Instrumentalmusik, Teil 1) betitelte, dann aber beim zweiten Teil 1646 auf *Der Fluyten Lust-hof, II. deel* (Der Blockflöte Lustgarten, Teil 2) umschwenkte und schließlich 1649 den Titel von *Euterpe* in *Der Fluyten Lust-hof, eerste deel* (Teil 1) änderte, als er den Band neu auflegte und erweiterte. Die Erklärung liefern die Anthologien, die Matthysz parallel zu den van-Eyck-Sammlungen herausgab: *Der Goden Fluit-hemel* (Der Blockflötenhimmel der Götter) aus dem Jahr 1644 und *'t Uitnemenet Kabinet, eerste deel* (Das vortreffliche Kästlein, Teil 1) von 1646. Matthysz „wollte vermutlich unnötige Verwirrung durch den wiederholten Gebrauch des Wortes ‚fluyt‘ ... in zeitgleichen Ausgaben vermeiden.“ Als er sich entschloss, keinen zweiten Teil von *Der Goden Fluit-hemel* herauszubringen, war der Begriff „fluyt“ frei für die van-Eyck-Sammlungen. (**Thiemo Wind**:

*A Genuine Signature of Jacob van Eyck*, in: *Jacob van Eyck Quarterly*, Januar 2006; *The Fantasia & echo and Recorder Dynamics*, April 2006; *Jan Baptist Verrijt: A Carillon (and Recorder) Pupil of Jacob van Eyck*, Juli 2006; *The Titles of Jacob van Eyck's Collections*, Oktober 2006; <[www.jacobvaneyck.info/](http://www.jacobvaneyck.info/)>)

Bisher war es üblich, über den „Symbolismus“ oder über „Assoziationen“ von Musikinstrumenten zu sprechen, so auch im Fall der Blockflöte. In einem klugen und geistreichen Buch erweitert Raymond Monelle, einer der führenden Köpfe im aufblühenden Bereich der Musiksemiotik, diese Diskussion, indem er die Idee der Topoi („topics“) aufgreift, Cluster miteinander verbundener assoziativer Bedeutungen, die sich an die wörtliche Bedeutung anheften. Der Begriff geht auf den Musikwissenschaftler und Komponisten Leonard Ratner zurück, der ihn auf die klassische Musik anwandte: „ein Thesaurus charakteristischer Figuren“, die „dem musikalischen Diskurs unterworfen“ wurden: Tanzmaße, Stile und Beispiele für Wortmalerei.

Ausgehend von der Tatsache, dass „ein umfassendes Studium musikalischer ‚topics‘ ... zwanzig Bände und lebenslange Arbeit erfordern würde“, widmet sich Monelle in seinem Buch nur dreien, von denen eines für Blockflöten höchst bedeutsam ist, nämlich der Bereich des Pastoralen. Zunächst erwähnt er, unter anderen frühen Beispielen, Lullys Opern-pastorales, wobei sich das Kapitel „nicht mit der Pastorale als Genre oder einer Art Musikstück beschäftigt, sondern vielmehr mit dem Topos des Pastoralen, so wie er in Musik jeglicher Art eingeflossen ist.“ Sein erstes Beispiel ist Vivaldis Kammerkonzert *La Pastorella* (RV 95) für Blockflöte, Oboe, Violine, Fagott und Continuo, in dessen erstem Satz „man versucht ist, [die Solisten] als Echo der [antiken griechischen] *auloi* zu hören, obwohl sie eher nach Vogelgesang klingen.“

Weiterhin merkt Monelle an, dass „Bachs Blasinstrumente oft zu pastoralen Bedeutungs-

trägern werden. Es ist schwer zu sagen, ob ... Oboen oder Blockflöten typischer sind; Blockflöten spielen in einigen der berühmtesten Beispiele – paradoxerweise, denn Oboen wären den klassischen *auloi* klanglich näher gekommen. Denken wir z. B. an die beiden Blockflöten in *Schafe können sicher weiden*.“ Unter den weiteren Beispielen, die Monelle für die Imitation von Vogelgesang anführt, ist Händels pastorale Arie *Con rauco mormorio* aus *Rodelinda*; weiterhin Händels idyllischer „locus amoenus“ (Ort der Sicherheit oder des Trostes), der durch die Arie *Augelletti, che cantate* aus *Rinaldo* vertreten ist. (**Raymond Monelle**: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington 2006, Indiana University Press)

2006 erschienen zwei umfangreiche Artikel über den deutschen Instrumentenbauer und -händler Peter Harlan (1898–1966), der eine wichtige Rolle im Prozess der wachsenden Popularität der Blockflöte im frühen 20. Jahrhundert spielte und bekannt (oder vielleicht auch eher „berüchtigt“) ist für die Erfindung der so genannten deutschen Griffweise. Peter Thalheimer meint, dass Harlans Rolle bisher falsch eingeschätzt wurde.

Im folgenden nun der wesentliche Punkt der Geschichte. Harlan machte in Markneukirchen, einer für ihren Instrumentenbau berühmten ostdeutschen Stadt, eine Ausbildung zum Gitarrenbauer und eröffnete 1920 gemeinsam mit seinem Vater eine eigene Werkstatt. 1924 stellte er auch bereits Lauten her und begann bald darauf, gemeinsam mit vier anderen Musikern landauf, landab auf historischen Instrumenten zu konzertieren.

Schon 1921 hatte Harlan durch Wilibald Gurlitt, Gründer eines Collegium Musicum in Freiburg, die Blockflöte kennen gelernt, u. a. in Form von Kopien von Kynseker-Blockflöten, gefertigt von Oscar Walcker. Im Jahre 1925 besuchte Harlan das Haslemere Festival, wo er eine Aufführung von Bachs F-Dur-Konzert für zwei Blockflöten, Cembalo und Orchester (BWV 1057) unter Verwendung von Blockflö-

ten von Arnold Dolmetsch hörte. Anders als von Edgar Hunt berichtet hat Harlan anscheinend keine Instrumente von Dolmetsch erworben, weil diese zu teuer waren. Etwa um dieselbe Zeit besuchte Harlan das Instrumentenmuseum in Berlin.

1926 brachte Harlan seine erste Blockflöte auf den Markt, eine Altblockflöte in e<sup>1</sup>. Er hatte das Instrument jedoch nicht selbst hergestellt, obwohl es seinen Stempel trug – es stammte von dem Markneukirchener Flötenhersteller Kurt Jacob. Schon bald unterstützte Harlan die Massenproduktion in der Werkstatt von Martin Kehr in Zwota. Luise Rummel meint, dass ihnen ein Instrument in f<sup>1</sup> von Rottenburgh aus der Berliner Sammlung als Vorbild diente, das eine Standardtonhöhe von A=404 Hz aufwies und damit nur ca. 6 Hz tiefer gestimmt war als ein Instrument in e<sup>1</sup> mit A=435 Hz, der vorherrschenden Stimmung zu Harlans Zeit.

Die Berliner Rottenburgh wurde in Sachs' Museums katalog aus dem Jahr 1922 jedoch als „unspielbar“ bezeichnet, und die erhaltenen „Harlan“-Instrumente um 1926/27 unterscheiden sich in ihrer Bohrung wesentlich von der Berliner Rottenburgh. Deshalb hält Thalheimer es für wahrscheinlicher, dass eine oder mehrere andere Altblockflöten aus der Berliner Sammlung als Vorbild dienten. Jedenfalls passte ein Instrument in e<sup>1</sup> statt f<sup>1</sup> besser zur Gitarre, einem in der Jugendbewegung vielbenutzten Instrument. Harlan vermarktete dieses Instrument derart erfolgreich, dass bereits 1931 von 50 neu entstandenen Blockflötenfabriken rund um Markneukirchen berichtet wurde. Und obwohl er niemals selbst ein Instrument gefertigt hatte, konnte Harlan sich zu dieser Zeit als „Vater der heutigen Blockflötenbewegung“ bezeichnen. (**Peter Thalheimer**: *Peter Harlan und die Wiederentdeckung der Blockflöte*, in: *Tibia* 31, Nr. 3/2006, S. 183-191)

Durch die Veröffentlichung von Ausschnitten aus einer gerade entdeckten Quelle trägt Nik Tarasov zu Thalheimers Forschung bei. Es handelt sich um die Tonbandaufzeichnung eines

## Wiener Urtext Edition

### Carl Reinecke Undine-Sonate für Klarinette und Klavier

Herausgeberin: Irmlind Capelle  
Interpretationshinweise: Elisabeth Eichenberg  
UT 50263  
€ 14,95 (D)



- Zuverlässiger Notentext durch kritische Prüfung aller verfügbaren Quellen
- Erläuterung des zugrundeliegenden Undine-Stoffs
- Interpretationshinweise auf der Spur von Textüberlieferung und außermusikalischem Programm

### Carl Reinecke Undine-Sonate für Flöte und Klavier

Herausgeberin: Irmlind Capelle  
Interpretationshinweise: Susanne Schrage  
UT 50242  
€ 14,95 (D)



Wiener Urtext Edition

www.wiener-urtext.com



Interviews, das Fritz Jöde irgendwann nach dem 2. Weltkrieg mit Harlan führte. Im ersten Teil seines Artikels setzt Tarasov Harlans Aussagen über seine Arbeit mit Instrumenten in ihren historischen Zusammenhang und fügt hinzu: „Zwar ist die Erinnerung Harlans in vielen Daten und Details oft getrübt oder unrichtig. Seine Äußerungen zeichnen jedoch ein einmalig persönliches Charakterbild.“ Im zweiten Teil betrachtet Tarasov Harlans Arbeit als Musiker und Pädagoge und rettet so dessen angekratzten Ruf. Tarasov zitiert die guten Kritiken, die Harlan für seine Aufführungen Alter Musik in der Anfangszeit der Alte-Musik-Bewegung erhielt. Und er weist auf Harlans Bemühungen hin, nach dem Ende der Jugendbewegung eine neue Musik für das Volk zu erschaffen, die die Improvisation einschloss und sich an Hindemith und Orff orientierte. (Nik Tarasov: *Peter Harlan im Spiegel der Geschichte*. Teil 1: *Die Wiederentdeckung der Blockflöte*, in: *Windkanal* 3/2006, S. 8-17; Teil 2: *Peter Harlan als Musiker und Pädagoge*, *Windkanal* 4/2006, S. 14-21; Das Interview im vollen Wortlaut ist auf [www.windkanal.de](http://www.windkanal.de) unter „Zusatzmaterial“ zu lesen.)

Übersetzung: D. Presse-Requardt

Teil II erscheint in TIBIA 3/2010

Dieser Artikel erschien in englischer Sprache in der Zeitschrift *American Recorder*, May 2008

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. □



Foto: Christina Feldhoff

Anlässlich des 20-jährigen Jubiläums von Flautando Köln sprach Sabine Haase-Moock mit Kerstin de Witt, die für das Ensemble Auskunft gab.

*20 Jahre Flautando Köln, das ist eine lange gemeinsame Zeit. Wie hat sich die Gruppe zusammgefunden?*

Das fing an der Musikhochschule in Köln an. Schon im ersten Semester bei Günther Höller haben sich Katharina Hess, Ursula Thelen, Susanne Hochscheid und Lucia Mense zusammengetan. Da ging es gar nicht darum, nun ein Profi-Ensemble werden zu wollen, sondern man wollte einfach nur viele Dinge ausprobieren. Und dann hat das ganz langsam angefangen. Es gab einen Kontakt zu Hans Otto, der später das Management für *Musica Antiqua Köln* hatte, das damalige Ensemble von Reinhard Göbel. Er hat uns sehr geholfen, in

bestimmte Konzertreihen hineinzukommen. Von da an haben wir dann auch selber angefangen, uns um Konzerte zu kümmern.

Damals war ich allerdings noch gar nicht dabei. Ich bin erst 1999 dazugestoßen. Lucia Mense hatte sich vom Ensemble getrennt und wollte eigene Wege gehen. Damals studierte ich mit Ursula zusammen in Hamburg, daher kannten wir uns. Ursula hatte dann die Idee, mich zu fragen, und es klappte sofort sehr, sehr gut. Das war im Mai 1999, und seitdem gehöre ich dazu.

*Was bringen die einzelnen Ensemble-Mitglieder musikalisch in die Gruppe ein? Fast alle haben ja bei Günther Höller angefangen, da besteht vielleicht die Gefahr einer Gleichförmigkeit oder Fixiertheit.*

Katharina Hess hat ein Aufbaustudium bei Walter van Hauwe in Amsterdam gemacht.

Ursula Thelen ist nach Hamburg zu Peter Holtslag gegangen, beide jeweils bis zum Konzertexamen. Susanne Hochscheid hat zusätzlich zu ihrem Studium Privatunterricht bei Karel van Steenhoven genommen. Das war natürlich für das Quartett sehr hilfreich. Ich selber habe bei Peter Holtslag in Hamburg studiert und bei Kees Boeke in Trossingen.

*Gibt es irgendwelche Spezialinteressen oder -kenntnisse, deren Früchte sie in die Gruppenarbeit einbringen konnten?*

Ich habe in Trossingen bei Kees ganz viel moderne Musik gemacht und auch viel Mittelaltermusik. Das waren so meine Schwerpunkte. Momentan liegt mein Interesse bei der Improvisation, also beim Experiment, und bei der Folklore. Katharina arbeitet auch viel im folkloristischen Bereich, das liegt ihr sehr, sie macht z. B. Irish Folk und arbeitet an Folklore in der Alten Musik. Sie hat auch viel bearbeitet, z. B. aus dem *Dancing Master* von John Playford.

Einige von uns spielen auch noch andere Instrumente, was sehr hilfreich ist. Ursula hat eine sehr schöne Singstimme und spielt auch Traversflöte, ich selber spiele noch Barockgeige. Susanne ist in einem Mittelalter-Ensemble und spielt Instrumente wie Rauschpfeife und Krummhorn.

Und wir spielen auch jeder für sich in anderen Formationen, ich z. B. in einem Trio mit dem Namen *Trigon*, zusammen mit Katrin Krauß (Blockflöte) und Holger Schäfer (Harfe). Da machen wir mittelalterliche Musik, Minnesang, irische Folklore, und ich setze auch die Geige ein. Dann habe ich noch eine „Band“, wo wir Sachen machen, die wir selber schreiben, etwas Experimentelles. Dann kommt dazu, was man so schön „mucken“ nennt, in verschiedenen

Orchestern, auch mit der Geige. Das macht Ursula auch, mit ihrer Traversflöte. Susanne hat noch das besagte Mittelalter-Ensemble, *Ohrenweyde* heißt es. Katharina spielt noch zusammen mit einem Gitarristen, viele Arrangements, u. a. Bartók, auch folkloristische Stücke.

Für das Hauptensemble ist das sehr wichtig, weil wir alle davon profitieren. Es kommen immer wieder ganz neue musikalische Impulse, die wir aufnehmen. Dadurch bleibt *Flautando Köln* lebendig. Aber es ist auch ganz wichtig bei *Flautando*, dass es etwas Beständiges ist, dass es immer irgendwie auch so etwas bedeutet wie „Nachhausekommen“. Mittlerweile können wir uns auf der Bühne enorm aufeinander verlassen. Wir kennen uns untereinander so gut, dass eine ganz große Freiheit da ist. Bei allem, was man so macht, und bei allen Schwierigkeiten, die es geben mag, wenn man dann zusammen ist, merkt man, dass das eine Einheit ist, die passt.

*Welche Art von Musik wollen Sie spielen und wie wird die Auswahl getroffen?*

Wir legen Wert auf ein breitgefächertes Repertoire. Deshalb probieren wir viel aus und legen uns nicht fest. Das ist anders als z. B. bei den Kolleginnen von QNG, die sagen „Moderne Musik ist unser Ding“ und für die es von zentraler Wichtigkeit ist, dass Komponisten Werke für sie komponieren. Bei uns gibt es sowas eigentlich nicht. Wir unternehmen mehr so Reisen in unterschiedliche Gefilde und setzen auf ein breites Spektrum, z. B. haben wir jetzt ganz aktuell ein Programm, das *Neuland* heißt. Darin enthalten ist Musik von Kurt Weill. Wir sind nämlich zum Kurt-Weill-Festival nach Dessau eingeladen worden. „Weill für Blockflöten, das geht gaaar nicht“, fanden wir zuerst. Doch dann haben wir es ausprobiert, wobei uns zugute kam, dass wir Ursula Thelen mit ihrer großen Neigung zum Chansongesang dabei haben. Wir haben dann festgestellt, dass vieles von Weill sich unglaublich gut für Blockflöten eignet und haben einige Stücke für uns bearbeitet. Rein instrumental darf man dabei nicht



Hinein ins Ensemblevergnügen  
www.moeck.com

bleiben, aber mit Singstimme ist es perfekt, so dass wir jetzt Weill für drei Blockflöten und Gesang im Programm haben. Es ist schön, dass wir auf diese Weise über die „normale“ Blockflötenliteratur hinausgehen können.

*Wer macht für Sie solche Arrangements?*

Wir machen sie selber und zwar meistens in der Gruppe. Wir setzen uns hin und fangen einfach an. Manchmal bereitet eine es am Schreibtisch vor, aber das A und O ist das Ausprobieren, gerade auch, was die Instrumentierung betrifft oder die Harmonik. Da kann man sich vieles ausdenken, aber am Ende klingt es dann ganz anders, als man sich vorgestellt hat. Es dauert oft lange, bis wir zufrieden sind, und nach einem Vierteljahr heißt es dann plötzlich „nee, jetzt machen wir es noch mal anders.“ So bleibt es ein ständiger Prozess.

*Dadurch, dass Ursula Thelen mit ihrer Singstimme dabei ist, war der Weg gebahnt, auch noch andere Instrumente hinzuzuziehen.*

Besonders für CD-Aufnahmen haben wir mit verschiedenen anderen Musikern zusammengearbeitet. Zum Beispiel haben wir eine CD mit englischer Musik gemacht. Wir hatten viele schöne Quintette gefunden und die konnten wir dann mit Katrin Krauß realisieren. Sie hat bei uns noch eine weitere Funktion – bei vier Frauen kommt es ja mal vor – sie macht die Schwangerschaftsvertretungen. Katrin war eine Mitstudentin bei Peter Holtslag und wir haben im gleichen Jahr Diplom gemacht. Das Gute war, dass es mit ihr sofort funktionierte, sowohl musikalisch als auch persönlich. Da hatten wir ganz großes Glück. Auf den CDs ist sie deshalb häufiger dabei, und wir hoffen, dass wir das auch in Konzerten machen können.

*Erzählen Sie noch ein bisschen mehr über die Zusammenarbeit mit den Musikern, die Sie für unterschiedliche Projekte heranziehen.*

Ganz wichtig ist unser Schlagzeuger, Torsten Müller, der spielt in der Neuen Philharmonie

Westfalen, ist also eigentlich Orchestermusiker. Nebenbei macht er aber auch Jazz. Mit ihm zusammen haben wir ein spanisches Programm mit Renaissancemusik und ein gemischtes Programm, das auch Neue Musik enthält. Außerdem ist er bei dem Neuland-Programm dabei und auch bei unserem Weihnachtsprogramm. Torsten ist sehr vielseitig und ideenreich und bringt mit seinem Schlagzeug eine zusätzliche Dimension ins Spiel. Er spielt nicht nur „Set“, sondern auch Marimbaphon und Congas etc. Es macht enorm viel Spaß, Programme mit ihm zu entwickeln und einzustudieren.

An unserem Neuland-Programm ist auch ein Bassist beteiligt, Tilmann Schmidt aus Leipzig. Mit seinem Kontrabass kommt er eben doch tiefer als die tiefste Blockflöte, und dieser andere Sound ist gerade bei den Weill-Stücken sehr willkommen.

Dann haben wir noch ein Programm mit einer großen Continuo-Gruppe, mit der wir auch damals die sechs Konzerte von Schickhardt aufgenommen haben. An unserem England-Programm ist der Countertenor Franz Vitzthum beteiligt und die Lautenistin Andrea Cordula Baur. Die Zusammenarbeit mit Spielern anderer Instrumente ist immer befruchtend für unser eigenes Spiel. Man bleibt einfach offen für Anregungen aller Art, und es ist schön, dass die Blockflöten zusammen mit anderen Instrumenten noch viel mehr musikalische Ausdrucksmöglichkeiten haben, als wenn sie unter sich blieben.

*Wieviel Programme haben Sie eigentlich anzubieten?*

Ich würde sagen, wir haben ständig so 10 Programme, wobei zu sagen ist, dass gerade die Programme, die wir zu viert spielen, ständig in Bewegung sind, weil wir immer wieder etwas weiterentwickeln. Als Quartett spielen wir oft gemischte Programme, weil die Veranstalter gern möchten, dass wir die ganze Palette der Blockflöten zeigen und alle Instrumente vorstellen.



Foto: Christina Feldhoff

Aber wir haben auch spezielle Programme, z. B. ein Bach-Programm oder *Musica Hispanica*, unser spanisches Programm. So etwas ist für Festivals gedacht, die bestimmte Themen haben. Das Bach-Programm beinhaltet Musik von Bach und verschiedenen Vorläufern, wie z. B. Palestrina, Buxtehude, Telemann und natürlich Vivaldi, also Komponisten, die ihn mit ihren Werken beeinflusst haben. Dann haben wir 2009 eine Bach-CD aufgenommen<sup>1</sup>, bei der es um Johann Sebastian Bach und Söhne geht. Da haben wir uns also auch mal an die Frühklassik herangewagt. Für Blockflöten ist das nicht so einfach. Damit es funktioniert, muss man die Stücke sorgfältig auswählen, denn die Musik passt oft nicht so direkt zum Blockflötenklang.

*Wie wählen Sie das dann aus? Wie kommen Sie an die passenden Stücke?*

Das ist unterschiedlich. Wenn ein Veranstalter uns mit einem bestimmten Thema eine Vorgabe gibt, suchen wir in den einschlägigen Bibliotheken und natürlich auch im Internet nach Informationen. Oder wie jetzt z. B. bei der

Bach-Söhne-CD: Friedemann Bach. Da stellen wir fest, dass es nicht so wahnsinnig viel gibt, was sich für Blockflöten eignet. Aber irgend etwas ergibt sich immer, und dann muss man ausprobieren: Passt es vom Umfang her, liegt es gut auf den Instrumenten, findet man die richtige Oktavlage, ist es klanglich vertretbar? Das hat etwas mit Stilgefühl zu tun, das man ja schon während des Studiums mitbekommt und das sich mit der Zeit immer weiter schärft.

Natürlich hört man auch mal hin, wie die Kollegen es machen, gerade auch die, die andere Instrumente spielen. Wenn ich etwas Frühklassisches machen will, muss ich mir natürlich

anhören, wie das auf der Traversflöte klingt oder auf der Geige. Natürlich können wir das nicht einfach kopieren, denn unser Instrument ist nun mal die Blockflöte. Die Anregungen von außen sind deshalb so wichtig, weil bei der Blockflötentechnik vieles über den Kopf geht und ganz viel mit Suggestieren zu tun hat. Dazu braucht man „Futter“, und das liefern einem die ursprünglich für die Stücke vorgesehenen Instrumente. Einige von uns spielen ja, wie schon gesagt, auch selbst noch andere Instrumente, was sehr hilfreich ist. Auch hier gilt wieder das Überden-Tellerrand-blicken oder vielmehr: -hören.

*Haben Sie Lieblingskomponisten oder Lieblingstücke, die Sie selber gern hören? Gibt es etwas, wovon Sie sich inspirieren lassen und das dann als Impuls in die Gruppe eingeht?*

Das ist natürlich bei uns allen sehr unterschiedlich. Für mich gesprochen, habe ich mich in letzter Zeit für vieles geöffnet. Im Moment gibt es ein Stück, das mich sehr inspiriert. Es ist von Jan Rokyta jun. und heißt *Balkanology*. Es kommt aus seiner Heimat, der Walachei im Nordosten von Tschechien, und hat auch folk-

loristische Anklänge. Er arbeitet viel mit Improvisation, und damit setze ich mich im Moment sehr intensiv auseinander. Das wirkt natürlich in die Gruppe hinein.

*Nach welchen Kriterien werden Konzertprogramme zusammengestellt?*

Das hängt, wie schon ausgeführt, vom Veranstalter und dessen thematischen Vorgaben ab, aber auch nicht zuletzt davon, in welcher Reihe man spielt und wie das Publikum ist. Wir machen uns viele Gedanken darüber, was das Publikum vertragen kann und wie wir es gewinnen und überzeugen können.

*Das führt uns zum Bühnenverhalten. Wie gehen Sie auf das Publikum zu?*

Das hat sich im Lauf der Zeit entwickelt. Wir machen uns selber keine Vorgaben, wie wir uns wann anlächeln oder so ähnlich. Wir versuchen, natürlich zu sein, und haben mit wachsender Erfahrung eine Sicherheit entwickelt. Unser Bühnenverhalten soll professionell sein, aber eben auch Individualität zulassen. Was z. B. Kleidung angeht, haben wir uns auf die Farbe Schwarz geeinigt, aber jede kleidet sich so, wie sie sich wohlfühlt. Wir sprechen natürlich darüber. Es soll zwar eine Einheit da sein, aber keine soll etwas tun müssen, was sie eigentlich nicht mag.

Wenn man vor ein Publikum tritt, dann ist es oft so, dass ganz schnell ein Draht da ist und so eine Art gemeinsamer Atmosphäre entsteht, und das ist wunderbar. Es ist ausgesprochen schön, diese Zugewandtheit beim Publikum zu spüren, man sieht es an den Gesichtern oder merkt es am Klatschverhalten oder an bestimmten Geräuschen aus dem Publikum. Das kriegt man ziemlich schnell mit.

Eine Verbindung zum Publikum bekommt man auch schnell, wenn man seine Konzerte moderiert. Wir machen das fast immer, meistens ist es Susannes Aufgabe. Die Musik, die wir spielen, ist für das „normale“ Publikum oft ungewohnt, und da sind weiterführende Informationen sehr willkommen. Auch über all unsere Instrumente

wissen die meisten Menschen nichts, und wenn man dann ein paar Worte dazu sagt, kommt das gut an und ergibt auch gleich eine entspannte Stimmung.

Wenn der Funke mal nicht überspringt, dann ist es auch eine reizvolle Aufgabe, alles zu geben, damit es doch noch geschehen kann. Wichtig ist, glaube ich, dass man, wenn es dann nicht passiert, es nicht persönlich nimmt. Dann ist es eben mal so. Nicht jeder kann zu jedem Zeitpunkt das mögen, was wir machen. Aber ich muss sagen, meistens klappt es, und das ist toll. Es gibt uns die nötige Bestätigung, und das ist der Kraftstoff. Mittlerweile fühlen wir uns total wohl auf der Bühne. Natürlich ist die eine oder andere mal etwas nervöser, je nachdem, was man in dem Programm gerade für eine Aufgabe hat, trotzdem macht es eigentlich immer Spaß. Routine ist es aber nicht. Die Situation ist immer wieder neu, aber das beunruhigt uns nicht, es ist schön.

*Wie ist es eigentlich mit dem Üben, wenn man sich so lange kennt, aber auch angesichts der Tatsache, dass Sie alle weit voneinander entfernt leben. Wie üben Sie, wenn Sie ein neues Programm einstudieren?*

Das ist mehr eine Frage der Organisation. Wir üben projektbezogen, d. h. wir treffen uns mehrere Tage lang und machen nichts anderes als stundenlang ganz gezielt zu üben. Das tut uns gut. Außerdem konzertieren wir sehr regelmäßig und treffen uns vorher und manchmal hängen wir auch noch einen Tag dran, um uns auf das nächste Projekt vorzubereiten. Was aber mittlerweile auch geht, ist, dass wir uns, wenn die Zeit knapp ist, vorm Konzert zum Einspielen treffen, und dann läuft es. Bei der Vielzahl der Konzerte geht es oft nicht anders. Funktionieren kann es aber nur, weil wir schon so lange miteinander musizieren. Manchmal bedauern wir, dass man sich nicht einfach mal spontan treffen und etwas ausprobieren kann. Alles muss immer genau geplant werden. Wenn wir dann aber zusammen sind, dann nehmen wir uns auch die nötige Zeit.



*Leben Sie eigentlich davon, konzertierende Blockflötistinnen zu sein?*

*Flautando Köln* ist unser Standbein. Doch wir machen noch verschiedene andere Dinge. Katharina und ich unterrichten beide je einen Nachmittag an einer Musikschule, und ich habe jetzt auch einen Lehrauftrag an der Hochschule in Hamburg. Susanne und Ursula unterrichten im Moment nur wenig. Sie haben Familie und sind da sehr eingebunden. Sie machen aber regelmäßig einmal im Jahr bei einem Projekt in Nicaragua mit, das über *pan y arte* läuft. Das ist ein sehr spannendes Projekt, bei dem Musiklehrer vor Ort weitergebildet werden, die dann ihrerseits Straßenkinder unterrichten.<sup>2</sup>

Letztes Jahr haben wir in Korea einen Kurs für Blockflötenstudenten gegeben. Ich selber mache regelmäßig einen Kurs in Prachatische (Tschechien). Das ist eine sehr lohnende Arbeit, weil dort während des Jahres so effektiv weitergearbeitet wird, dass man Fortschritte erkennen kann. Mittlerweile ist die Teilnehmerzahl auf ca. 200 angestiegen.

Im Ausland sind wir sonst nur noch als Spieler auf Tournee. Wir kommen gerade aus Taiwan, wo wir eine Tournee gespielt haben. Ein Blockflötenlehrer in Tai-Chung, Mr. Huang, der sich zur Aufgabe gemacht hat, in Taiwan die Blockflöte zu verbreiten, hat uns eingeladen. Der reist seit mindesten 20 oder 30 Jahren sogar nach Europa zu den angesagten Dozenten und

nimmt Blockflötenunterricht. Er hat irgendwann einmal die Liebe zu diesem Instrument entdeckt und trägt das in sein Land, und seit einigen Jahren lädt er jedes Jahr ein Ensemble ein, dort zu spielen. Wir waren auch einige Male in Portugal. Dort ist die Blockflötenszene klein, aber durch verschiedene Alte-Musik-Festivals und -Kurse im Wachsen begriffen. In Albanien waren wir, in England im Rahmen des Early-Music-Festivals in Greenwich, in der Türkei, in Istanbul, dort gibt es ein Bach-Festival, in St. Gallen/Schweiz in einer Konzertreihe, dann waren wir bei einem Festival in Rougemont in der französischen Schweiz.

*Spielen Sie alle ihre Programme durcheinander?*

Ja. Jetzt in Taiwan war es so, dass wir bei allen fünf Konzerten das gleiche Programm gespielt haben, was auch mal schön ist. Es wird dann Perfektionsarbeit und kommt der Ensemble-Arbeit zugute.

*Wie schätzen Sie die Konzertbedingungen in Europa oder im Ausland, z. B. auch für Tourneen ein?*

Fünf Konzerte hintereinanderweg wie in Taiwan, das ist in Deutschland für uns im Moment schwierig. Es kommt schon vor, dass wir zwei oder drei Konzerte bei einem Veranstalter geben können, aber das ist die Ausnahme. Man muss also immer kreuz und quer durch die Republik reisen. Klar, wenn man dann im Ausland an einen Manager gerät, der eine Tournee für einen organisiert, ist es perfekt. Einiges delegieren wir, ansonsten machen wir unser Management selbst.

*Gibt es etwas, was Sie an der Ausbildung zum Blockflötisten kritisieren würden oder auch positiv anmerken würden? Versetzt einen die Ausbildung, die man genossen hat, in die Lage, sein Leben als Musiker selbst in die Hand zu nehmen?*

Ich denke, dass die rein künstlerische Ausbildung sehr gut sein kann, wenn die Studenten es selbst auch wirklich wollen und bereit sind,

das ihre dazu zu tun. Wir haben in Deutschland ganz viele tolle Blockflötendozenten, die die besten Voraussetzungen bieten.

Was an den Hochschulen fehlt, ist die Vorbereitung auf das wirkliche Leben als Musiker. Es reicht eben nicht, einfach nur gut zu sein. Als Musiker muss man viele Berufe haben: Manager, Pädagoge vielleicht, Werbefachmann. Gerade auf Äußerlichkeiten muss man viel mehr Wert legen, als man eigentlich möchte, denn nur durch eine geschickte Vermarktung kann man Geld mit seinem Beruf verdienen. An den Hochschulen erfährt man darüber nichts.

*Wie ist denn das Coaching an den Hochschulen, was das Bühnenverhalten betrifft?*

Leider hört man darüber auch zu wenig. Da kann man sich ganz viele Scheiben bei den Sängern abschneiden, die ja oft auf der Opern- oder Konzertbühne stehen. Da hat die Selbst-Präsentation eine ganz andere Wertigkeit als bei den Instrumentalisten. Bei Orchestermusikern ist das vielleicht auch nicht so wichtig, da fällt der einzelne nicht so auf. Aber wenn man Kammermusik macht, und das machen ja Blockflötisten in der Regel, dann muss man sich schon Gedanken darüber machen, wie man wirkt oder wie bestimmte Verhaltensweisen oder Gesten auf das Publikum wirken können.

Wir haben mal einen Wettbewerb mitgemacht, bei dem wir auch geocoached wurden, und zwar von einer Sängerin. Die hat uns auf vieles aufmerksam gemacht, z. B. dass man nicht ständig seine Bluse runterziehen soll oder sonstwo rumzippern, denn das Publikum sieht alles, und man muss sich schon überlegen, was es zu sehen bekommen soll oder wenigstens, was nicht. Dass es nicht nur um das reine Musizieren geht, dafür muss man ein Bewusstsein entwickeln, und eigentlich muss das schon im Studium anfangen. Das fehlt aber.

Quantz hat schon gesagt, ein Musiker ist auch ein Schauspieler, und so ist es irgendwie auch. Es gibt Musiker, die sich dagegen wehren und



sagen „Ich will ich bleiben und mich nicht verbiegen“. Aber was ist dieses *Ich* denn schon, es verändert sich doch sowieso ständig. Mein *Ich* vor 10 Jahren war doch völlig anders als heute, und in 10 Jahren wird das hoffentlich auch wieder so sein. Es ist doch auch eine Riesenchance, die eigenen Möglichkeiten zu entdecken, wenn man sein Verhalten mal ganz bewusst gestaltet.

*Wie kann man Kinder an Musik heranzuführen? Sie haben ja auch ein Kinderprogramm „Julius, der Flötenspieler“, was ist das Konzept?*

Es ist uns wichtig, Kinder an Musik heranzuführen, und da muss man besondere Programme konzipieren. Bei *Julius* haben wir relativ kurze, bzw. gekürzte Stücke gewählt, darum herum eine Geschichte gesponnen und alles in eine szenische Aufführung eingebettet. Kinder sind sehr offen für diese Art der Musikvermittlung.

*Wo kommt diese Geschichte her? Soll sie nur musikalische Unterhaltung sein, oder verbinden Sie auch didaktische Ziele damit?*

Dieses Programm führen wir vormittags in Schulen auf oder in den Kinderprogrammen von Festivals oder Konzerten. Die Geschichte ist märchenhaft: Julius soll zu seiner Flötenstunde reisen, steigt in den Bus und schläft ein. Er verpasst die Haltestelle und wacht im Mittelalter auf, von wo er dann durch die Zeit und durch die Länder reist und z. B. auch Johann Sebastian Bach trifft. Da wird



dann erklärt, was eine Fuge ist und natürlich wird auch die Blockflötenfamilie vorgestellt und noch etliches andere dazu. Das Publikum kann also etwas lernen, wenn es will.

Die Texte haben wir selber gemacht, was gar nicht so leicht ist, denn die Geschichte darf keinesfalls betulich wirken oder ober-

lehrerhaft. Die Sprache soll locker sein, aber nicht anbiedernd. Das hat sich dann mit der Zeit entwickelt. Zum Glück haben wir damals im Rahmen einer Schwangerschaftvertretung mit Iris Hammacher zusammengearbeitet, die sehr viel Erfahrung auf diesem Gebiet und im schauspielerischen Bereich hat. Da haben wir

das Drehbuch dann noch mal verändert, das war eine gute Sache mit ihr.

Jetzt haben wir ein neues Kinderprogramm. Es heißt *Mara und das merkwürdige Meer*. Wir haben es vom *Amsterdam Loeki Stardust Quartet* geschenkt bekommen, das die Erstaufführung gemacht hat. Die Musik ist von Chiel Meijering und der Text von dem Schriftsteller Markus Orth. Das Projekt ist gerade bei uns im Werden. Wir führen das Stück zusammen mit dem Schauspieler Burkhard Schmeer im April 2010 im Rolf-Liebermann-Studio im NDR auf, im Rahmen des Familienprogramms der Konzertreihe *Das Alte Werk*. Dort haben wir vor einigen Jahren auch *Julius* gemacht.

*Welches sind die Hauptprobleme, mit denen Ensembles zu kämpfen haben?*

Zu allererst die Beständigkeit. Es gibt immer mal Krisen zu überwinden. Je mehr man davon überwindet, desto fester und sicherer wird es und desto freier kann man auch mit den anderen agieren.

*Was wären das für Krisen? Worauf muss man sich einstellen, wenn man ein Ensemble gründet?*

Wenn die Voraussetzung stimmt, nämlich das man musikalisch zusammenpasst, dann sind es hauptsächlich persönliche Probleme: Man nimmt zu viele Dinge zu persönlich, man fühlt sich in der Probenarbeit angegriffen, oder man kann mit Kritik nicht richtig umgehen. Das sind so Kleinigkeiten, die sich ganz schnell hochschaukeln können. Wichtig ist, das man von Anfang an offen damit umgeht und immer um Klärung bemüht ist. Wenn man das in sich hineinfrißt, dann staut es sich über Jahre hinweg auf, und irgendwann ist dann die Trennung unvermeidlich.

Ob man musikalisch zusammenpasst, kriegt man schnell raus, und wenn man merkt, dass man etwas zusammen aufbauen kann, dann muss man ganz bewusst darauf achten, dass, wenn diese kleinen Nager kommen, die persön-

# MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!

**MARSYAS Blockflöten GmbH**  
 CH-8200 Schaffhausen  
[www.marsyas-blockfloeten.ch](http://www.marsyas-blockfloeten.ch)

lichen Probleme, man sich nicht von ihnen dirigieren lässt. In jeder Beziehung zu anderen Menschen entstehen sie immer wieder, aber sie gehen auch wieder weg, wenn man sich mit den Betroffenen darüber austauscht und sich selbst nicht zu wichtig nimmt.

*Was ist das Schwierigste am Ensemblespiel?*

Man muss sich zurücknehmen und seinen Platz kennenlernen. Man muss die Stärken und Schwächen der anderen kennen und sich darauf einstellen können. Da kommt es auf die eigene Persönlichkeit an: Manche können das besser, manche schlechter. Man muss die Beständigkeit im Auge behalten und auch mal die eigene Bequemlichkeit oder Müdigkeit überwinden. Auch rein technisch ist es einfach wichtig, dass man dranbleibt, so mühselig es manchmal sein mag. Man muss einfach viel üben.

*Ist es eigentlich sinnvoll, dass man jemand von außen das eigene Spiel beurteilen lässt, besonders in den Übungsphasen?*

Ja, das machen wir. Wir fragen zum Beispiel gern unseren Schlagzeuger. Wir spielen ihm was vor, und dann soll er etwas dazu sagen. Das ist sehr, sehr hilfreich, gerade wenn wir selbst noch nicht so sicher oder einig sind. Man kann sich so schnell in seiner eigenen musikalischen Welt vergraben und wenn man keine Impulse von außen aufnimmt, dann schmort man im eigenen Saft und kann sich nicht weiterentwickeln.

*Welche Flöten bevorzugen Sie für sich im Ensemble. Arbeiten Sie mit bestimmten Blockflötenbauern zusammen?*

Wir haben natürlich im Lauf der Jahre einen unglaublichen Schatz an verschiedenen Instrumenten gesammelt. Wir haben zwei Renaissance-Consorts, eins von Adriana Breukink, eins von Adrian Brown. Die kombinieren wir auch teilweise, das geht ganz gut. Und dann haben wir ein barockes Consort in 392 Hertz von Ralf Ehlert, was etwas Besonderes ist, denn das gibt es nicht so häufig. Natürlich bringt jede

von uns auch ihre eigenen Flöten ins Spiel: Paetzold-Bässe, die Ehlert-Flöten von Moeck, die man sehr schön kombinieren kann, besonders die Sopranflöte. Das sind so die Hauptinstrumente. Und dann haben wir noch ein Sammelsurium aus verschiedenen Richtungen; was man so hat, wenn man ein so breitgefächertes Repertoire zu bedienen hat wie wir.

*20 Jahre Blockflöte, und man hört Ihnen an, dass Sie das Instrument noch immer lieben.*

Das gilt für uns alle. Die Blockflöte ist ein Instrument, das man nicht so leicht einordnen kann. Wir haben mal mit modernem Orchester und Chor ein Konzert gespielt, Händel. Da kam dann bei den Proben ein Musiker und wollte wissen, wie man denn mit der Blockflöte leben könne, und stellte all die sattem bekannten Fragen, die auf reinem Unverständnis beruhen. Wir waren leicht genervt. Als wir am nächsten Abend dann das Konzert gaben, kam in der Pause ein Zuhörer nach vorn, schnurstracks auf uns zu, ließ die Solisten links liegen und lobte uns über die Maßen für unser Spiel und meinte, die Blockflöte sei überhaupt das schönste Instrument. Da mussten wir innerlich sehr lachen, weil die Wahrnehmungen so auseinandergehen. Die Blockflöte ist wirklich ein Instrument, das man nicht einordnen kann, es ist immer wieder für Überraschungen gut und lässt sich in keine Schublade packen. Es ist kein Mittelmaß-Instrument. Es ist immer entweder – oder.

#### ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die CD **Dies wunderbarste Rätsel aller Zeiten ...** erscheint im Frühjahr 2010 bei Carus.

<sup>2</sup> *Pan y Arte* ist eine deutsche Organisation zur Förderung von Kulturprojekten in Nicaragua, die von dem bekannten Schauspieler und Fernsehmoderator Dietmar Schönherr 1994 gegründet und bis 2006 geleitet wurde. Heute übt der ehemalige Bremer Bürgermeister Henning Scherf das Amt des Vorstandsvorsitzenden aus. Eines der Projekte dieser Organisation ist „Música en los Barrios“ (Musik in den Armenvierteln), in dessen Rahmen man Kindern in den Armenvierteln von Managua kostenlos Musikunterricht anbietet. Workshops zur musikalischen Weiterbildung einheimischer Lehrkräfte helfen, die Qualität des Unterrichts zu sichern.

DISKOGRAPHIE *Flautando Köln*

1996

**La Spiritata.** Blockflötenklänge aus vier Jahrhunderten, *Flautando Köln* (Blockflöten), Membran, Best.-Nr. 232445,

Inhalt: **Tarquinio Merula:** Canzon La Lusignuola, **Giovanni Pierluigi da Palestrina:** Super flumina (Psalm 117), Sicut cervus desiderat (Psalm 41), **Torsten Wilke Müller:** Räume I, **Giovanni Gabrieli:** Canzon La Spiritata – Canzon seconda, **Girolamo Frescobaldi:** Recercar quarto sopra mi re fa mi, **Frans Geysen:** Periferisch – Diagonaal – Concentrisch, **Giovanni Maria Trabaci:** Canzona francesca cromatica, **Giovanni Bassano:** Diminution über Ancor che col partire, **Ryohei Hirose:** Idyll I, **Anonymus:** Saltarello

1997

**Musikwelt Eifel.** Von Tristans Klagelied bis zur Kunst der Fuge – 450 Jahre Musik- und Kulturgeschichte rund um die Eifel, Teil I: 1300–1600, Text von Hans Otto, Teil II: 1600–1750, Text von Karsten Erik Ose; CD von *Flautando Köln* (Blockflöten), Helios ISBN 3-925087-83-4 (vergriffen)

Inhalt der CD: **Anonymus 14. Jh.:** Lamento di Tristano, **Francesco Landini:** Amor in huom gentil, **Heinrich Glarean:** Vier Stücke aus dem *Dodekachordon*, **Josquin Desprez:** Adjuva nos, **Ludwig Senfl:** Fortuna ad voces musicales, **Jean Ghiselinum:** Cum Sancto Sequenz des Gloria aus *Missa Narayge*, **Pierre de La Rue:** Christe eleison aus *Missa S. Antonii*, **Orlando di Lasso:** Missa sopra *II me suffit*, **Giovanni Gabrieli:** Canzona terza, **Giovanni Maria Trabaci:** Canzona francesca, **Antonio Vivaldi:** Konzert C-Dur, RV 443, **Johann Sebastian Bach:** Kontrapunktus I und Kontrapunktus IX aus *Die Kunst der Fuge*, **Georg Philipp Telemann:** Konzert F-Dur

2000

**Ancor che col partire.** Diminutionen des 16. Jahrhunderts, *Flautando Köln* (Blockflöten), Ursula Thelen (Gesang), Torsten Müller

(Schlagzeug), Membran in Koproduktion mit dem WDR Köln, Best.-Nr. 232314

Inhalt: **Ancor che col partire** (Giovanni Bassano, Antonio de Cabezón); **Douce Memoire** (Pierre Sandrin, Diego Ortiz, Hernando de Cabezón), **Ung gay bergier** (Thomas Crequillon, Antonio de Cabezón, Riccardo Rognoni), **Alla dolc'ombra** (Girolamo dalla Casa), **Frais et gaillard** (Giovanni Bassano, Clemens non Papa, Andrea Gabrieli), **Ancor che col partire** (Andrea Gabrieli, Riccardo Rognoni)

2001

**Johann Christian Schickhardt: VI Concerts à 4 flutes et basse continue,** *Flautando Köln* (Blockflöten), Stefan Horz (Cembalo), Nicholas Selo (Violoncello), Miriam Shalinsky (Violine), Rainer Johannsen (Fagott), Michael Dücker (Theorbe), Membran in Koproduktion mit dem WDR Köln, Best.-Nr. 232341

Inhalt: **Johann Christian Schickhardt:** Concerto I, C-Dur – Concerto IV, F-Dur – Concerto II, d-Moll – Concerto V, e-Moll – Concerto III, G-Dur – Concerto VI, c-Moll

2002

**Wie schön leuchtet der Morgenstern.** Musik zur Weihnachtszeit, *Flautando Köln* (Blockflöten), Franz Vitzthum (Countertenor), Michael Dücker (Laute, Chitarrone), Stefan Horz (Orgel, Cembalo), Torsten Müller (Schlagwerk), Membran in Koproduktion mit dem WDR Köln, Best.-Nr. 232357

Musik zu den einzelnen Adventssonntagen, Weihnachten und Epiphantias von Michael Praetorius, Samuel Scheidt, Pierre Phalèse, Eustache du Caurroy, dazu böhmische Hirtenweisen, Tänze aus Terpsichore, Werke von Antonio Vivaldi, Johann Sebastian Bach, Henry Purcell u.a.

2004

**Musica Hispanica.** Musik aus Spaniens goldenem Zeitalter für Blockflöten, *Flautando Köln* (Blockflöten), Gesang (Ursula Thelen) und

Schlagwerk (Torsten Müller), Membran, Best.-Nr. 232380

Inhalt: **Diego Ortiz**: Recercada primera – Recercada quinta, **Pedro de Escobar**: In Festivitatibus Beatissimae Virginis Mariae – In Epiphania Domini – In Natale Apostolorum, **Pedro Escobar**: Ora sus, **Juan Ponce**: Como esta sola mi vida – Dar palmadas, **Anonymus**: L'amor dona, ch'io te porto – De fosse la qui mecho – El cervel mi fa nocte i die, **Constanza Festa**: Contrapunto Nona – Contrapunto Nonagesima Nona – Contrapunto Ottogesima Nona – Contrapunto Ottogesima Prima, **Anónimo**: Riu, riu, chiu, **Antonio de Cabezón**: Diferencias sobre la Pavana Italiana – Diferencias sobre la Galliarda Milanesa, **Francisco de la Torre**: Alta, **Anonymus**: La Spagna in re, **Guillaume Dufay**: Hymnus Ave maris Stella, **Antonio de Cabezón**: Intermedios para las estrofas del Himno Ave maris Stella, **Diego Ortiz**: Recercada segunda

2007

**La Spiritata 2**. Blockflötenmusik durch die Jahrhunderte. Musik vom Mittelalter bis heute, *Flautando Köln* (Blockflöten), Torsten Müller (Schlagzeug), Membran in Coproduktion mit dem WDR Köln, Best.-Nr. 232418

Inhalt: **Anonymus**: Estampien, **Francesco Landini**: Virelai, **Anonymus**: Irish Folk,

**Torsten Wilke Müller**: Un cuento pequeño, **Stefan Thomas**: Inherent Patterns, **Dietrich Buxtehude**: Ciacona in e, BuxWV 160, **Antonio Vivaldi**: Concerto d-Moll op. 3/1, **Sammlung John Playford**: Tunes, **Gerry Mulligan**: Line for Lions, **Marco Uccellini**: Aria Quinta sopra La Bergamasca, **Heinrich Isaac**: Tenorlieder, **Fulvio Caldini**: Fade-Control, **Anonymus**: Saltarello

2009

**Ye Sacred Muses**. Music from the House of Tudor. Englische Renaissancemusik von den Höfen Heinrichs VIII. und Elisabeths I., *Flautando Köln* (Blockflöten), Franz Vitzthum (Countertenor), Andrea Baur (Laute), Katrin Krauß (Blockflöte), Carus Verlag in Coproduktion mit dem WDR Köln, Best.-Nr. 6127610

Musik von Heinrich VIII., Byrd, Holborne, Patrick, Dowland, Simpson, Johnson, Jeronimo und Augustine Bassano sowie verschiedenen Anonymi.

Außerdem spielten *Flautando Köln* drei Stücke für die Werbe-CD der Firma Mollenhauer, **Adri's Traumflöte**, ein. Best.-Nr. 6705 **Juan de Espinosa** (1479–1520): De vosotros e mansilla, **Anonymus**: Pase el agua ma Julietta, **Viktor Ekimowskij** (\*1947): Kites Flying □



(1663-1731)

**BRESSAN** by **BLEZINGER**

Die Flötenwerkstatt

Barocke Klangvielfalt

Moderne Herausforderungen

Die Synthese

[www.bressan-by-blezinger.com](http://www.bressan-by-blezinger.com)



Halle (Saale), 22. Februar 2010

### **Online-Orientierung in Händel-Veröffentlichungen**

Stiftung Händel-Haus schaltet Händel-Bibliographie und -Diskographie im Internet frei / Allein 1.722 Einträge aus den letzten zehn Jahren

Pünktlich zum 325. Geburtstag des Komponisten Georg Friedrich Händel am 23. Februar 2010 schaltet die Stiftung Händel-Haus morgen eine neue Datenbank zu einer vollständigen Händel-Bibliographie und -Diskographie online. Mit der neuen Funktion sind weitreichende Recherchen in dem Internetverzeichnis von Printpublikationen, Audio-, Film- und Onlineveröffentlichungen zu Georg Friedrich Händel möglich. Die Datenbank umfasst zunächst alle Händel-Neuerscheinungen der letzten zehn Jahre und soll künftig bis ins 18. Jahrhundert zurückgehen. Damit macht das internationale Zentrum der Händel-Pflege in Halle einen weiteren Teil seiner umfangreichen Informationssammlung auf [www.haendelhaus.de](http://www.haendelhaus.de) zugänglich. „Das Werk und die Persönlichkeit Georg Friedrich Händels haben bis heute zu einer unüberschaubaren Menge an Veröffentlichungen aller Art geführt. Allein im Jubiläumsjahr 2009 war die Zahl der Neuerscheinungen doppelt so hoch wie in den Jahren davor. In dieser Informationsflut möchten wir mit der neuen Online-Funktion den Zugang zur ‚Händel’schen Materialfülle‘ vereinfachen“, sagt Clemens Birnbaum, Direktor der Stiftung Händel-Haus.

Insgesamt befinden sich derzeit 1.722 Einträge in der Online-Datenbank. Sie verweisen auf alle Veröffentlichungen rund um Georg Friedrich Händel in Büchern, Fachpublikationen, auf CDs und DVDs sowie im Internet seit dem Jahr 2000 bis heute. Schätzungsweise weitere 15.000 biblio- und diskographische Eintragungen liegen im Händel-Haus vor, die gesichtet und für ihre weitere Verwendung in der Online-Datenbank bearbeitet werden. Ziel ist es, parallel zu zukünftigen Neuerscheinungen auch alle vorliegenden, weiteren Daten rückwirkend bis zum 18. Jahrhundert gebündelt im Internet zur Verfügung zu stellen. Seit 1948, dem Gründungsjahr des Museums im Händel-Haus, arbeiten die wissenschaftlichen Mitarbeiter an der Zusammenstellung der Informationen. Im Jahr 2009, dem 250. Todesjahr Händels wurde die Entwicklung der Online-Datenbank und die Eintragung der Informationen vorangebracht, um sie zum 325. Geburtstag des Komponisten im Internet frei schalten zu können. Bereits im letzten Jahr wurde anlässlich des Händel-Geburstages eine Datenbank zu Händels Opernwerken online gestellt, die weltweite Aufführungsdetails seit 1705 enthält.

Hinweise von Autoren und Nutzern zu weiteren Händel-Neuerscheinungen bzw. fehlenden Angaben in der Bibliographie-/Diskographie-Datenbank können direkt per E-Mail an [bibliothek@haendelhaus.de](mailto:bibliothek@haendelhaus.de) gesendet werden. Die Online-Datenbank ist unter folgendem Link direkt erreichbar: <http://www.haendel.haendelhaus.de/de/bibliografie/>

Anfragen für weitere Informationen, Interviews und Fotomaterial richten Sie bitte an: Bianca Berger, Leiterin Presse- und Öffentlichkeitsarbeit; Tel. 0345 / 5 00 90 125, Fax 0345 / 5 00 90 416, E-Mail: [bianca.berger@haendelhaus.de](mailto:bianca.berger@haendelhaus.de)

Klaus Hofmann

## Dem Urtext auf der Spur: Eine fehlerhafte Stelle in Telemanns a-Moll-Quartett für Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbass

I

Georg Philipp Telemanns Quartett in a-Moll für Blockflöte, Oboe, Violine und Generalbass TWV 43:a3 hat seit seiner Erstveröffentlichung durch Ilse Hechler 1960 im Verlag dieser Zeitschrift<sup>1</sup> viele Freunde gefunden und liegt inzwischen auch in weiteren Editionen vor: 1963 erschien bei Sikorski in Hamburg eine Ausgabe von Hermann Töttcher und Karl Grebe;<sup>2</sup> 2004 gab Bernhard Päuler das Werk im Amadeus Verlag Winterthur neu heraus<sup>3</sup>. Telemanns Originalhandschrift ist nicht erhalten. Alle drei Ausgaben beruhen auf einer zeitgenössischen Partiturabschrift der Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt,<sup>4</sup> die lange Zeit als der einzige Überlieferungsträger galt. Dass das Werk in einer weiteren Abschrift überliefert ist, wurde erst 1992 durch Band 2 des Telemann-Werkverzeichnisses von Martin Ruhnke bekannt.<sup>5</sup> Es handelt sich um einen Stimmensatz des 18. Jahrhunderts, der, damals noch zu den Beständen des Haager Gemeentemuseums gehörend, heute im Nederlands Muziek Instituut Den Haag aufbewahrt wird.<sup>6</sup> Zu bedauern ist, dass auch noch die Ausgabe Bernhard Päulers die Haager Handschrift unberücksichtigt lässt, hält diese doch neben einer vollständigen Generalbassbezeichnung eine Reihe von Lesarten bereit, die geeignet sind, Fehler der Darmstädter Abschrift zu korrigieren.

Von den vier Sätzen unseres Quartetts zieht der Schlusssatz als Formexperiment spezielles Interesse auf sich. Telemanns Ziel, das er auch anderweitig auf vielerlei Weise verfolgt hat, ist die Verbindung von Sonate und Konzert,<sup>7</sup> hier also von kammermusikalischem Quartettsatz und Konzertform. Formvorbild ist dabei der italienische Solokonzertsatz, wie er vor allem von Antonio Vivaldi geprägt worden ist. Dabei wird der Satz durch das Ritornell des Orchesters gerahmt und gegliedert, und zugleich markieren die Auftritte des Ritornells die strukturell bedeutsamen Tonartstationen des Satzverlaufs, während die Soloepisoden sich zwischen den Ritornellen thematisch ungebunden und modulatorisch frei entfalten.

Telemann stand Stil und Form des italienischen Solokonzerts kritisch gegenüber.<sup>8</sup> Was er im Finale unseres Quartetts anstrebt, ist denn auch alles andere als eine direkte Übertragung des italienischen Modells auf den Quartettsatz – etwa in der Weise, dass jeweils ein Instrument ein Solo spielt und das Quartett als Quasi-Orchester die Ritornelle übernimmt. Ohnehin der französischen Musik mehr als der italienischen zugetan, orientiert er sich zugleich am Rondeau, betrachtet also, vereinfacht gesagt, die Ritornelle als Refrains, die Soli als Couplets.



**Klaus Hofmann**, geboren 1939 in Würzburg, studierte Musikwissenschaft, Neuere deutsche Literaturgeschichte und Urheber- und Verlagsrecht in Erlangen und Freiburg und promovierte 1968 mit einer Arbeit über die Kompositionstechnik der Motette im 13. Jahrhundert. Anschließend war er zehn Jahre als Verlagslektor tätig. Von 1978 bis zu seinem Eintritt in den Ruhestand im März 2006 gehörte er dem Johann-Sebastian-Bach-Institut Göttingen an, zunächst als wissenschaftlicher Mitarbeiter, seit 1981 als dessen Leiter. Seit 1994 ist er Honorarprofessor der Georg-August-Universität Göttingen. Sein besonderes Interesse gilt der Musik Johann Sebastian Bachs und seiner Zeit. Neben zahlreichen Aufsätzen und einem Buch über die Motetten Bachs ist aus seiner Arbeit eine Vielzahl von Editionen Alter Musik hervorgegangen. Klaus Hofmann spielt Blockflöte und Oboe.

Abb. 1: T. 1–20 mit Ritornell T. 1–18, darin Ritornell-Anhang T. 13–17 (Ausgabe von Ilse Hechler 1960).

Als Ritornell wählt er allerdings ein Thema,<sup>9</sup> das weder viel mit Italien noch mit Frankreich zu tun hat und wohl im Kern aus seiner frühen Begegnung mit der slawischen Volksmusik stammt, von deren „barbarischer Schönheit“ er noch in seiner Autobiographie von 1740 schwärmt,<sup>10</sup> und das jedenfalls formal weit entfernt ist von der Art, in der die Italiener damals ihre Konzert-ritornelle anlegten. Auffällig ist, dass es nicht moduliert. Auf das Formmuster des Refrains deutet die hälftige Gliederung des Hauptsatzes T. 1–13 mit der Öffnung der ersten Hälfte zur Dominante in T. 7.

In groben Umrissen beschrieben besteht unser Quartettsatz aus vier Auftritten des „Tutti“-Ritornells der drei Soloinstrumente und des Basso continuo (T. 1, 51, 102, 150), die den Rahmen bilden für je eine Soloepisode der Blockflöte, der Oboe und der Violine. Das Ritornell umfasst bei seinem ersten und seinem letzten Auftritt 18 Takte (s. *Abb. 1*), beim 2. und 3. Auftritt ist es verkürzt auf 13 bzw. 7 Takte. Als dem italienischen Konzertsatz fremde, eher dem Rondeau zuzuord-

nende Besonderheit wäre zu vermerken, dass das Ritornell an diesen Stellen jeweils in der Grundtonart a-Moll eintritt.

Nach dieser Beschreibung könnte formal alles ganz unkompliziert sein, hätte Telemann sich auf eine so einfache Anlage eingelassen. Aber er sucht zu vermitteln zwischen Tutti- und Soloebene und zugleich dem Quartett als Solistenensemble Geltung zu verschaffen. So zieht er zwischen Tutti und Solo gewissermaßen eine mittlere Ebene ein, in der Blockflöte, Oboe und Violine zusammen als „Concertino“ der Solisten in Erscheinung treten. Es ist eine Konsequenz daraus, dass er das Ritornell in dessen Hauptteil (T. 1–13) quasi als Orchester-tutti behandelt, indem er Blockflöte, Oboe und Violine im – nur leicht modifizierten – Unisono spielen lässt: Irgendwann muss das Quartett aber seine instrumentale Farbigkeit in vier eigenen Stimmverläufen entfalten

können, irgendwann muss nicht nur eines, sondern müssen alle drei Soloinstrumente miteinander konzertierend hervortreten. Dafür finden sich, recht unterschiedlich über den Satz verteilt, drei Lösungen:

a) eine Art Anhang zum Eingangsritornell in T. 13–17, der später im Rahmen der Soloepisode der Oboe in T. 67 und 84 wiederkehrt, ein kurzer Abschnitt mit selbständigen Stimmverläufen in Blockflöte, Oboe und Violine und Stimmtausch zwischen den beiden Blasinstru-

The image displays a musical score for measures 61 through 78. It is arranged in a system of four staves. The top two staves are for the Oboe and Violin, and the bottom two are for the Bassoon and Viola. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key features include:
 

- Measures 61-65: End of the 2nd Ritornell, featuring a tutti texture with woodwinds and strings.
- Measure 63: Beginning of the Oboe solo, marked with a 'tr' (trill) and a '65' measure number.
- Measures 67-71: An inserted Ritornell-attachment, marked with a '70' measure number.
- Measures 75-78: Further development of the music, marked with a '75' measure number.

Abb. 2: T. 61–78 mit dem Ende des 2. Ritornells, Beginn des Oboensolos (T. 63) und eingeschaltetem Ritornell-Anhang (T. 67–71).

menten (T. 13–15/15–17; s. *Abb. 1*);  
 b) die Begleitung des Flötensolos durch Oboe und Violine in T. 38–40 und 43–45;  
 c) dreistimmige Ritornellvarianten der Oberstimmen „senza Basso“ in T. 45–51 und 96–102, die den beiden verkürzten mittleren Ritornellen vorgeschaltet sind.

Eine Maßnahme, die man kritisch bewerten kann, ist, dass Telemann sich hier nicht für *eine* Lösung entschieden hat. Die Vielfalt und der

unterschiedliche Einsatz der „Concertino“-Formen und ihr zum Teil sehr enger Bezug zum Ritornell – das seinerseits variiert wird<sup>11</sup> – erschweren dem Hörer die Orientierung und stellen damit auch den Interpreten eine besondere Aufgabe.

## II

Das soll freilich nicht unser Thema sein. Uns interessiert im Folgenden speziell die oben unter Buchstabe a genannte „Concertino“-Form und ihr Auftritt in T. 67 sowie dessen unmittelbarer Kontext (s. *Abb. 2*). An dieser Stelle ergibt sich ein Problem. Unsere These lautet: Im Notentext liegt hier ein komplexer Überlieferungsfehler vor: Blockflöte und Violine einerseits und Oboe andererseits sind gegeneinander verschoben; Blockflöte und Violine haben – vereinfacht gesagt – erst zwei Takte später einzusetzen, nämlich in T. 69 statt 67; zudem aber ist in T. 65–76 der Basso continuo entstellt. Und wahrscheinlich enthält das Oboensolo in den ersten Takten einen groben Fehler. Zur Klärung des Sachverhalts gehen wir in drei Schritten vor:

1. Dass T. 67ff. fehlerhaft überliefert ist, liegt auf der Hand: Oboe und Violine passen in T. 67 und 68 satztechnisch nicht gut zusammen: In T. 67 bilden sie auf dem 2. und 3. Viertel regelwidrig Dissonanzen, zu Beginn von T. 68 wird unmotiviert die Akkordterz *gis*<sup>1</sup> verdoppelt. Vor allem aber konterkarieren Violine und Blockflöte mit ihrem Sechzehntel- und Achtel-

rhythmus den triolischen Verlauf des Oboensolos in einer sonst nicht zu beobachtenden Weise. Hinzu kommt, dass Blockflöte und Oboe von T. 69 an in parallelen Oktaven gehen und dabei ein Motiv simultan präsentieren, das bei den beiden anderen Auftritten derselben „Concertino“-Wendung, T. 13ff. und T. 84ff., sukzessiv im Stimmtausch zwischen beiden Instrumenten erklingt.

Eine satztechnisch korrekte Form der fraglichen Stelle ist leicht herzustellen. Dabei ist für die Takte 67–73 in Übereinstimmung mit T. 13ff. und in Anlehnung an T. 84ff. folgende Gestalt anzunehmen (s. *Abb. 3*).

Unsere Korrektur erfordert Retuschen im Bass von T. 71–72. Zweifellos muss der Bassverlauf hier derselbe sein wie in T. 15–16. Wie noch zu zeigen sein wird, ist aber auch der Bassverlauf in T. 67–68 (sowie T. 73 Anfang), obwohl in der wiedergegebenen Form satztechnisch untadelig, nicht der originale.

Es liegt nahe, als Ursache des Fehlers beim „Concertino“-Einsatz falsche Pausenangaben zu vermuten: Blockflöte und Violine setzen, wie es scheint, zwei Takte zu früh ein, es müssten demnach jeweils zwei Pausentakte fehlen. Fehler dieser Art sind in Musikalien der Zeit keine Seltenheit. Begünstigt wurden sie durch die Überlieferung in Stimmen (die im 18. Jahrhundert den Standardfall darstellt). Geradezu zwangsläufig führen hierbei falsche Pausen-

The image shows a musical score for measures 67 to 73. It consists of four staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Violin (Viol.), and Basso continuo (B.c.). The Flute part starts with a first ending bracket over measures 67-73. The Oboe part has a solo line with triplets in measures 67-68. The Violin part has a rhythmic pattern of sixteenth notes. The Basso continuo part has a simple bass line with rests in measures 67-68.

*Abb. 3:* T. 67 bis 73 Anfang in provisorischer Berichtigung.



Abb. 4: Georg Philipp Telemann, Quartett a-Moll TWV 43:a3, Satz 4 (Vivace), T. 62–75. Zeitgenössische Abschrift von Johann Gottfried Vogler (Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt, Signatur Mus. ms. 1033/36).

angaben oder Auslassungen einzelner Takte zu Verschiebungen im Stimmgefüge, die ohne Partitur kaum zu korrigieren sind. Vorweg sei freilich gesagt, dass wir unsere Vermutung bezüglich falscher Pausenangaben später noch einmal in Frage stellen werden.

Merkwürdig ist, dass sich in der Darmstädter Abschrift an der fraglichen Stelle eine tiefgreifende Korrektur findet (s. Abb. 4). Der Schreiber, Johann Gottfried Vogler<sup>12</sup>, der in Darmstadt von 1725 bis 1733 als Hofmusiker tätig war, hat seine Partitur offensichtlich anhand von Einzelstimmen zusammengestellt – und ist dabei just hier in Schwierigkeiten geraten: Vor dem Einsatz der Blockflöte mit dem „Concertino“-Anhang hatte er zunächst nicht nur für drei, aber auch nicht für fünf, sondern für sechs Takte Pausen eingetragen, hat dies aber dann revidiert und die Blockflöte bereits nach drei Pausentakten einsetzen lassen. Beim Flöteneinsatz in T. 67 erkennt man noch die zuerst einge-

tragenen Ganzepausen unter der dritten, im folgenden Takt unter der vierten Note sowie in dem gestrichenen Takt. Was die Komplikationen ausgelöst hat, ist heute nicht mehr zu sagen: Waren etwa in Voglers Vorlage für die Flöte die Pausentakte falsch oder uneindeutig angegeben? Oder hat Vogler sich nur geirrt, hatte versehentlich den „Concertino“-Einwurf übersprungen und war – was der gestrichene Takt vermuten lassen könnte – im Oboenpart von T. 68 unversehens in T. 77 geraten? Was sich sicher sagen lässt, ist, dass er sich, vielleicht ohne es zu merken, ganz nah an einem Problem bewegt hat, das er wohl eigentlich als „munterer *Componiste* und starcker *Violiniste*“, wie Telemann ihn in seiner Autobiographie von 1718 nennt,<sup>13</sup> auch hätte lösen können. In der von Vogler korrigierten Form stimmen jedoch die Handschriften Darmstadt und Den Haag in ihrer falschen Lesart überein. Wahrscheinlich gehörte der Fehler also in beiden Fällen bereits zur Erblast aus den jeweiligen Kopiervorlagen.<sup>14</sup>

2. Offenbar ist der Bass der Takte 65–76 durch Fehler und provisorische Korrekturversuche verderbt. Wir hatten bereits vermerkt, dass der überlieferte Bass in T. 71f. nicht zu unseren Oberstimmenkorrekturen von T. 67–73 passt. Darüber hinaus gibt es mehrere weitere Indizien. Im Mittelpunkt stehen dabei Beobachtungen zu den in der Oboenstimme identischen Taktpaaren 65–66 und 73–74:

a) In der Handschrift Darmstadt (und entsprechend in den drei Ausgaben) stimmt der Bassverlauf in den Takten 66 und 74 nicht überein (s. *Abb. 2*): In T. 66 steht im 1.–2. Taktviertel eine Halbe *c*, in T. 74 stehen hier zwei Viertel *a–d*. In T. 66 kommt das *c* unerwartet: Das Ohr rechnet mit dem Tonika-Grundton *A* oder *a*, nicht mit der Terz des Akkords, zumal diese gleichzeitig in der Oboe eintritt. In T. 74 dagegen ist die Oberstimme mit den Grundtönen von Tonika und Subdominante völlig befriedigend harmonisiert. Freilich handelt es sich dabei um eine nachträgliche Konjektur, zwar nicht von Vogler, wohl aber in einer der Abschriften, die in der Überlieferung des Werkes seiner Partitur vorausgingen.

b) Die Haager Handschrift weicht in T. 65f. und 73f. von der Handschrift Darmstadt ab. Die beiden Taktpaare lauten in Den Haag übereinstimmend:



*Abb. 5:* T. 65–66 und 73–74 nach Handschrift Den Haag.

Die satztechnisch problematische Fortschreitung in das dissonante *d* in T. 65 und 73 und die unbefriedigende Harmonisierung der Oberstimme durch die beiden Sextakkorde über *d* und *c* macht wahrscheinlich, dass wir es mit einer älteren, freilich ebenfalls verderbten Lesart, und in der Handschrift Darmstadt also bereits mit Verbesserungen zu tun haben (wobei hier T. 66 versehentlich unkorrigiert geblieben ist).

Bei genauerer Betrachtung lassen die Lesarten der Handschrift Den Haag auf überraschende Weise den ursprünglichen Bassverlauf erkennen: Mit Ausnahme einer Note, der Halben *c* von T. 66/74 – die auf einen früheren Korrekturversuch zurückgehen könnte –, lässt sich der Bass in der Haager Version, beginnend mit T. 65, um zwei Takte verschoben von T. 67 an den Oberstimmen problemlos und harmonisch überzeugend unterlegen (wobei auch unsere vorläufige Retusche des Bassverlaufs in T. 71f. bestätigt wird). Ersetzen wir also versuchsweise die Halbe *c* von T. 66 und 74 jeweils durch eine Halbe *e* mit Bezifferung  $\sharp$  und verbinden dies mit dem korrigierten Einsatz des Ritornell-Anhangs in T. 69, so zeichnet sich für den gesamten Verlauf von T. 63 an folgende Lösung ab (s. *Abb. 6*).

3. Eine offene Frage ergibt sich für die ersten Takte des Oboensolos bis zum „Concertino“-Einsatz in T. 69 daraus, dass Oboenpartie und Bass um zwei Takte differieren: Entweder enthält der Bass zwei Takte zu wenig oder der Oboenpart zwei Takte zu viel. Beide Möglichkeiten sollen im Folgenden erörtert werden.

Richten wir zuerst den Blick auf den Bass: Da beim Kopieren von Musikalien erfahrungsgemäß weit häufiger etwas ausgelassen als etwas hinzugefügt wird, liegt zunächst die Vermutung nahe, dass der Fehler im Continuo-Part zu suchen ist und hier zwei Takte fehlen. Der Blick fällt dabei sogleich auf die Lücke in unserem Notenbeispiel *Abb. 5* bei T. 65–66. Wie sie geschlossen werden kann, zeigt die Wiederholung der Stelle in T. 73–74 des Notenbeispiels mit der Notenfolge *A c e | a gis e*. Das aber ist genau dieselbe Basslinie wie bei den beiden ersten Takten des Oboensolos, T. 63–64. Gehört der Bass von T. 63–64 also womöglich überhaupt zu T. 65–66 statt zu T. 63–64? Da die Basswendung zu beiden Taktpaaren der Oberstimme passt, ist die Frage nicht zu entscheiden. Sollte im Original an dieser Stelle zweimal dieselbe Basswendung gestanden haben – womöglich nur einmal notiert und mit Wiederholungszeichen versehen –, so hätte eine Auslassung

Abb. 6: T. 63 bis 79 Anfang, vorläufiger Lösungsentwurf.

besonders nahe gelegen. Unter diesen – freilich hypothetischen – Voraussetzungen ergibt sich für die ersten Takte des Oboensolos folgende Ergänzung der in *Abb. 6* angedeuteten Lösung (s. *Abb. 7*).

Die so gefundene Lösung mag musikalisch befriedigen, aber sie ist nicht die einzig mögliche, und sie ist auch nicht sonderlich plausibel: Unsere Kritik am überlieferten Notentext bestand bisher im Kern in der Annahme, dass

Abb. 7: 1. Konjekturevorschlag für den Beginn des Oboensolos in T. 63.



Abb. 8: 2. Konjekturevorschlag für den Beginn des Oboensolos in T. 63.

zwischen dem Schluss des zweiten Ritornells in T. 63 und dem Einsatz des „Concertino“-Anhangs in den Stimmen der Blockflöte, der Violine und des Basso continuo je zwei Takte ausgefallen seien, in den Oberstimmen zwei Pausentakte, im Bass zwei Takte mit Noten. Ein solch komplexer Fehler ist nicht unmöglich, aber doch sehr unwahrscheinlich, müsste er doch in drei verschiedenen Stimmen aufgetreten sein und übereinstimmend genau zwei Takte betroffen haben.

Zu prüfen bleibt die Frage, ob die Oboenpartie zwei Takte zu viel enthält. Es spricht einiges dafür: Die eigentliche Fehlerursache läge dann nicht in drei Stimmen, sondern nur in einer – und das wäre weitaus plausibler: Die Pausenangaben der Quellen für Blockflöte und Violine wären korrekt; nicht diese beiden Instrumente setzten an der kritischen Stelle T. 67 zu früh ein, sondern die Oboe wäre zwei Takte zu spät dran. Und der Bass wäre keineswegs unvollständig überliefert, sondern lediglich durch provisorische Anpassung an die Verwerfungen im Oberstimmengefüge entsteht.

Die Lösung bestünde unter dieser Voraussetzung in der Streichung von zwei Takten des Oboenparts. Es liegt auf der Hand, dass dafür nur die Takte 63–64 in Betracht kommen.<sup>15</sup> Die Streichung ist ohne Komplikationen möglich. T. 65 alter Zählung wird dabei zu T. 63. Die Basswendung von T. 63–64 bleibt unverändert, tritt jedoch (wie überliefert) nur einmal auf. In der Oboenstimme muss allerdings das Solo melodisch sinnvoll an den Schluss des Ritornells angeschlossen werden, etwa durch die Wendung  $\text{♩} a^1-f^2$  (statt  $e^2-f^2$ ) auf dem 1. Viertel des Taktes. Der Anfang des Soloabschnitts bis

zum „Concertino“-Einsatz sähe danach folgendermaßen aus (mit Fortsetzung wie in Abb. 6): (s. Abb. 8)

Wie man das Ergebnis beurteilt, ist gewiss zu einem guten Teil Geschmackssache; doch wird kaum zu bestreiten sein, dass die vorgeschlagene Streichung dem Oboensolo zum Vorteil gereicht.

Unsere Konjekturen haben Konsequenzen für den nachfolgenden Notentext: In den Stimmen von Blockflöte und Violine verkürzt sich der Pausenabschnitt nach dem „Concertino“-Einwurf von 12 auf 10 Takte, und im Bass müssen zwei Takte gestrichen werden. Nimmt man an, dass die Oboenstimme im weiteren Verlauf korrekt überliefert ist, so betrifft dies die Takte 76 und 77. Vermutlich sind sie nachträglich eingeschaltet worden, um die zweitaktige Verschiebung der Oboenstimme gegen den Bass zu kompensieren. Allerdings lässt die ganze Stelle von T. 78 bis zur Kadenz in T. 83 die sonst von Telemann gewohnte melodische, rhythmische und harmonische Stringenz vermissen, so dass nicht auszuschließen ist, dass der überlieferte Notentext hier weitere Entstellungen aufweist.<sup>16</sup>

### III

Wer eine der drei eingangs genannten Ausgaben des Quartetts besitzt, wird nicht viel Mühe haben, den Notentext provisorisch zu korrigieren. Zu wünschen wäre freilich, dass die Verlage sich zur Revision der Ausgaben entschließen. Dabei sollten dann auch allerhand Detailkorrekturen erfolgen, die von der Handschrift Den Haag nahegelegt werden. Als wichtigste Lesarten wären hier zu nennen:



Kurse  
Konzerte  
Musikunterricht

# Flötenhof

25 Jahre 1984-2009



FLÖTENHOF

Schwabenstrasse 14  
87640 Ebenhofen  
Tel.: 08342-899 111  
www.alte-musik.info



## 1. Adagio

T. 19, Oboe, letzte Sechzehntelgruppe  $e^2 f^2 e^2 f^2$  (analog zu T. 21 Violine, T. 23 Blockflöte; die beiden letztgenannten Stellen nur bei Moeck korrekt, bei Sikorski und Amadeus Fehldeutung von Korrekturen in Darmstadt)

## 2. Allegro

T. 45, Blockflöte, letztes Viertel: Viertelnote  $e^2$  statt Viertelpause (vgl. T. 15)

## 3. Adagio

T. 4, Basso continuo, 4. Note  $G$  statt  $H$  (so bereits als Konjektur bei Sikorski und Amadeus; vgl. T. 1)

T. 14, Blockflöte, letztes Viertel: Achtelvorschlag (fehlt bei Amadeus)  $es^2$  statt  $c^2$

## 4. Vivace

T. 83, Oboe, 2. Note  $e^2$  statt  $f^2$

T. 93, Oboe, 3. Note  $f^2$  statt  $dis^2$  (undeutlich bereits in Darmstadt korrigiert)

T. 95, Basso continuo, 2. Note  $f$  statt  $fis$  (so bereits als Konjektur bei Sikorski und Amadeus)

T. 100, Oboe, am Taktanfang Achtelpause statt Achtelnote  $c^2$

T. 133, Basso continuo, 6 Achtelnoten  $g G G g G$ ; analog in T. 136, 138, 140

Freilich ist die Haager Handschrift keineswegs grundsätzlich der Darmstädter Quelle überlegen. Nicht selten ist auch umgekehrt die Handschrift Den Haag fehlerhaft und die Handschrift Darmstadt korrekt. Gelegentlich stehen sich in den beiden Quellen zwei gleichwertige

Lesarten gegenüber. Bisweilen aber findet sich in beiden Handschriften auch übereinstimmend derselbe Fehler oder dieselbe zweifelhafte Lesart, vereinzelt divergieren sie an solchen Stellen und bieten unterschiedliche, aber gleichermaßen fragwürdige Lesarten.<sup>17</sup> Hier bedürfte es bei einer umfassenden Revision oder einer Neuherausgabe sorgsamer Abwägungen.

Es gilt auch hier: Ziel aller editorischen Bemühungen muss stets der Urtext sein, und wo er, wie bei unserem Quartett, nicht mehr greifbar ist, besteht die Aufgabe im Versuch der größtmöglichen Annäherung an das verlorene Original.

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Georg Philipp Telemann, Concerto a 4 (a-Moll) für Alt-Blockflöte, Oboe (Tenor-Blockflöte, Violine), Violine und Cembalo (Klavier); Violoncello (Gambe) ad lib., herausgegeben von Ilse Hechler, Cello (Hermann Moeck Verlag) 1960.

<sup>2</sup> Georg Philipp Telemann, Konzert a-Moll für Blockflöte, Oboe, Violine und Basso continuo, herausgegeben und bearbeitet von Hermann Töttcher und Karl Grebe, Hamburg (Musikverlag Hans Sikorski) 1963.

<sup>3</sup> Georg Philipp Telemann, Concerto in a-Moll für Altblockflöte, Oboe, Violine und Basso continuo, herausgegeben von Bernhard Päuler, Continuo-Aussetzung von Wolfgang Kostujak, Winterthur (Amadeus Verlag Bernhard Päuler) 2004.

<sup>4</sup> Signatur: Mus. ms. 1033/6. Der Werktitel lautet (wie in die Ausgaben übernommen) „Concerto“.

<sup>5</sup> Georg Philipp Telemann, Thematisch-Systematisches Verzeichnis seiner Werke. Telemann-Werkverzeichnis

www. MARTIN  
  
 PRAETORIUS .de

(TWV), Instrumentalwerke, herausgegeben von Martin Ruhnke (Georg Philipp Telemann, Musikalische Werke, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, Supplement), 3 Bde., Kassel 1984–1999.

<sup>6</sup> Signatur: Hs ds II. Der Werktitel lautet hier „Sonata“.

<sup>7</sup> Grundlegend hierzu Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste. Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*, New York 2008, Kap. 6, „Telemann and the *Sonate auf Concertenart*“, S. 283–331; zu unserem Quartett S. 315–319.

<sup>8</sup> Vgl. Telemanns Bemerkungen in seiner Autobiographie von 1718 in: Johann Mattheson, *Grosse General-Baß-Schule*, Hamburg 1731, S. 176.

<sup>9</sup> Den Themenkopf (T. 1–3) verwendet Telemann auch in Nr. 8 (TWV 33:8) seiner *Fantaisies pour le clavessin*, 3. Douzaines, Hamburg 1732–1733, hier in g-Moll (Neuausgabe u. a. in: Telemann, *Zwölf Fantasien für Klavier zu zwei Händen*, herausgegeben von Hermann Keller, Frankfurt/M. und Leipzig, Edition Peters, 1955, Nr. IX, S. 24–26).

<sup>10</sup> In: Johann Mattheson, *Grundlage einer Ehren-Pforte*, Hamburg 1740, S. 360.

<sup>11</sup> Betroffen sind die beiden Binnenritornelle: Während beim 1., 3. und 4. Ritornell die Oboe das Oberstimmen-Unisono anführt, ist diese Rolle beim 2. Ritornell der Violine zugewiesen. Außerdem wird im 2. und 3. Ritornell der Satz vorübergehend von der Zwei- zur Dreistimmigkeit erweitert, wobei Elemente aus den dreistimmigen Ritornellvarianten der Oberstimmen (c) übernommen werden: Im 2. Ritornell wird der Bass von der Blockflöte in Dezimenparallelen begleitet (T. 51ff., 57ff., vgl. T. 45ff., 96ff.), im 3. Ritornell wird, ebenfalls im Blockflötenpart, ein Tonrepetitionsmotiv mit anschließender freier Kadenzwendung interpoliert (T. 105ff., vgl. Oboe T. 48f. und 99f. [wobei in T. 48 die 2. Achtelnote  $b^1$  statt  $a^1$  heißen muss und in T. 100 statt der 1. Achtelnote eine Achtelpause zu lesen ist]).

<sup>12</sup> Zur Biographie siehe Steven Zohn, *Music for a Mixed Taste* (wie Anm. 7), S. 180.

<sup>13</sup> Wie Anm. 8, S. 173.

<sup>14</sup> Stemmatisch gesehen sind die Handschriften Darmstadt und Den Haag voneinander unabhängig, d. h., keine von beiden geht auf die andere zurück. Sie gehören zwar einem gemeinsamen Überlieferungsstrang an (auf den ihre gemeinsamen Fehler zurückgehen), aber zu verschiedenen Zweigen (mit nach der Verzweigung neu hinzugekommenen je eigenen Lesarten).

<sup>15</sup> Der damit unterstellte Fehler könnte so zustande gekommen sein, dass ein Kopist in der Oboenstimme bei T. 63 – vielleicht durch vorübergehendes Überspringen einer Notenzeile – in T. 71 geriet und dann versäumte, die fälschlich als T. 63–64 kopierten Takte 71–72 am Beginn des Oboensolos zu tilgen. Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass in der Haager Handschrift T. 63f. und 71f. vollkommen übereinstimmen: Die 1. Note von T. 64 lautet hier  $e^2$  (in Darmstadt  $c^2$ ), die 1. Note in T. 71  $a^1$  (in Darmstadt  $c^2$ ).

<sup>16</sup> Während das Oboensolo bis dahin regelmäßig in Gruppen von jeweils zwei rhythmisch übereinstimmenden und meist auch melodisch korrespondierenden Takten verläuft, folgen von T. 79 an fünf Takte, zwischen denen keinerlei rhythmische und melodische Analogie besteht und von denen zwei, T. 80 und 82, überdies das triolische Grundmuster verlassen. Im harmonischen Verlauf kommt die Wendung von a-Moll nach C-Dur in T. 77–79 überraschend, die Modulation über die unvermittelt eintretende Dominante in T. 78 ist wenig elegant, und das gilt insgesamt für die Bassführung und Harmonisierung bis zu der Kadenz in T. 83.

<sup>17</sup> Dass am Ende des 1. Satzes die Schlusswendung der Violine mit der Viersehzelgruppe  $e^1 d^2 e^2 f^2$  auf dem letzten Viertel von T. 45 und dem Absprung ins kleine  $a$  in T. 46 in der Handschrift Darmstadt verderbt sein dürfte, wurde bereits von Tötcher und Grebe im Vorwort ihrer Ausgabe (Sikorski) vermerkt. Sie setzen statt der Sechzehntelgruppe eine Viertelnote  $e^1$ ; ebenso Pähler (Amadeus). In Den Haag lautet die Sechzehntelgruppe  $e^1 c^2 d^2 e^2$ , was ebenfalls wenig glaubwürdig erscheint. Eine satztechnisch plausible Lösung wäre:  $e^1 b^1 c^2 d^2$  mit anschließendem Akkord  $a-e^1-c^2$ . □

Siegbert Rampe

## Zur Authentizität von Händels Oboenkonzerten

Bei der Programmgestaltung hat der Oboist die Wahl zwischen je drei Konzerten und Sonaten Händels und muss sich angesichts der widersprüchlichen Hinweise in der Literatur dennoch fragen, welche Werke er zurecht für den Jubilar des letzten Jahres in Anspruch nehmen kann. Solche Zweifel stellten sich auch beim Autor ein, als er 2007 den Bestand an Quellen und die Forschungsarbeiten bis in jüngste Zeit hinein sichtete. Um es gleich vorweg zu nehmen: Die drei Sonaten für Oboe und Continuo in B-Dur HWV 358, F-Dur HWV 363a und c-Moll HWV 366 sind alle authentisch; sie entstammen der Hannoveraner (HWV 358: ca. 1710) und frühen englischen Periode (HWV 363a: wohl 1712–1716, HWV 366: ca. 1712) des Komponisten, wie Untersuchungen von Papier und Stil beweisen. Die Geschichte der seit Friedrich Chrysanders (1826–1902) Edition von 1865 so genannten „Oboenkonzerte Nr. 1–3“ aber musste vollkommen neu geschrieben werden. Hier ein Werkstattbericht.<sup>1</sup>

Als Oboenkonzerte gelten die Werke in B-Dur HWV 301 (Oboenkonzert Nr. 1) und 302a (Oboenkonzert Nr. 2) sowie g-Moll HWV 287 (Oboenkonzert Nr. 3), während bis zum späten 18. Jahrhundert in Großbritannien aufgrund der bevorzugten Stellung des Instrumentes Händels *Concerti grossi* op. 3, veröffentlicht 1734, den Beinamen „Hautboy Concertos“ oder „Oboe Concertos“ trugen. In der Tat ver-

dienten die zuletzt genannten Kompositionen einen festen Platz im Repertoire, bieten sie doch den beiden Oboisten dankbare Aufgaben, welche in der Regel weit über die Anforderungen an das Blasinstrument im sog. Oboenkonzert Nr. 2 hinaus gehen. Nur der Vollständigkeit halber sei vermerkt, dass auch vier der sog. *Grand Concertos* op. 6 von 1739, nämlich Nr. 1–2 und 5–6 HWV 319–320 und 323–324), originale Ripienpartien für je 2 Oboen (plus Fagott[e]) enthalten, die offenkundig die Praxis in Händels Londoner Konzertveranstaltungen spiegeln. D. h. der Interpret ist jederzeit dazu berechtigt, auch zu den übrigen acht Werken des Opus adäquate Bläserstimmen zur Verstärkung des Streichrippieno selbst anzufertigen und damit eine bislang ungehörte Klangverbindung zu schaffen.

### Oboenkonzert Nr. 1 B-Dur HWV 301

Das dreisätzigte Werk wurde ebenso in die neue Gesamtedition von 1971, die sog. *Hallsche Händel-Ausgabe* im Bärenreiter-Verlag, wie auch in das dort 1986 erschienene Werkverzeichnis aufgenommen,<sup>2</sup> galt es doch seit Chrysanders Ausgabe von 1865 als Händels Komposition – eine Zuschreibung, welche die Quellenlage in keiner Weise rechtfertigt: Einzige Quelle ist nämlich ein Sammeldruck in Stimmen, der 1740 von Händels Verleger John



Siegbert Rampe ist Solist auf historischen Tasteninstrumenten (Cembalo, Orgel, Hammerklavier, Clavichord) sowie Gründer und Dirigent des Orchesters NOVA STRAVAGANZA (auf historischen Instrumenten). Weltweite Konzerttätigkeit, rund 80 CDs, dazu mehr als 150 verschiedene Bücher, musikwissenschaftliche Studien und Editionen zu fast allen Bereichen Alter Musik. Von 1989 bis 2007 war er Dozent und Professor für Alte Musik und historische Tasteninstrumente, zuletzt an der Folkwang-Hochschule Essen, der Universität Mozarteum Salzburg und der Arizona State University, Phoenix (USA).

Walsh junior (1709–1766) unter dem Titel *Select Harmony Fourth Collection. Six Concertos in Seven Parts For Violines and other Instruments Compos'd by M.<sup>r</sup> Handel, Tartini and Veracini* in London veröffentlicht worden war. HWV 301 ist dort als *Concerto No. II* enthalten, allerdings anonym, also ohne Nennung des Autors (HWV 302a erscheint als *Concerto No. III* unter Händels Namen). Dennoch blieb bis vor kurzem unbemerkt, dass es Bruce Haynes bereits für die Zweitauflage seiner Oboenbibliographie<sup>3</sup> (1992) gelungen war, den wahren Autor des Werkes zu ermitteln, nämlich Johann Georg Linike (1680–1762), den Bruder von Johann Sebastian Bachs Köthener Cellisten Johann Bernhard Linike (1673–1751) und von Händels Bratscher und Hauptkopisten der frühen Londoner Periode, D(ietrich?). Linike (?–1725/26). Der Geiger Johann Georg Linike war bis 1713 Mitglied und schließlich Vizekapellmeister der königlichen Hofkapelle in Berlin, 1714–1722 Konzertmeister am Hof von Sachsen-Weißenfels, 1725–1728 Konzertmeister der Hamburger Oper am Gänsemarkt und seitdem Kapelldirektor des herzoglichen Hofes von Mecklenburg-Strelitz in Ludwigslust.<sup>4</sup> Von 1721 bis spätestens 1725 hielt er sich in London auf und wirkte dort, offenbar auf Vermittlung seines Bruders hin, im Orchester der *Royal Academy of Music* unter Händel mit. Auf diesem Weg dürfte sein Oboenkonzert nach London gelangt sein, wenngleich der Stil des ansprechenden, galanten Werkes eher um 1730 oder später anzusetzen ist. Es wird unter seinem Namen durch je eine zeitgenössische Abschrift in den Universitätsbibliotheken von Uppsala (Instr. Mus. i hs. 53:7) und Lund (Sammlung Engelhart 246) überliefert, womit sich die Zuschreibung an Händel ein für alle Mal erledigt hat.

### **Oboenkonzert Nr. 2 B-Dur HWV 302a**

Könnte man dieser Komposition angesichts der widerlegten Authentizität von HWV 301 ebenfalls Misstrauen entgegen bringen, so lassen indes die Vorlagen aller vier Sätze an Händels Urheberschaft keinen Zweifel. Sie entstammen

den *Chandos Anthems* HWV 250a–b und 253, welche der Komponist während seines Aufenthaltes 1717–1719 auf dem Landsitz des schwerreichen Earl of Carnarvon James Brydges (1674–1744), seit 1719 auch 1<sup>st</sup> Duke of Chandos, in Cannons, Middlesex, nordwestlich von London für dessen Privatgottesdienste schuf. Händel hat seine *Chandos Anthems*, die dem Londoner Publikum unbekannt blieben, in späterer Zeit wiederholt für Entlehnungen herangezogen und dabei oft sogar ganze Sätze kopieren lassen, indem er geplante Änderungen direkt in die autographen Originalpartituren eintrug. HWV 302a aber könnte mit Blick auf seine reduzierte Streicherbesetzung ohne Viola für die limitierte Hofkapelle des Grafen entstanden sein, entweder für Kammermusikveranstaltungen oder als Tafelmusik, ein Aufgabenbereich, der in Cannons dokumentarisch zu belegen ist.<sup>5</sup> Unter solchen Umständen lässt sich auch die einzige Oboenpartie begreifen: letztlich nur eine klangliche Bereicherung der hohen Streicher und so gut wie ganz ohne solistisches Profil. Von einem Oboenkonzert im eigentlichen Sinn kann also keine Rede sein, die Klassifikation als solches entspricht eher bibliothekarischen Interessen als musikalischen Gesichtspunkten. Allerdings zählt das *Concerto* zu den wenigen Orchesterkompositionen Händels, die ohne weiteres mit geringen Mitteln – im vorliegenden Fall einer nur zweifachen Besetzung pro Violinstimme – darzustellen sind, und ist daher vor allem zur Programmgestaltung kleinerer Ensembles zu empfehlen.

Die wesentliche Substanz des ersten Satzes Vivace hat Händel zwischen etwa 1731 und 1739 als Largo (!) in F-Dur für 2 solistische Hörner, 2 Oboen, Streicher und Continuo neu gefasst, und zwar wohl direkt nach der Anthem-, nicht nach der Konzertvorlage.<sup>6</sup> Die Benennung als *Suite de Pieces* im Autograph, der einzigen Quelle, lässt darauf schließen, dass es sich hier um den Eingangssatz einer geplanten Orchestersuite handelte, welche angesichts ihrer unbegleiteten Hornpartien vielleicht als Freiluftmusik bestimmt war, jedoch Fragment geblieben ist.

## 00Oboenkonzert Nr. 3 g-Moll HWV 287

Angesichts der unterschiedlichen, ja widersprüchlichen Forschungsergebnisse der letzten Jahrzehnte erscheinen jene Echtheitsfragen, welche die vorliegende Komposition aufwirft, weitaus komplizierter. Zwar könnte man es sich einfach machen und darauf verweisen, dass inzwischen zwei voneinander unabhängige handschriftliche Quellen unter Händels Namen bekannt geworden sind, die das Risiko einer Fehlzusweisung reduzieren, so die Position der *Hallischen Händel-Ausgabe*. Dem stehen jedoch gravierende Bedenken gegenüber, die 1990 von dem Händel-Forscher Hans Joachim Marx vorgetragen wurden und durch eine Neuausgabe nicht ohne weiteres auszuräumen sind. Dem Vernehmen nach hat die Diskussion über die Authentizität von HWV 287 seit deren Veröffentlichung speziell unter Oboisten weite Kreise gezogen und mehr für Verunsicherung als Aufklärung gesorgt, zumal die Komposition inzwischen primär als Flötenkonzert gilt. Um die einzelnen Argumente besser nachvollziehen zu können, sei hier noch einmal der Forschungsstand zusammen gefasst.

Das Werk erschien erstmals um 1863/64 im Hamburger Verlag von Julius Schubert (1804–1875) als Partiturdruk sowie in Bearbeitung für Klavier zu 4 Händen mit den ausdrücklichen Angaben „im Jahre 1703 in Hamburg komponirt“ und „Diese Partitur ist genau nach dem Manuscripte gestochen“. Die Edition diente wiederum Friedrich Chrysander als Vorlage für die alte Händel-Gesamtausgabe (1865); die handschriftliche Quelle selbst aber – möglicherweise aus dem Nachlass von Schubert's Vater Gottlob (1778–1846), einem Hamburger Oboenvirtuosen – ist verschollen.

Während Frederick Hudson (1913–1994), dem Herausgeber des Konzertes in der *Hallischen Händel-Ausgabe* (1971), noch „jeder Zug in dieser Komposition typisch händelisch“ erschien,<sup>7</sup> äußerte Marx die Vermutung, sie stamme von einem unbekanntem Autor, welcher „das Konzert (möglicherweise in England) in

Anlehnung an die Orgelkonzerte op. 4 von Händel geschrieben hat“, die erst 1738 bei Walsh junior heraus kamen, so dass „das Oboenkonzert nicht vor 1740 entstanden sein“ könne. Die Jahreszahl 1703 hielt Marx für eine Fälschung.

Schon 1994 machte Gerhard Poppe auf besagte Konkordanz aufmerksam, eine Stimmenabschrift mit dem Titel *Concerto. à 5. 1 Flut[e] Travers. è [= o] Hautb[ois]. 2 Violino 1 Alto Viola Col Basso Continuo: Ex Gb: Di Sigr. Hendel*, die in der Universitätsbibliothek Rostock (Mus. Saec. XVIII. 33<sup>11</sup>) aufbewahrt wird. Der Schreiber Caspar Heinrich Hetsch, Oboist und Kopist im Umfeld des Ludwigs-luster Hofes, ist in dem erhaltenen Handschriftenbestand mit Kopien vertreten, deren Daten von 1717 bis 1723 reichen. Dadurch ist zwar der vermutete Zusammenhang mit Händels Orgelkonzerten hinfällig, die Autorschaft des nunmehr für Querflöte oder Oboe bestimmten Konzertes jedoch keineswegs „als endgültig geklärt anzusehen“, wie Poppe darlegt und auch die von Terence Best neu herausgegebene Edition als Ergänzung zur Gesamtausgabe glauben macht.<sup>8</sup> Denn die Rostocker Bibliothek besitzt noch ein weiteres Werk unter Händels Namen, das nunmehr ohne jeden Zweifel nicht von diesem stammt.<sup>9</sup> Grundsätzlich stellen mehrfache Fehlzuschreibungen ein und desselben Stückes keine Seltenheit dar. Man muss also schon den Kontext des Händel'schen Instrumentalschaffens kennen, um beurteilen zu können, ob sich das *Concerto* dort einfügt oder nicht. Hier eine Diskussion in neun Schritten:

1. HWV 287 entstand als Oboen-, nicht als Flötenkonzert; denn der Tonumfang der Solopartie d<sup>1</sup>–c<sup>3</sup> (ohne cis<sup>1</sup>) berücksichtigt die Gegebenheiten der Barockoboe, Händels „Lieblingsinstrument“ der frühen Jahre. Die Alternativbesetzung im Titel der Rostocker Quelle schließt im Unterschied zum verschollenen Hamburger Manuskript von 1703 auch das neue Modeinstrument ein, das allerdings damals bis mindestens d<sup>3</sup> geführt worden wäre und dies wohl kaum in der ungünstigen Tonart

g-Moll, also offenbar von einem Kopisten ergänzt worden ist. Laut Johann Joachim Quantz (1697–1773) hatte man um 1720 „noch nicht viel Stücke, die eigentlich für die Flöte gesetzt waren. Man behalf sich größtentheils mit Hoboen- und Violinstücken, welche sich ein jeder selbst, so gut er konnte, brauchbar machte“<sup>10</sup> – im Falle von HWV 287 ohne Anpassung der Solostimme.

2. Der harmonische Verlauf aller Sätze lässt den Einfluss der typischen Quintfallsequenzen Antonio Vivaldis (1678–1741) vermissen, was tatsächlich auf eine frühe Entstehung hindeutet, bevor das Opus 3 des Venezianers, *L'Estro armonico*, 1711 heraus kam und in Deutschland schon um 1714 weite Verbreitung fand.<sup>11</sup> Für ein frühes Kompositionsdatum spricht auch die viersätzig angelegte Anlage analog den ältesten Konzerten Georg Philipp Telemanns (1681–1767).

3. Der Verfasser des Oboenkonzertes muss seinen harmonischen Verbindungen nach ein deutscher, seinen äußerst souveränen Modulationen zufolge ein herausragender Komponist gewesen sein, der Zeitgenossen wie Reinhard Keiser (1674–1739), Christoph Graupner (1683–1760), Johann David Heinichen (1683–1729), Johann Friedrich Fasch (1688–1758), Gottfried Heinrich Stölzel (1690–1749) und auch Telemann übertraf. Formpläne unter Akzentuierung der II. und VII. Harmoniestufen sind damals nur bei Händel und Bach anzutreffen. Letzterer scheidet aus stilistischen Gründen aus, während Händels *Capriccio* F-Dur HWV 481 und *Sonata* G-Dur HWV 579 für Clavier (1703–1706) deutliche Parallelen offenbaren.

4. Vorbild für Ritornellform und Satztechnik war Tomaso Albinonis (1671–1751) Opus 2, genannt *Sinfonie e Concerti*, welches im Jahr 1700 in Venedig erschien und sechs Konzerte für Violine und fünfstimmiges Orchester enthält: die ältesten datierbaren Instrumentalwerke in Ritornellform. Mit Albinoni teilt der Komponist von HWV 287 Grundzüge harmonischer Verlaufspläne sowie das Prinzip modu-

lierender Ritornelle, die also wie in den raschen Sätzen auf der Tonika beginnen und auf einer Nebenstufe enden – eine für Händel noch in den 1730er Jahren übliche Technik.

5. Das Soloinstrument wird, wie bei Albinoni die Violine, durchgehend vom gesamten Ripieno begleitet und vielfach in dessen Satz eingebettet; eine Begleitung nur mit Continuo, wie sie später üblich wurde, fehlt und bestätigt erneut die frühe Jahreszahl 1703.

6. Für die Konstruktion des Ritornells zum zweiten Satz im dreifachen Kontrapunkt lassen sich nur wenige Parallelen bei Telemann, Graupner und Bach aufzeigen. Bei Händel begegnet man dieser Technik freilich stets dann, wenn ein Orchestersatz auf der Struktur einer Triosonate beruht.

7. Dieser Sachverhalt verweist auf einen Komponisten, welcher als erfahrener Kontrapunktiker zugleich Organist gewesen sein muss. Die bereits Genannten kommen mit Blick auf die harmonische und formale Gestaltung nicht in Frage, weshalb allein Händel verbleibt, dem auch angesichts der Übereinstimmung mit Ritornellformen seiner Hamburger Clavierwerke eindeutig der Vorzug gebührt.

8. Auf Händel deutet neben vielen stilistischen Einzelheiten auch eine formelhafte Kadenzwendung hin, die das Ritornell des Grave beschließt (T. 5f., 14f., 20, 22f. und 27) und im zweiten (T. 7f., 11f., 23f. und 47f.) und letzten Satz wiederkehrt (T. 9ff., 20ff., 42ff. und 68ff.), zugleich also belegt, dass diese Sätze aus der Feder ein und desselben Komponisten stammen. Hans Joachim Marx verdanke ich den Hinweis, dass besagte Formel in Händels Bühnenerstling von 1704, *Almira, Königin von Kastilien* HWV 1, häufig auftritt, also geradezu ein Echtheitskriterium erfüllt.<sup>12</sup>

9. Letztendlich aber findet das Thema des Ritornells aus dem Finale Entsprechungen in authentischen Werken des Komponisten, und

zwar nicht nur im zweiten Satz des Orgelkonzertes g-Moll op. 4,3 HWV 293 (1735), sondern auch im Allegro des ohne Titel überlieferten Clavierwerkes *Preludio & Allegro* a-Moll HWV 576 wohl aus der Hamburger Zeit und im Finale der Triosonate g-Moll op. 2,5 HWV 390a vermutlich aus Cannons (ca. 1718):

*Allegro* HWV 576/2, T. 1–8



*Allegro* HWV 287/4, T. 1–11



*Allegro* HWV 390/4, T. 1–8



*Allegro* HWV 293/2, T. 1–12



Die vier Varianten – drei der Ritornelle (HWV 576/2 und 390/4) sind übrigens wie HWV 287/4 modulierend – stehen dadurch zueinander in Beziehung, dass die Ensemblewerke durch Umgestaltung aus der Clavierkomposition HWV 576/2 hervorgegangen sind. Zwar kann nicht ausgeschlossen werden, dass ein anderer Komponist das Clavierstück entlehnte, aber die Wahrscheinlichkeit ist groß, dass es Händel selbst war, zumal in T. 5 von HWV 293/2 der Sprung in die Unteroktave aus HWV 287/4 wiederkehrt.

Folglich ist HWV 287 nicht nur das älteste Konzert Händels, sondern ein Beleg dafür, dass der Komponist seinem Concerto-Modell zeit- lebens treu blieb, was Marx zu dem Vergleich

mit Opus 4 (1738) inspirierte. Höchstwahrscheinlich handelt es sich um das früheste deutsche Oboenkonzert der Musikgeschichte überhaupt, entstanden wohl kurze Zeit nach der Ankunft 1703 in Hamburg und geprägt von der Beschäftigung mit den Vorbildern Albinonis. Für den Oboisten mag dies Grund genug sein, statt der häufig strapazierten Konzerte von Albinoni und Alessandro Marcello (1684–1750) fortan wieder Händel zu spielen, nämlich sein einziges Oboenkonzert, das diesen Namen verdient.

ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Für Einzelnachweise und Sekundärliteratur vgl. S. Rampe (Hrsg.), *Händels Instrumentalmusik* (Das Händel-Handbuch 5), Laaber 2009.

<sup>2</sup> G. F. Händel, *Acht Concerti* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Bd. 12), hrsg. von F. Hudson, Kassel etc. und Leipzig 1971. *Händel-Handbuch 3*, Thematisch-systematisches Verzeichnis: Instrumentalmusik, Pasticci und Fragmente (Hallische Händel-Ausgabe, Supplement), hrsg. von B. Baselt, Kassel etc. und Leipzig 1986, S. 41. Eine Kurzfassung des Werkverzeichnisses mit Berichtigungen nach aktuellem Forschungsstand in: S. Rampe (Hrsg.), *Händel und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2009, S. 346–366.

<sup>3</sup> B. Haynes, *Music for Oboe: A Bibliography*, Berkeley (Kalifornien) <sup>2</sup>1992, S. 213.

<sup>4</sup> Zur Biographie Linikes vgl. H. J. Marx, *Händel und seine Zeitgenossen*. Eine enzyklopädische Biographie, 2 Bde. (Das Händel-Handbuch 1/1–2), Laaber 2008, Bd. 2, S. 659–660.

<sup>5</sup> *Händel-Handbuch 4*. Dokumente zu Leben und Schaffen (Hallische Händel-Ausgabe, Supplement), Kassel etc. und Leipzig 1985, S. 111.

<sup>6</sup> *Händel-Handbuch 3*, S. 43f.

<sup>7</sup> F. Hudson, „Ein seltener Händel-Druck? Das Concerto g-Moll für Oboe, zwei Violinen, Viola und Continuo“ in: *Händel-Jahrbuch 13/14* (1967/68), S. 125–137 (S. 133).

<sup>8</sup> G. Poppe, „Eine bisher unbekannte Quelle zum Oboenkonzert g-Moll HWV 287“, in: *Händel-Jahrbuch 39*

(1993), S. 225–235 (S. 233). G. F. Händel, Konzert in g-Moll für Flöte (Oboe) und Orchester HWV 287. Urtext nach einer neu entdeckten Quelle, hrsg. von T. Best, Kassel etc. 2002, Vorwort.

<sup>9</sup> S. Rampe, „Die Solokonzerte für Oboe sowie Violine“, in: ders. (Hrsg.), Händels Instrumentalmusik, a. a. O., S. 382–391 (S. 383 f.).

<sup>10</sup> J. J. Quantz, „Lebenslauf, von ihm selbst entworfen“, in: F. W. Marpurg, Historisch-kritische Beyträge zur

Aufnahme der Musik I, Berlin 1755, S. 197–250, zitiert nach: W. Kahl, Selbstbiographien deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts, Köln etc. 1948, S. 104–181 (S. 116f.).

<sup>11</sup> ebd., S. 112.

<sup>12</sup> Freundliche Mitteilung von Prof. Dr. H. J. Marx, Hamburg 2008, der sich inzwischen meiner Argumentation angeschlossen hat. □

## Summaries for our English Readers

David Lasocki

### The Recorder in Print: 2006

This is the eighteenth 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 2006 as he could readily obtain (in addition, a few earlier items have reached him).

Klaus Hofmann

### Tracing the original manuscript: An inaccurate passage in Telemann’s A minor quartet for recorder, oboe, violin and bass line

There are differing editions of Georg Philipp Telemann’s quartet in A minor (TWV 43:a3/Telemann opus catalogue). Telemann’s original autograph no longer exists. The editions are based on the contemporary copy of the score belonging to the Universitäts- und Landesbibliothek in Darmstadt, which was long regarded as the only available source. It was only in 1992 that a further copy which had been passed down became known, from volume 2 of the

TWV (Telemann opus catalogue) by Martin Ruhnke. This copy is an edition in parts from 18<sup>th</sup> century, which today is kept at the Nederlands Muziek Instituut The Hague. In this article, the author compares in detail the two copies in an attempt to get to grips with the original manuscript which did not survive.

Translation: Angela Meyke

Siegbert Rampe

### About the Authenticity of Händels Oboe Concertos

This article examines the three oboe concertos, HWV 287, 301 and 302a, attributed to Handel and proves that the last work is authentic, in which the oboe is employed almost exclusively *colla parte*, so that the work cannot be classified as an oboe concerto in the accepted sense. On the other hand, according to more recent research, HWV 301 has now been proven as the work of another German composer, Johann Georg Linike (ca.1680 – 1762), who played in Handel’s London orchestra for a time. The only original composition is HWV 287, the authenticity of which is proven in this article, but although doubted for a considerable time, it can be assumed that the work was written in 1703 in Hamburg and can thus be considered the earliest oboe concerto in the German speaking area.

Translation: Angela Meyke

## Natalie Gal

### Flauto dolce con echo

Am 30. und 31.01.2010 fand das 2. Blockflötenfest am Musikum Salzburg statt. *Flauto dolce con echo* ist eine von den Blockflötenlehrkräften des Musikum Salzburg entwickelte Präsentationsform, die, wie bereits beim 1. Blockflötenfest 2008, auch dieses Mal das „Herzstück“ der zweitägigen Veranstaltung bildete.

Die Initialzündung für *Flauto dolce con echo* fand 2007 statt, als das Thema „Motivation“ in der Fachgruppe aufkam und Überlegungen angestellt wurden, was man Nachhaltiges für das Image und die Wertschätzung der Blockflöte tun könne. Wie lässt sich erreichen, fragten sich die Blockflötenlehrkräfte des Musikums, dass nicht nur die sog. Elite an Wettbewerben teilnimmt, sondern auch alle anderen die Möglichkeit erhalten, ihr Können unter Beweis zu stellen und sich einer breiteren Öffentlichkeit in entspannter Atmosphäre zu präsentieren? Wie kann man es schaffen, dass ein größerer Anteil der rund 750 Blockflötenschüler des Musikums über den Anfängerunterricht hinaus dabei bleibt?

Auf der Suche nach neuen Impulsen stieß ein ganzheitlicher Ansatz aus dem Bereich der Individualpsychologie auf höchstes Interesse, das sog. „Encouraging-Training“, das auf Theo Schöner und Alfred Adler zurückgeht. Der Begriff „Encouraging“ steht für Ermutigung und diese sei das einzige Mittel, das das natürliche Wachstumspotential des Menschen zur Entfaltung bringen könne, heißt es dort unter anderem.



Anders als bei herkömmlichen Wettbewerben gibt es bei *Flauto dolce con echo* keine Auflagen, im Mittelpunkt steht die Präsentation. Solistisch, als Duo, Trio, Quartett, in gemischten Ensembles bis hin zum Blockflötenchor wurden Beiträge

Susanne Koch (Klasse Claudia Berger) spielte zusammen mit Susanne Kammerhofer (Violine) und Katharina Kammerhofer (Violoncello) Stücke von George Bingham, Erasmus Widmann, Valentin Haussmann und Brian Bonsor. © by Musikum/Lackner

Die ausgebildete Encouraging-Trainerin Eva Mayr wurde zur Weiterbildung ans Musikum eingeladen, die Blockflötenlehrkräfte trafen sich zu Diskussionsrunden und entwickelten im Laufe mehrerer Monate die Präsentationsform *Flauto dolce con echo*, die in ein abwechslungsreiches Rahmenprogramm eingebettet wurde.

Rund 100 Schüler aller Altersstufen nahmen heuer an dieser wettbewerbsalternativen Präsentationsform teil. „Die große Bandbreite macht den besonderen Reiz dieses Festes aus“ meint Mag. Peter Martin Lackner, Fachgruppenleiter für Blockflöte am Musikum Salzburg. Sehr gute Schüler, für die der Auftritt eine Generalprobe für den Wettbewerb „Prima la musica“ darstellen kann, aber auch weniger erfahrene Schüler haben die Möglichkeit zur Präsentation. Allen, die den Mut haben und sich der Situation stellen möchten, wird hier ein öffentlicher Rahmen geschaffen.



Der Blockflötenchor der Klasse Roswitha Klaushofer spielte Stücke von Béla Bartók, Thoinot Arbeau, Claude Gervaise, Bryan Lester und Agnes Dorwarth. (v.r.n.l.: Verena Frank, Cornelia Hofer, Hannah Seer, Elisabeth Sauper, Leonie Mayer, Lea Bernsteiner und Christina Enn) © by Musikum/Lackner

verschiedener Stilepochen, vom mittelalterlichen *Trotto* bis zur zeitgenössischen *Popsuite*, auf diversen Flöten vom Sopranino bis zum Großbass, aber auch auf „Exoten“, wie dem Gemshorn, vorgestellt.

Im Konzept ist für jeden Schüler bzw. jedes Ensemble eine Auftrittszeit von 10 Minuten vorgesehen, die einerseits die Präsentation und andererseits ein direkt im Anschluss daran stattfindendes Echo in Form eines differenzierten Feedbacks der Fachjury umfasst. Dieses besteht aus Lob, positiv formulierter Kritik, Anregungen und konkreten Übehilfen, was

sowohl für die Kandidaten als auch für das Publikum aufschluss- und lehrreich ist. Ilse Strauß von der Musikschule Innsbruck und Michael Seywald, künstlerisch-pädagogischer Landesdirektor des Musikums bildeten die Jury, Mag. Peter Martin Lackner hatte die Moderation inne.

Im Rahmenprogramm standen eine Blockflötenklinik für mitgebrachte Instrumente sowie eine Blockflötenausstellung, eine Notenausstellung und eine Tombola. Eine besondere Attraktion stellte die „Blockflötenschatzsuche“ dar, an der 87 Kinder teilnahmen. Mittels Schatzkarte galt es, einzelne Stationen im Haus ausfindig zu machen, an denen Aufgaben gelöst werden mussten, die einen schließlich zum Ziel führten: zum phantasievoll mit Spinnweben dekorierten Schatzzimmer samt Schatztruhe.

Der Fest- und Erlebnischarakter stand beim 2. Blockflötenfest im Mittelpunkt und machte den Erfolg dieser Veranstaltung aus. Das nächste Blockflötenfest ist für 2012 geplant. Evtl. soll *Flauto dolce con echo* noch durch eine Schülerjury ergänzt werden.

Die Autorin, Natalie Gal, ist Projektkoordinatorin beim Musikum Salzburg. □

Guido Klemisch

## Nachruf auf Malcolm George Davies

Am 9. Februar 2010 starb Prof. Dr. Malcolm George Davies, gebürtiger Brite und seit Mitte der 1970er Jahre in Den Haag (Niederlande) lebend, im Alter von 57 Jahren nach kurzer, schwerer Krankheit an seinem Wohnort.

Sein Vater – Musiklehrer und Organist – brachte Malcolm noch während seiner Schulzeit mit der Blockflöte in Berührung. Er war auch die treibende Kraft, dass Malcolm sich dem Musikstudium zuwandte, auch wenn er selbst lieber Literatur studiert hätte.

Mit 18 Jahren, noch während seiner Schulzeit, erwarb er am Trinity College of Music in London sein Blockflötenexamen, studierte danach an der Universität Southampton und schloss 1974 mit dem Bachelor of Arts ab. Im Anschluss daran setzte er am Koninklijk Conservatorium in Den Haag als Stipendiat sein Blockflötenstudium fort, wobei der „niederländische“ Blockflötenstil ihm eigentlich nicht zusagte. Wie er meinte, war es reine Neugier, die ihn zur „niederländischen Schule“ brachte. Da Brüggens jedoch eine Gastprofessur in den Vereinigten Staaten annahm, erhielt er Unterricht bei Jeannette van Wingerden, der langjährigen Kollegin von Brüggens und Professorin am Konservatorium. Später verlegte Malcolm sich auf das Fach Chorleitung, das damals von dem hervorragenden Chordirigenten Frans Moonen geleitet wurde und schloss mit dem Master ab.

2003 promovierte er an der Universität Utrecht über *Musik und Musiker in der niederländischen Freimaurerei, 1730–1806*. Auch wegen dieser grundlegenden Studie erhielt er 2008 eine Professur an der Fakultät für Religionswissenschaften der Universität Leiden (Niederlande).



Bis zu seinem Tod war er Direktor der Abteilung Musik- und Kunst-erziehung an der Internationalen Schule in Den Haag und leitete viele Jahre die Musikschule St. Cecilia, Cecilia übrigens Schutzpatronin der Musiker und der Kirchenmusik. Außerdem war er Leiter des *Cecilia International Choir*, den er 1975 gründete, Kirchenmusikdirektor der Anglikanischen Kirche in Den Haag, Leiter des Universitätschores Leiden und Gründer sowie Leiter des *Internationalen Jugendchores Den Haag*. Als Musikwissenschaftler und Dirigent ist er weit über die Grenzen der Niederlande bekannt geworden. Nicht zuletzt sollen seine Kompositionen für Chor und Orchester erwähnt werden; für Blockflötisten von besonderem Interesse sind die *Recorder Routines* (Übungsstücke) und ein Blockflötentrio, welches allerdings nicht publiziert ist.

Aufgrund seiner außerordentlich vielseitigen Tätigkeit trat die Blockflöte in den Hintergrund. Er war jedoch nicht nur ein hervorragender Musiker und Dirigent, sondern auch ein sehr guter Blockflötist. Unser letztes gemeinsames wunderschönes Konzert im Dezember 2008 mit englischen Weihnachtsliedern des 13. und 14. Jahrhunderts in der alten Dorfkirche Pankow (Berlin) wird mir unvergessen bleiben: Die Sopranistin Rachel Farr sang auf ihre unnachahmliche Art, er spielte eine der Partien auf sehr professionelle, mitreißende Weise, obschon er die Renaissanceblockflöten (mit offener None !!) erst einige Tage zuvor in die Hand bekommen hatte.

Ich habe mich manches Mal gefragt, welche Eigenschaften seine Persönlichkeit insbesondere ausmachten: Intelligenz, Musikalität, charmanter Umgangston, brillianter Schreibstil,

intellektuelle Vielseitigkeit? Sicher dies alles, aber vielleicht ist die für Malcolm typischste Eigenschaft seine wirklich große Bescheidenheit: Ruhig, befähigt und überaus kenntnisreich ging er seinen zahlreichen Tätigkeiten nach,

sehr beliebt bei seinen Schülern, Studenten, Kollegen, den Chormitgliedern, Freunden und nicht zuletzt seiner Familie, die ihn bis zu seinem Tod liebevoll umsorgt hat. Wir und viele andere werden ihn schmerzlich vermissen. □

## Sinn für das Schöne: TeilnehmerInnen gesucht

Eine Untersuchung der Universität Zürich befasst sich mit Persönlichkeitsmerkmalen und mit dem „Sinn für das Schöne“ von Berufs-, Hobby- und NichtmusikerInnen. LeserInnen von TIBIA, die den Online-Fragebogen „Sinn für das Schöne“ ausfüllen, bekommen eine individuelle, wissenschaftlich fundierte Rückmeldung zu ihrem Stärkenprofil und nehmen an einer Preisverlosung teil.

[www.sinn-für-das-schöne.ch](http://www.sinn-für-das-schöne.ch)



## Stockstädter Musiktage 2010

Alte Musik in der Altrheinhalle – vom 14. bis 16. Mai 2010

### Freitag, 14. Mai 2010

11.00-13.00 Uhr: Blockflötenkurs mit *Dorothee Oberlinger*

16.00 Uhr: *Franz Vitzthum, Andrea Bauer, Katrin Krauß* und *Flautando Köln*: „Ye Sacred Muses“, Musik aus dem Hause Tudor

19.30 Uhr: *Ensemble 1700*: „Les Saisons Amusantes“, Musik aus Versailles von Hotteterre, Chédeville, Marais, Naudot, Montéclair

### Samstag, 15. Mai 2010

11.00 Uhr: *David Bellugi, Ivano Battiston*: J. S. Bach, A. Vivaldi, B. Bartok, Klezmermusik, Tänze

aus Ungarn, Rumänien und Bulgarien

16.00 Uhr: *Ensemble Caprice*: „Vivaldi und die barocken Zigeuner“

19.30 Uhr: *Ars Musica Zürich*: „Eine musikalische Reise von Darmstadt nach London“, Musik von Graupner, Händel, Corelli, Geminiani u.a.

### Sonntag, 16. Mai 2010

11.00 Uhr: *Sabine Federspieler, Maja Mijatovic*: „Flötenmusik aus verschiedenen Epochen“

15.00 Uhr: *Ensemble RED PRIEST*: „Werke von J. S. Bach“ in Arrangements von Red Priest

Von Freitag bis Sonntag ist tagsüber eine große Verkaufsausstellung mit Instrumenten (Blockflöten, Traversflöten, Oboen, Renaissanceblasinstrumenten, Cembali) und Musikalien (Noten, Musikbücher, Tonträger und Zubehör) aus aller Welt für alle Interessierten geöffnet.

Eintrittspreis pro Konzert: €12,00 · Kursteilnahme: €12,00

Information und Kartenbestellung: Eva und Wilhelm Becker · Berliner Straße 65 · D-64598 Stockstadt am Rhein  
Tel. +49 (0)61 58 / 8 48 18 (von 11-17 Uhr) · Fax +49 (0)61 58 / 8 48 18 · [www.stockstaedter-musiktage.de](http://www.stockstaedter-musiktage.de)

## Moments littéraires

### Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid



#### Flötistische Flegeljahre

**Jean Paul führt zwei Brüder durch Flötentöne zusammen**

Der Autor liebte das Außerordentliche: seinen ersten Roman begann er mit einer Idee, die mittlerweile im österreichischen Amstetten und neuerdings auch in den USA Realität geworden ist, allerdings auf grausige und ganz andere Weise, als der Schriftsteller sich das 1791–1792 ausgedacht hatte.

Ein Kind wird von seinem zweiten bis zu seinem zehnten Lebensjahr in einer Art Mönchszelle ausschließlich unter der Erde erzogen, von einem Lehrer aus der Herrnhutischen Brüdergemeinde,<sup>1</sup> der nur *der Genius* genannt wird. Nach dieser von allen äußeren Störungen unabgelenkten Bildungszeit soll der Junge an seinem zehnten Geburtstag, am ersten Juni, *sterben* und zugleich *aufstehen*, das heißt an die Erdoberfläche, in die uns vertraute Welt zurückkehren – mit Flötenbegleitung!

Jean Pauls erster von der literarischen Öffentlichkeit wahrgenommener Roman, *Die unsichtbare Loge*, erschien 1793,<sup>2</sup> nachdem sein 1763 in Wunsiedel geborener Autor jahrelang als Hauslehrer gearbeitet und nebenher satirische Schriften verfasst hatte, die in der großen Jean-Paul-Ausgabe des Hanser-Verlags immerhin an die 2000 Seiten füllen, von denen aber zu den Lebzeiten des Autors kaum etwas veröffentlicht wurde.<sup>3</sup>

Das Schicksal des unbekanntenen Schriftstellers wendete sich am 7. Juni 1792 – an diesem Tag sandte er das Manuskript des Romans *Die unsichtbare Loge* an den Schriftsteller Karl Philipp Moritz in Berlin, der ihm nach der

Lektüre in einem berühmten Brief voll Begeisterung antwortete: *Und wenn Sie am Ende der Erde wären, und müßt' ich hundert Stürme aushalten, um zu Ihnen zu kommen, so flieg' ich in Ihre Arme! – Wo wohnen Sie? Wie heißen Sie? Wo sind Sie? – Ihr Werk ist ein Juwel!*

Die eigentliche Handlung dieses *Juwels* beginnt mit der *Auferstehung* des kindlichen Helden Gustav aus seiner unterirdischen Bildungsanstalt:

*Eine Flöte hob oben ein inniges liebendes Rufen an, und der Genius sagte, selber überwältigt: »Es ruft uns heraus aus der Erde, hinauf gen Himmel; geh mit mir, mein Gustav.« Der Kleine bebte vor Freude und Angst. Die Flöte tönelt fort – sie gehen den Nachtgang der Himmelsleiter hinauf – zwei ängstliche Herzen zerbrechen mit ihren Schlägen beinahe die Brust – der Genius stößt die Pforte auf, hinter der die Welt steht – und hebt sein Kind in die Erde und unter den Himmel hinaus ... Nun schlagen die hohen Wogen des lebendigen Meers über Gustav zusammen – mit stockendem Atem, mit erdrücktem Auge, mit überschütteter Seele steht er vor dem unübersehblichen Angesicht der Natur und hält sich zitternd fester an seinen Genius ...<sup>4</sup>*

Jean Pauls zweiter Roman, *Hesperus oder 45 Hundsposttage. Eine Lebensbeschreibung*<sup>5</sup>, 1795 erschienen, begründete dann endgültig seinen Ruhm. Aus der fränkischen Provinz zog er nun nach Weimar, nach Hildburghausen und Berlin, um schließlich über Coburg (1803) doch wieder 1804 im fränkischen Bayreuth zu landen, wo er bis zu seinem Tod (1825) vielbesuchte Berühmtheit und Sonderlingsexistenz zu-

gleich war und neben Franz Liszt begraben wurde.

1803, in Coburg, entstand der Roman *Flegeljahre*, die von Flötentönen durchzogene Geschichte der zwei über lange Jahre getrennten Zwillingbrüder Walt und Vult. Sie hat nicht zuletzt in Robert Schumanns Werk einen nachhaltigen Widerhall hervorgerufen: Eusebius und Florestan, die beiden gegensätzlichen Ton-Gestalten in den *Papillons*, op. 2, gehen unmittelbar, worauf Schumann selbst mehrfach hingewiesen hat, auf die beiden Kontrastbrüder in den *Flegeljahren* zurück. Schumanns Handexemplar des Romans weist zahlreiche Lektürespuren (Notizen, Anstreichungen usw.) auf; noch 1853 kommt es, zusammen mit Clara, zu einer ausgedehnten erneuten Lektüre Jean Pauls.<sup>6</sup>

Die *Flegeljahre* (1804/1805 erschienen) beginnen mit einer skurrilen Szene. In der Kleinstadt Haßlau ist ein alleinstehender reicher Holländer gestorben. Sieben *noch lebende weitläufige Anverwandte von sieben verstorbenen weitläufigen Anverwandten* machen sich Hoffnungen auf das große Erbe, versammeln sich im Rathaus und warten begierig darauf, was er jedem von ihnen vermacht hat. Ihnen allen vermacht der verstorbene van der Kabel *vorläufig nichts, [...] weil ich aus ihrem eigenen Munde weiß, dass sie meine geringe Person viel lieber haben als mein großes Vermögen.*

Dann vererbt er aber doch sein großes Haus in der Stadt demjenigen von den *Herren Anverwandten*, der *in einer halben Stunde (von der Verlesung der Klausel an gerechnet) früher als die übrigen sechs Nebenbuhler eine oder ein paar Tränen über mich, seinen dahingegangenen Onkel, vergießen kann.*

Sein gesamtes sonstiges Vermögen aber soll *Gottwalt Peter Harnisch* bekommen, *Schulzensohn in [dem Dorf] Elterlein* und dazu *ein recht feines, blondes, liebes Bürschchen.*<sup>7</sup>

*Allein er hat Nüsse vorher aufzubeißen*, spricht neun Aufgaben zu erfüllen, die ähnlich skurril

wie das ganze Testament sind: einen Tag lang Klaviere stimmen, Gärtner und Jäger sein (*bis er einen Hasen erlegt, es dauere nun zwei Stunden oder zwei Jahre*), Schule halten und schließlich Pfarrer werden. Die ganze Geschichte der Erbschaft soll schließlich *ein dazu gesattelter Schriftsteller* aufschreiben und dabei *für jedes Kapitel eine Nummer* aus dem *Kunst- und Naturalienkabinet* des Erblässers erhalten.<sup>8</sup>

Damit beginnt die Geschichte der zwei gegensätzlichen Zwillingbrüder, des romantisch-dichterischen Träumers Walt/Gottwalt und des zynischen Vult, der von klein auf *die Batzenflöte*, d. h. eine billige Kinderflöte, spielte und als Jugendlicher *mit einem betrunkenen Musikus, der nur noch sein Instrument, aber nicht mehr sich und die Zunge regieren konnte, in die weite breite Welt hinein* ausgerissen ist.<sup>9</sup>

Gerade, als Walt von seinem Erbe erfährt, taucht auch ein reisender Flötenvirtuose in Elterlein auf, der mit dem *Universalerben* nach Haßlau zieht, wo Walt seine Aufgaben aus dem Testament absolvieren muss, während der Flötist dort ein Konzert geben will. Weder Walt noch seine Eltern erkennen zunächst den verlorenen Sohn und Bruder, der sich auch nicht zu erkennen gibt. Aber unterwegs übernachten die beiden in einem Wirtshaus, in dessen Nachbarschaft ein Friedhof der Herrnhuter Brüdergemeinde liegt. Hier gesteht Vult, vom Abend gerührt, seinem Bruder Walt, wer er eigentlich ist.

Im Fortgang des Romans beschließen die beiden Brüder dann, gemeinsam einen Roman zu schreiben (Walt ist für das Sentimentale, Vult für die Satire zuständig)<sup>10</sup>; sie erleben ein Konzert mit einer Riesenschlägerei;<sup>11</sup> Walt verliebt sich unsterblich in die schöne Wina, in die sich auch Vult verliebt – und am (offenen) Ende steht, nach einem der berühmten Jean Paulschen Träume (den Walt träumt) die erneute Trennung der Gegensätze: Vult *nahm die Flöte und ging, sie blasend aus dem Zimmer – die Treppe hinab – aus dem Hause davon und dem*

*Posthause zu. Noch aus der Gasse herauf hörte Walt entzückt die entfliehenden Töne reden, denn er merkte nicht, daß mit ihnen sein Bruder entfliehe.*<sup>12</sup>

## ANMERKUNGEN

<sup>1</sup> Die *Herrnhuter Brüdergemeinde* ist eine Glaubensbewegung innerhalb der evangelischen Kirche, deren Wurzeln im böhmischen Protestantismus wie im Pietismus liegen. Im Zusammenwirken mit den aus ihrer Heimat vertriebenen *Böhmischen Brüdern* von Nikolaus Ludwig Graf von Zinzendorf begründet, breitete sie sich rasch von der Lausitz aus in ganz Europa und in Übersee. Ihre Friedhöfe vermeiden jeden Prunk und sind von großer Schlichtheit.

<sup>2</sup> Jean Paul: *Die unsichtbare Loge*. Eine Lebensbeschreibung. In: Jean Paul: *Sämtliche Werke*. Abteilung I, hg. von Norbert Miller, Erster Band, 5. korr. Aufl., München: Carl Hanser 1989, S. 469

<sup>3</sup> Jean Pauls Jugendwerke erschienen in vier Bänden als zweite Abteilung der eben genannten Hanser-Ausgabe 1974, herausgegeben von Norbert Miller. – Den Künstlernamen *Jean Paul* nahm der als Johann Paul Friedrich

Richter Geborene an, um seine Verehrung für Jean Jacques Rousseau auszudrücken.

<sup>4</sup> Jean Paul, *Loge* (wie Anm. 2), S. 62

<sup>5</sup> Jean Paul: *Sämtliche Werke* I,1 (wie Anm. 2), S. 471-1236. – Der seltsame Untertitel des Romans rührt daher, dass der Verfasser und Ich-Erzähler Jean Paul, der auf einer Insel in den ostindischen Gewässern lebt, von einem durch das Meer schwimmenden *Spitzhund* die Kapitel des Romans zugestellt bekommt.

<sup>6</sup> *Robert Schumann und die Dichter*. Ein Musiker als Leser, bearbeitet von Bernhard R. Appel und Inge Hermstrüwer, Düsseldorf: Droste 1991, S. 12-14, 125 f., 135-137 u. ö.

<sup>7</sup> Jean Paul: *Flegeljahre*, Eine Biographie, in: Jean Paul: *Sämtliche Werke*, Abteilung I, 2 (wie Anm. 2), S. 583-588

<sup>8</sup> Nach diesen Kunst- und Naturaliengaben sind dann die Kapitel des Romans benannt, von *Bleiglanz* über *Edler Granat* bis zu *Mondmilch vom Pilatusberg*.

<sup>9</sup> *Flegeljahre* (wie Anm. 7), S. 613

<sup>10</sup> Für diesen gemeinsamen Roman schlägt Vult den Titel *Flegeljahre* vor, den sein Bruder aber als *auffallend* und *so wild* ablehnt; sie einigen sich auf: *Hoppelpoppe* oder *Das Herz* (*Flegeljahre*, ebd., S. 670)

<sup>11</sup> Zweites Bändchen, Nr. 26, *Ein feiner Pektunkulus und Turbinite*. Das zertierende Konzert (ebd., S. 766 ff.)

<sup>12</sup> Ebd., S. 1088

»Herr Wirt«, sagte Vult freudig, dem seine beherrschende Rolle so wohl tat wie sein sanfter Bruder ohne Stolz, »servier' Er hier ein reiches Souper, und trag' Er uns ein paar Flaschen vom besten aufrichtigsten Krätzer [scherzhaft für: Wein] auf, den er auf dem Lager hält.«

Walt schlug er einen Spaziergang auf den benachbarten Herrnhuter Gottesacker [Friedhof] vor, während man [im Wirtshaus] fege. »Ich ziehe droben«, fügt' er bei, »mein Flauto traverso heraus und blase ein wenig in die Abendsonne und über die toten Herrnhuter hinüber; – lieben Sie das Flauto?« – »O wie sehr gut sind Sie gegen einen fremden Menschen!« antwortete Walt mit Augen voll Liebe; denn das Ganze des Flötenspielers verkündigte bei allem Mutwillen des Blicks und Mundes heimliche Treue, Liebe und Rechtlichkeit. »Wohl lieb' ich«, fuhr er fort, »die

Flöte, den Zauberstab, der die innere Welt verwandelt, wenn er sie berührt, eine Wünschelrute, vor der die innere Tiefe aufgeht.« – »Die wahre Mondachse des innern Monds«, sagte Vult. »Ach sie ist mir noch sonst teuer«, sagte Walt und erzählte nun, wie er durch sie oder an ihr einen geliebten Bruder verloren – und welchen Schmerz er und die Eltern bisher getragen, da es ein kleinerer sei, einen Verwandten im Grabe zu haben, als in jeder frohen Stunde sich zu fragen: mit welcher dunklen, kalten [Stunde] mag jetzt der Flüchtling [wie ein Schiffbrüchiger] auf seinem Brett im Weltmeer ringen? »Da aber Ihr Herr Bruder ein Mann von musikalischem Gewicht sein soll, so kann er ja ebensogut im Überflusse schwimmen als im Weltmeer«, sagte er [Vult] selber.

»Ich meine«, versetzte Walt, »sonst dachten wir so traurig, jetzt nicht mehr; und da war es

kein Wunder, wenn man jede Flöte für ein Stummenglöckchen [Glocke, mit der Taubstumme auf sich aufmerksam machen] hielt, das der in Nacht hinaus verlorne Bruder hören ließ, weil er nicht zu uns reden konnte.« Unwillkürlich fuhr Vult nach dessen Hand, gab sie ebenso schnell zurück, sagte: »Genug! Mich rühren hundert Sachen zu stark – Himmel, die ganze Landschaft hängt ja voll Duft und Gold.«

Aber nun vermochte sein entbranntes Herz keine halbe Stunde länger den Kuß des brüderlichen aufzuschieben; so sehr hatte die vertrauende unbefangene Bruderseele heute und gestern in seiner Brust, aus welcher die Winde der Reisen eine Liebes-Kohle nach der andern verweht hatten, ein neues Feuer der Bruderflammen angezündet, welche frei und hoch aufschlugen ohne das kleinste Hindernis. Stillter gingen jetzt beide im schönen Abend. Als sie den Gottesacker öffneten, schwamm er flammig im Schmelz und Brand der Abendsonne. Hätte Vult zehn Meilen umher nach einem schönen Postamente für eine Gruppe zwillings-brüderlicher Erkennung gesucht, ein besseres hätt' er schwerlich aufgetrieben, als der Herrnhuter Totengarten war mit seinen flachen Beeten, worin Gärtner aus [den herrnhutischen Missionen in] Amerika, Asia und Barby [herrnhutische Gemeinde, gegründet 1747] gesäet waren, die sich alle aufeinander mit dem schönen Lebens-Endreim »heimgegangen« reimten. Wie schön war hier der Knochenbau des Todes in Jugend-Fleisch gekleidet und der letzte blasse Schlaf mit Blüten und Blättern zugedeckt! Um jedes stille Beet mit seinem Saat-Herzen lebten treue Bäume, und die ganze lebendige Natur sah mit ihrem jungen Angesicht herein.

Vult, der jetzt noch ernster geworden, freuete sich, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach vor keinem Kenner zu blasen habe, weil seine Brust, solcher Erschütterungen ungewohnt, heute nicht genug Atem für sein Spiel behielt. Er stellte sich weg vom Bruder, gegenüber der

strahlenlosen Abendsonne, an einen Kirschbaum, aus welchem das Brust- und Halsgeschmeide eines blühenden Jelängerjelier wie eigne Blüte hing; und blies statt der schwersten Flöten-Passagen nur solche einfache Ariosos nebst einigen eingestreueten Echos ab, wovon er glauben durfte, daß sie ins unerzogene Ohr eines juristischen Kandidaten mit dem größten Glanz und Freuden-Gefolge ziehen würden.

Sie tatens auch. Immer langsamer ging Gottwalt, mit einem langen Kirschzweig in der Hand, zwischen der Morgen- und Abend-Gegend auf und nieder. Seliger als nie in seinem trocknen Leben war er, als er auf die liebäugelnde Rosen-Sonne losging und über ein breites goldgrünes Land mit Turmspitzen in Obstwäldern und in das glatte weiße Mutterdorf der schlafenden stummen Kolonisten im Garten hineinsah, und wenn dann die Zephyre der Melodien die duftige Landschaft wehend aufzublättern und zu bewegen schienen. Kehrt' er sich um, mit gefärbtem Blick, nach dem Osthimmel und sah die Ebene voll grüner auf- und ablaufender Hügel wie Landhäuser und Rotunden stehen und den Schwung der Laubholzwälder auf den fernen Bergen und den Himmel in ihre Windungen eingesenkt: so lagen und spielten die Töne wieder drüben auf den roten Höhen und zuckten in den vergoldeten Vögeln, die wie Aurorens [Aurora = Göttin der Morgenröte] Flocken umherschwammen, und weckten an einer düstern schlafenden Morgenwolke die lebendigen Blicke aufgehender Blitze auf. Vom Gewitter wandt' er sich wieder gegen das vielfarbige Sonnenland – ein Wehen von Osten trug die Töne – schwamm mit ihnen an die Sonne – auf den blühenden Abendwolken sang das kleine Echo, das liebliche Kind, die Spiele leise nach. – Die Lieder der Lerchen flogen gaukelnd dazwischen und störten nichts. –

Jetzt brannte und zitterte in zartem Umriß eine Obstallee durchsichtig und riesenhaft in

der Abendglut – schwer und schlummernd schwamm die Sonne auf ihrem Meer – es zog sie hinunter – ihr goldner Heiligenschein glühte fort im leeren Blau – und die Echotöne schwebten und starben auf dem Glanz: Da kehrte sich jetzt Vult, mit der Flöte am Munde, nach dem Bruder um und sah es, wie er hinter ihm stand, von den Scharlachflügeln der Abendröte und der gerührten Entzückung überdeckt und mit schüchternem, stillem Weinen im blauen Auge. – Die heilige Musik zeigt den Menschen eine Vergangenheit und eine Zukunft, die sie nie erleben. Auch dem Flötenspieler quoll jetzt die Brust voll von ungestüme Liebe. Walt schrieb sie bloß den Tönen zu, rückte aber wild und voll lauterer [ehrlicher] Liebe die schöpferische Hand. Vult sah ihn scharf an, wie fragend. »Auch an meinen Bruder denk' ich«, sagte Walt; »und wie sollt' ich mich jetzt nicht nach ihm sehnen?«

Nun warf Vult Kopf-schüttelnd die Flöte weg – ergriff ihn – hielt ihn von sich, da er ihn umarmen wollte – sah ihm brennend ins fromme Gesicht und sagte: »Gottwalt, kennst du mich nicht mehr? Ich bin ja der Bruder.« – »Du? O schöner Himmel! – Und du bist mein Bruder Vult?« schrie Walt und stürzte an ihn. Sie weinten lange. Es donnerte sanft im Morgen [im Osten]. »Höre unsern guten Allgütigen!« sagte Walt. Der Bruder antwortete nichts. Ohne weitere Worte gingen beide langsam Hand in Hand aus dem Gottesacker.

(Jean Paul: Flegeljahre. Eine Biographie. Erstes Bändchen. N<sup>o</sup> 13. Berliner Marmor mit glänzenden Flecken. »Ver- und Erkennung«. Zitiert nach: Jean Paul: Sämtliche Werke. Abt. I, Band 2. Hg. von Norbert Miller, Nachwort von Walter Höllerer, München, Wien: Carl Hanser 1987, S. 657-660) □

## STAUFENER STUDIO FÜR ALTE MUSIK

30. Juli – 7. August 2010

### Kurse für Sänger/innen und Spieler/innen historischer Blasinstrumente und Gamben

#### Leitung

Regine Häußler, Antonie Schlegel, Ingo Voelkner (Holzblasinstrumente)  
Jens Bauer (Posaune und historische Improvisation)  
Frederik Borstlap, Ivanka Neeleman (Gamben)  
Ute Goedecke (Vokalarbeit)

#### Kursprogramm

Renaissancemusik in Europa

#### Rahmenprogramm

Abendkonzerte der 62. Staufener Musikwoche  
Ausflüge um die Fauststadt Staufen, zwischen Freiburg und Basel

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



## Bücher

### Herrmann Abert: Johann Sebastian Bach

Bausteine zu einer Biographie (Hg. Michael Heinemann), Reihe: Bach nach Bach – Vol. 1, Köln 2008, Verlag Christoph Dohr, ISBN 978-3-936655-56-8, 187 S., 16,0 x 23,5 cm, geb., € 29,80

Die Erforschung des Lebens und Wirkens großer Komponisten ist immer ein Teil des Faches Musikwissenschaft gewesen und damit auch den Strömungen der Zeit unterworfen, in der diese Forschungen betrieben wurden und werden. Forschungswege und -ansätze aus früheren Zeiten, besonders aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert, finden heute vermehrt Interesse.

Herrmann Abert (1871–1927) gehört trotz seiner relativ kurzen Lebensspanne zu den herausragenden Persönlichkeiten der deutschen Musikwissenschaft in seiner Zeit. In der Hauptsache als Mozart-Biograph bekannt geworden, gehören seine Arbeiten zur Musikanschauung der Antike und des Mittelalters mit einigen Abstrichen heute noch zu den Standardwerken jener Epochen.

Wenig bekannt war bisher, dass er plante, eine Bach-Biographie zu schreiben, die das monumentale Werk von Philipp Spitta ersetzen sollte. Geistesgeschichtlicher Ansatz und Persönlichkeit des Komponisten sollten als gleichberechtigte Komponenten ein Bild des Komponisten erstellen, das sich dem geistig-moralischen Verfall der Werte nach dem ersten Weltkrieg entgegenzustellen hatte. Leider konnten nur noch die ersten Kapitel entstehen, die eine Fortführung des Weges darstellen, den Philipp Spitta und Albert Schweitzer in ihren Arbeiten beschritten haben.

Michael Heinemann trägt die erhaltenen Teile der Abertschen Biographie im ersten Band

einer neuen Buchreihe *Bach nach Bach* zusammen und ergänzt sie um autobiographische Aufzeichnungen Hermann Aberts, die neben Anmerkungen zu Forschungsrichtungen und -fragen auch Bemerkungen über Lehrer und Fachkollegen enthalten. Hier wird dem modernen Leser ein ziemlich anschauliches Bild über die Musikwissenschaft jener Zeit vermittelt, in einem Stil, der fachliches und persönliches Engagement so verbindet, dass lesbare Texte dabei herauskommen.

Sowohl der Fachmann als auch der interessierte Bachfreund sollten ein Auge auf diesen und die weiterhin geplanten Bände der Reihe haben. Das Bild des Thomaskantors war und ist unterschiedlichen Bewertungen unterworfen, die es durchaus wert sind, betrachtet zu werden, um das eigene Empfinden zu stärken.

Peter Gnoss

### Reinhild Spiekermann: Erwachsene im Instrumentalunterricht.

Didaktische Impulse für ein Lernen in der Lebensspanne, Reihe: üben & musizieren, texte zur instrumentalpädagogik, inkl. 1 DVD, Mainz 2009, Schott Music, ISBN 978-3-7957-0678-4, 192 S., 15,0 x 21,0 cm, brosch., € 22,95

Musikpädagogische Arbeit mit Erwachsenen – angesichts der demographischen Entwicklung mit abnehmendem Bevölkerungswachstum und zunehmender Lebenserwartung ein ganz aktuelles Thema, für das sich auch schon der Deutsche Musikrat mit seiner *Wiesbadener Erklärung* ([www.musikrat.de](http://www.musikrat.de)) eingesetzt hat, leider mit dem der Akzeptanz nicht sehr förderlichen Untertitel *50+ – im Alter mit Musik aktiv* (nach heutigem Konsens ist man mit 50+ noch lange nicht alt). Zu hoffen ist jedenfalls, dass die Initiative trotzdem etwas bringt, z. B. sollten

Musikschulen mehr Kapazitäten für die Arbeit mit Erwachsenen zugestanden werden, etwa um Familien ein generationenübergreifendes Musizieren zu ermöglichen.

Mit der Thematik ausgesprochen gründlich und produktiv auseinandergesetzt hat sich ein Projekt der Musikhochschule Detmold, begonnen im Januar 2007, dessen Ergebnisse hier in Buch und DVD als gelungenes Zusammengehen von Theorie und Praxis vorgestellt werden. Texte und Filmsequenzen mit Gesprächen und Unterrichts-Demonstrationen zeigen, welches Potential in den erwachsenen Instrumental- und Gesangsschülern steckt und dass die allesamt noch recht jungen Studierenden sich intensiv mit der Problematik des Erwachsenen-Unterrichts beschäftigt haben, so aufgeschlossen, flexibel und kompetent wirken sie. Locker gelingt es allen Beteiligten, das sogenannte *Defizitmodell*, demzufolge Lernen grundsätzlich nur in der Jugend möglich ist, zu widerlegen und durch ein Modell des *Lebenslangen Lernens* zu ersetzen, wonach der allmähliche Abbau der kognitiven und motorischen Fähigkeiten im Alter zwar auch nicht wegzudiskutieren ist, sich aber durch Übung (in unserem Fall der für das Musizieren notwendigen Fähigkeiten) durchaus positiv beeinflussen lässt.

Auf sehr lebendige und ansprechende Weise erfährt man, wie sich Ziele und Vorgehensweisen von denen, die im Unterricht mit Kindern und Jugendlichen üblich und erprobt sind, unterscheiden müssen. Erwachsene haben meist klare Zielvorstellungen, brauchen aber speziell für sie geeignete Lernstrategien, sie wünschen sich nicht so sehr Führung als vielmehr eine eher partnerschaftliche Zusammenarbeit, die ihnen erlaubt, einen ganz eigenen musikalischen Entwicklungsweg zu gehen. Sehr aufschlussreich ist auch, was die Teilnehmer bewogen hat, sich intensiv mit Musik zu beschäftigen, sei es an früher Gelerntes anknüpfend oder eine gänzlich neue Begegnung mit Stimme oder Instrument wagend. In ihren Äußerungen wird immer wieder der Wunsch nach individueller Förderung im Einzelunterricht deutlich, die Möglichkeit zur Mitwirkung in Chören und




**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 Instrumental. 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 Garanten 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 Farbbroschur**  
(€ 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](mailto:sales@earlymusicshop.com) [www.earlymusicshop.com](http://www.earlymusicshop.com)

Tel.: +44 (0)1274 288100 Fax: +44 (0)1274 596226

Orchestern hat aber auch einen hohen Motivations-Wert. Mit Erwachsenen arbeiten zu wollen verlangt von den Unterrichtenden, das wird überzeugend deutlich, sich auf die Perspektive von musikalischen Laien einzustellen, Erfolg und Leistung individuell und nicht absolut zu definieren und den Zielen *Freude an der Musik*, *individuelle Selbstverwirklichung* und die *Möglichkeit zu intensiven sozialen Begegnungen* unterzuordnen.

Leider hat das Literaturverzeichnis, in dem die bisherige Forschung zum Thema Instrumentalunterricht mit Erwachsenen ausführlich dokumentiert ist und worauf im Text häufig Bezug genommen wird, keinen Platz mehr im Buch gefunden, es ist nur online über den Verlag erhältlich. Abgesehen davon verdient es die von Reinhild Spiekermann zusammen mit ihrem Team geleistete Arbeit, gründlich gelesen und beherzigt zu werden. Sie gehört in die Handbibliothek von Unterrichtenden, ist aber auch geeignet, potentiell Lernwillige, die mit dem

Wiedereinstieg oder dem Neubeginn noch zögern, zu einer Entscheidung für die Musik zu motivieren.

Ursula Pešek

**Ardal Powell (Hg.): Traverso, Historical Flute Newsletter, The Second Decade (1999–2008)**

with a bibliography of publications on historical flutes 1999–2008, compiled by David Lasocki, Hillsdale, New York, 2009, Pendragon Press, ISBN 978-1-57647-183-8, 206 S., brosch., inkl. 1 CD

Für die, die *Traverso* (noch) nicht kennen: Dieses kleine Periodikum erscheint viermal jährlich als vierseitiger Brief („newsletter“) mit je einem „Hauptartikel“ im Blick auf die historische Querflöte (Geschichte, Instrument, Musik und Praxis), angereichert mit aktuellen Kurznachrichten („news“), neudeutsch eine „Info“.

Es ist schon eine gute Idee, so viele Blätter eines Jahrzehnts noch einmal als Reprint in Buchform zusammenzufassen. Es ist eine mindestens so gute Idee, eine wohlgeordnete Bibliographie des thematisch einschlägigen Schrifttums anzuhängen, wie wir sie vom selben Autor aus TIBIA für die Blockflöte kennen. Neben Beiträgen aus der Feder (vor allem) von Ardal Powell, aber auch von Lazzari, Verzulli oder de Reede (übersetzte Übernahmen) werden historisch Interessierte in der Bibliographie auch über die Inhalte von *Traverso* hinaus viel Anregung finden. Gute Register geben weitere Hilfestellung.

Dem Reprint ist eine CD beigelegt, eine vollständige Kopie desselben von ausgezeichneter Qualität im PDF-Format. Diese digitale Fassung läutet die Zukunft ein, so Powell im Vorwort. Die Buchform dieser Dekade ist die letzte. Schade.

Nikolaus Delius

**Maria Evers/Andrea Osthoff: 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, Wilhelmshaven 2009, Heinrichshofen Verlag, N 2669, € 12,90

Ich habe es ehrlich bedauert, dass sich der Heinrichshofen's-Verlag in den letzten Jahren vermehrt auf den pädagogischen Bereich der Musik konzentriert und die klassischen Urtextausgaben sowie die zeitgenössische Musik nur noch am Rande betreibt. Schliesslich hat die Neugier aber gesiegt und mein Bedauern hat sich in freudiges Interesse verwandelt.

Die Autorinnen des vorliegenden Bandes haben sich vorgenommen, ein relativ trockenes Gebiet (Notenschrift, musikalisches Grundwissen) sowie instrumentenspezifische Informationen auf eine Weise darzustellen, die sowohl Kindern als auch Erwachsenen zusagt. Das Vorhaben ist gelungen: die Informationen über Flöten sind für den Leser, der aus einem anderen Instrumentenbereich kommt, nicht nur verständlich, sondern auch informativ. Die Möglichkeiten eines modernen, augenfreundlichen Layouts tun das Ihrige noch dazu. Was waren die Theoriebücher früher (vor 20-30 Jahren) doch so öde und trocken. Musik soll Spass machen, zum Lernen motivieren und vom Alltag ablenken.

Natürlich kann dieses kompakte Heft eine „richtige“ Instrumentenschule und Etüdensammlungen nicht ersetzen, aber gerade für den Liebhaber bietet die Ausgabe viele Anregungen und macht Lust auf mehr.

Peter Gnoss

**NEUEINGÄNGE**

**Gallois, Pascal: Die Spieltechnik des Fagotts**, dieses Buch erläutert sämtliche spiel- und klangtechnischen Möglichkeiten des Instruments in systematischer Form (Text in deutsch, englisch, französisch), inkl. 2 CDs, Kassel 2009, Bärenreiter Verlag, ISBN 978-3-7618-1860-2, 126 S., 24,00 x 31,00 cm, brosch., € 49,95

**Röbke, Peter/Ardila-Mantilla, Natalia (Hg.): Vom wilden Lernen**, Musizieren lernen – auch ausserhalb von Schule und Unterricht, Reihe: üben & musizieren. texte zur instrumentalpädagogik, Mainz 2009, Schott Music, ISBN 978-3-7957-0665-4, 176 S., 15,0 x 21,00 cm, brosch., € 14,95

## Noten



### Paul Hindemith: 3 American Folksongs (1938)

für 3 Blockflöten, hrsg. von Luitgard Schader, Mainz u. a. 2009, Edition Schott OFB 211, ISMN M-979-0-001-15317-1, Partitur und Stimmen, € 7,95

### Paul Hindemith: Plöner Musiktag

Abendkonzert: Trio für Blockflöten (1932), hrsg. von Giselher Schubert, Mainz u. a. 2008, Edition Schott OFB 208, ISMN M-001-15202-0, Partitur und Stimmen, € 12,95

Die kleine Sensation zuerst: Ja, es gibt weitere Blockflötenmusik von Hindemith außer dem bekannten Trio aus dem „Plöner Musiktag“. Die *3 American Folksongs* erschienen nun als Vorabdruck aus der Hindemith-Gesamtausgabe in einer Einzel-Edition.

Hindemith schrieb die drei kurzen Sätze 1938 während einer Tournee durch die USA. Seine Vorlagen waren Melodien, die damals in Amerika populär waren: Dixie (Daniel Emmet: *I wish I was in Dixie*), Old Folks at Home (Stephen Forster: *Way down upon the Swanee river*) und das schottische Lied *Auld Lang Syne* (*Nehmt Abschied, Brüder*). Allerdings gibt es keine Hinweise auf die Komponisten der Melodien und auch keinen Abdruck der Liedtexte im Vorwort.

Zur Besetzung machte der Komponist keine genauen Angaben, gemeint ist aber wohl ein Trio in  $c^2 c^2 f^1$  oder auch  $c^2 f^1 c^1$ . Im Autograph hat Hindemith alle Stimmen in Klangnotation geschrieben, die erste Sopranflötenstimme also  $c^2 - a^3$ . Wir kennen diese Schreibweise sonst nur von Hindemiths *Trio für Blockflöten* (Autograph und Erstdruck) und von Harald Genzmers *Trio* (1942). Sicher ist es korrekt, diese Originalnotation in eine Gesamtausgabe zu übernehmen, in einer praktischen Ausgabe mit Einzelstimmen macht sie aber wenig Sinn.

Die Spieler, die diese kleinen und leichten Stücke heute spielen, sind keine Profis, sondern Kinder, Jugendliche oder Laien, die diese Notation nicht oder nur mit Mühe lesen können. Dadurch wird der vorliegende Erstdruck leider zu einer unpraktischen Ausgabe – schade um die hübschen Stücke.

Hindemiths Trio aus dem „Plöner Musiktag“ wurde 1932 für Blockflöten in  $a^1 d^1 d^1$  geschrieben, „einzeln oder chorisch besetzt“. Von 1952 – nicht 1932, wie im Vorwort zu lesen – bis jetzt war das Werk nur in einer transponierten Ausgabe von Walter Bergmann für Blockflöten in  $c^2 f^1 f^1$  oder  $c^2 f^1 c^1$  zugänglich. Bergmann hatte Hindemiths originale Artikulationsbezeichnungen „revised for practical use“. Die *Neue Ausgabe für Sopran- und zwei Altblockflöten (oder Alt- und Tenorblockflöte) nach der Paul-Hindemith-Gesamtausgabe* übernimmt Bergmanns Terztransposition, enthält aber Hindemiths Artikulationsangaben, wie sie im Autograph und im Erstdruck von 1932 vorhanden sind. Zur Problematik der „Revision“ Bergmanns wird auf den Vortrag des Rezensenten *Hindemith heute – Anmerkungen zur Aufführungspraxis seines Trios für Blockflöten* verwiesen, gedruckt in der TIBIA 4/1995, S. 586–593. Der Herausgeber der „Neuen Ausgabe“ scheint diesen Text nicht zur Kenntnis genommen zu haben. Darin wird ausführlich dargelegt, warum das Trio bei der Verwendung von heutigen Barockblockflöten eben gerade nicht um eine Terz aufwärts, sondern besser um einen Ganzton abwärts transponiert und mit Blockflöten in  $f^1 c^1 c^1$  gespielt werden sollte. Willy Strecker, der damalige Besitzer des Schott-Verlages, hat übrigens 1936 in einem Brief an Hindemith für das Trio ebenfalls diese Besetzung vorgeschlagen. Im verlagseigenen Archiv wurde also wohl auch nicht recherchiert.

Nach Giselher Schubert soll Hindemith das Trio *offenbar erst in Plön geschrieben* haben. Allerdings ist er erst zwei Tage vor der Aufführung am 20. Juni 1932 in Plön angekommen. In diesen Tagen war Hindemith mit Ergänzungen zum Aufführungsmaterial und Proben der vielen einzelnen Stücke des „Plöner Musiktages“ beschäftigt. Es ist sehr unwahrscheinlich, dass die zahlreichen erhaltenen Skizzen zum Trio, die komplett in Reinschrift-Einzelstimmen erhaltene Frühfassung des ersten Satzes und das endgültige Aufführungsmaterial des Trios in dieser kurzen Zeit entstanden sind. Die Autographe belegen eher einen längeren Entstehungsprozess in der ersten Hälfte des Jahres 1932.

Im Vorwort wäre eine Erklärung für die ungewöhnliche Satzfolge (mit dem langsamen Satz am Schluss) sinnvoll gewesen. Hans Ulrich Staeps hat dazu 1965 geschrieben: *Schon in der frühen deutschen Schott-Ausgabe von Hindemiths berühmtem Trio für Blockflöten findet sich nach zwei lebhaften Sätzen das langsame Fugato am Schluß, und schon, bevor Hindemith es selbst bestätigte, gab es für mich keinen Zweifel darüber, daß das Fugato, ein komplizierter, gehörmäßig beinahe radikale Anforderungen stellender Satz, in die Mitte gehöre und daß das lustige Rondo in Wahrheit das Trio zu beschließen habe. Aus ganz äußeren Gründen war die Umstellung seinerzeit in Plön erfolgt, wo das kleine Trio als Teil eines Abendkonzertes von einem wiederum lebhaft beginnenden Stück gefolgt wurde.* Eine entsprechende Empfehlung

für separate Aufführungen des Trios fehlt. Ob es dem Verlag wohl gelingt, vor Ablauf seiner urheberrechtlichen Schutzfrist im Jahr 2033 eine gute praktische Ausgabe vorzulegen? Bis zur Tilgung der Bergmann-Eingriffe hat es immerhin 56 Jahre gedauert ...

Zusammenfassend muss festgestellt werden: Bedeutende Blockflötenmusik in misslungenen Ausgaben. Warum ist es einem internationalen und renommierten Musikverlag nicht möglich, so wichtige Editionen auf wissenschaftlicher Basis und praxisgerecht herauszubringen? Offensichtlich fehlte der sachkundige Blick eines erfahrenen Lektors. Vor einiger Zeit ging die Meldung durch die Fachpresse, der Schott-Verlag habe sein Lektorat aus Kostengründen stark reduziert. Wenn solche Neuausgaben die Folge sind, dann wurde an der falschen Stelle gespart.

Peter Thalheimer

### **Inés Zimmermann: Just So Duets – Duette für jeden Tag**

für zwei Blockflöten; Cello 2009, Moeck Verlag zwei Spielpartituren, ZfS 816/817, € 6,00

Man könnte diese hübschen und zum ausprobierenden Spiel anreizenden Miniaturen, gesetzt für Sopran und Alt, auch als kleine Vorschule der Jazz-Spielweise bezeichnen. Stücke in triolischen Achteln (*Der Knoten im Taschentuch/Moment mal*) stehen neben Stücken à la Perpetuum mobile (*Verkehr* und *Wo sind meine Schlüssel?*). Und das *Easy Baby Girl* (*Kein Problem*) dürfte durchaus die entspannte Hal-

## ***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](mailto:herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.info) · [www.alte-musik.info](http://www.alte-musik.info)



tung bezeichnen, mit der man diese (um mit dem alten Ernesto Köhler von der Querflötenfraktion zu reden) „lusterweckenden“ Duette am besten spielt. Die Schwierigkeiten halten sich einerseits in Grenzen, andererseits enthält das Heft durchaus auch spieltechnische Herausforderungen, die auch in der Mittelstufe (noch) einige lohnende Arbeit erfordern.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

### Siegfried Rath: Albumblätter

Bilder der Vergangenheit für Blockflötenensemble (SATB); Herrenven/Holland, de Haske Publications (DHP 1084567), Partitur und 16 Stimmen

Der Titel lässt an einzelne Blätter denken, die auf den Notenständer schweben: tatsächlich ist diese Edition aber die umfangreichste Produktion, die je auf meinem Rezensenten-Notenpult gelandet ist. Neben der Partitur ist jede der vier Stimmen in vierfacher Ausfertigung vorhanden, wobei der beigefügte Karton-Umschlag darauf verweist, dass es sich nicht um einen Fehler der Packabteilung handelt, die die Rezensions-exemplare versendet, sondern dass die zehn Sätze für eine (blockflöten-)orchestralsche Auf-führung gedacht sind.

Das macht das Werk freilich zu einem Zwitter, der nach zwei Seiten orientiert ist: für ein einfaches Blockflötenquartett ist die Ausgabe zu aufwändig (was machen wir bloß mit den restlichen drei Stimmen?), für ein großes Ensemble wiederum ist die Komposition in vielen Teilen zu sehr auf die einfache Vierstimmigkeit ausgerichtet. Zwar wird in einzelnen Passagen (meist im Sopran) eine zusätzliche zweite Stimme eingeführt – die beschränkt sich aber weitgehend auf Terzparallelen.

Dabei haben die Albumblätter durchaus klangliche Überzeugungskraft, wenn sie ihre „Bilder der Vergangenheit“ beschwören. Neben munteren Tanzsätzen „im Volkston“, wie man das im 19. Jahrhundert wohl genannt hätte (*Pott mit Bohnen*), stehen getragene Klangbilder, die die pommersche Heimat des Komponisten beschwören (*Im Camminer Dom; Ruine Hoff*



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

Neureuter Hauptstraße 316  
D-76149 Karlsruhe-Neureut  
Tel. 0721/707291, Fax 0721/78 2357  
e-mail: [notenversand@schunder.de](mailto:notenversand@schunder.de)

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

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

oder *Vineta*). Pommerland taucht auch auf in den *Maikäfer*, *flieg*-Variationen oder wird *In Gedanken* beschworen, bevor der *Abschied* einen bewegten Abschluss setzt.

Die Kompositionen klingen mit größeren Ensembles sicher eindrucksvoll, wenn die schnellen Figuren, die nicht ohne synkopische Tücken sind, präzise und rhythmisch sicher ausgearbeitet werden.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

### Johann Rosenmüller: Sonata Settima à 4

für Blockflöten (AATB) und Basso continuo (Hg. und Generalbassaussetzung Klaus-Jürgen Gundlach), Celle 2009, Moeck Verlag, Partitur und 5 Stimmen, EM 1145, € 16,80

Der deutschstämmige Posaunist, Organist und Lehrer Johann Rosenmüller (1619–1684) verbrachte einen Großteil seines Lebens in Italien und ließ sich in seinen Kompositionen stark von seiner neuen Heimat beeinflussen. Während er einerseits die Werke von Giovanni Legrenzi (1626–1690) und Francesco Cavalli (1602–1676) schätzte, genoss er auf der anderen Seite selbst ein hohes Ansehen bei seinen Kollegen. Seine deutschen Landsleute machten auf ihren Italienreisen gerne bei ihm Station, um von seinem originären Kompositionsstil zu ler-



# Testen Sie uns!

## Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.  
Anspielen.  
Vergleichen.

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

**einfach anrufen: 0 23 36 - 990 290**

□ und samstags in Schwelm: Konzerte, Workshops,  
Ensemble-Spieltage, Blockflötenreparaturen

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

**early music im Ibach-Haus**

Wilhelmstr. 43 · 58332 Schwelm · [info@blockfloetenladen.de](mailto:info@blockfloetenladen.de) · [www.blockfloetenladen.de](http://www.blockfloetenladen.de)

nen. Neben seinen geistlichen Vokalkompositionen sind es vor allem die Suiten und Sonaten, die heute noch gerne gespielt werden.

Klaus-Jürgen Gundlach legt hier die 7. Sonate aus der 1682 in Nürnberg erschienenen Sammlung für 2 bis 5 Streich- oder Blasinstrumente vor, die bereits in der Titelwahl keine eindeutige Besetzung vorgibt. Diese Stücke sind das letzte Instrumentalwerk, das Rosenmüller verlegen ließ. In diesem Zusammenhang mag es von Interesse sein, dass Arcangelo Corellis opus 1 ein Jahr früher, 1681, entstand.

Rosenmüller hat weder die Sicherheit des klassisch barocken Stiles noch der eindeutigen Tonalität Corellis, sondern entwickelt die spannendsten Elemente des frühbarocken Stils weiter und vermischt Italienisches mit deutschem Kontrapunkt. Heraus kommt ein formal noch weicher, aber kompositorisch absolut überzeugender eigener Rosenmüller-Stil. Typisch ist

zum Beispiel die häufige Verwendung von Chromatik. In der Blockflötenbearbeitung sind alle vier Stimmen gut zu spielen und interessant einzustudieren. Der Bass der Continuostimme besteht aus einer vereinfachten Version der Stimme für Bassblockflöte. Die Aussetzung ist sparsam und unterstützt die beherrschenden Oberstimmen durch rhythmische Akzentuierungen. Vielleicht geht ja nur meine Fantasie mit mir durch, aber wenn ich Rosenmüller höre oder spiele, fühle ich mich in Zeit und Raum zurückversetzt, als wäre ich an seiner ehemaligen Arbeitsstätte, San Marco in Venedig, und hörte die Musik bei ihrer ersten Aufführung mit noch nicht trockener Tinte auf den Notenblättern. Mit anderen Worten: Es ist unglaublich lebendige Musik. Meine Empfehlung ist eindeutig: Mindestens ein Werk von Johann Rosenmüller sollte jeder Musiker einmal gespielt haben, warum also nicht mit der Settima beginnen?

**Inés Zimmermann**

## Georg Philipp Telemann: Lauter Wonne, lauter Freude

Kantate für hohe Stimme, Altblockflöte (Vidline) und Basso continuo [TVVV 1:1040], herausgegeben von Franz Müller-Busch, Generalbassausetzung von Eckhart Kuper, Cello 2009, Girolamo Musikverlag, Partitur und 3 Stimmen, G 11.011, € 18,00

Die schöne dreisätzige Adventskantate, die der Blockflöte wie der Singstimme anspruchsvolle Aufgaben stellt, wurde erstmals in den 1950er Jahren innerhalb der Gesamtedition von Telemanns Kantatenjahrgang *Der harmonische Gottesdienst* (1725/26) durch Gustav Fock in Band 2–5 der Telemann-Ausgabe bei Bärenreiter in Neuauflage vorgelegt, fand aber Verbreitung vor allem durch Gerhard Brauns 1963 im Hänssler-Verlag veröffentlichte praktische Einzelausgabe (jetzt bei Carus). Eine weitere Ausgabe, herausgegeben von Horst Koppe, erschien 1970 bei Vieweg. Ein besonderer Reiz der Kantate liegt in Telemanns sehr direkter „musicalischer Mählerey“ und Affektdarstellung: In der ersten der beiden Arien geben die Worte „Lauter Wonne, lauter Freude spielt in meiner regen Brust“ Anlass zu lebhaftem musikalischem Figurenspiel; und die zweite Arie kostet geradezu drastisch die affektive Antithese aus, die der Text vorgibt mit den Worten: „Ein stetes Zagen, ein ewigs Nagen, ein Trauren, das kein Ziel erhält, beschließet den Jubel der lachenden Welt“.

Während Gerhard Braun vor gut viereinhalb Jahrzehnten den Notentext noch mit allerhand Vortragszeichen, besonders zur Artikulation, ausstattete und an dem barocken Worttext einige Retuschen vornahm, bietet Franz Müller-Buschs Neuauflage, heutigen Gepflogenheiten entsprechend, den Urtext. Schlüsselung und Akzidentiensetzung sind modernisiert, Zusätze des Herausgebers durch Klammern gekennzeichnet. Bisweilen treibt die Ausgabe allerdings das Urtextprinzip zu weit. So stolpert man beim Lesen des Textes verschiedentlich über die Rechtschreibung: „Gluht“, „Bluhmen“ oder „beydes“ – das ist doch sehr ungewohnt. Es sind die Schreibweisen des Originaldrucks. Da es sich jedoch um rein orthographische, lautlich (also auch musika-



*Musik ist ...*

... ein Klang der Liebe

Unser Isis-Alt-Modell aus handwerklicher Fertigung:  
Olive, € 635,-  
Verkauf durch den Fachhandel – [www.huber-music.ch](http://www.huber-music.ch)

**HUBER**  
swiss musical instruments


lich) irrelevante Varianten handelt, fragt man sich, wozu ihre Beibehaltung gut sein soll.

Ein weiteres Beispiel allzu großer Quellentreue verdient einen Exkurs: In der Partitur (nicht in den Stimmen) finden sich immer wieder überflüssigerweise eingeklammerte Akzidentien. Dabei stören die Klammern, weil sie einen Entscheidungsspielraum suggerieren, der in Wirklichkeit nicht besteht: Die eingeklammerten Akzidentien sind nicht etwa Vorschläge des Herausgebers, denen man folgen mag oder auch nicht, sondern sind durchweg obligatorisch.

Wir haben es mit zwei verschiedenen Fällen zu tun: Zum einen handelt es sich um frei vom Herausgeber hinzugefügte Warnungs- oder Sicherheitsakzidentien, d. h. solche Versetzungszeichen, die nicht im Original stehen und dort auch weder nach den Regeln der Zeit Telemanns noch nach unserer heutigen musikalischen Orthographie zu stehen brauchten, sondern nur gesetzt sind, um zu verhindern, dass der Ausführende irrtümlich beispielsweise *cis*

**ROHMER**

Celle Tel: 05141 / 217298



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

statt *c* liest (wie im Basso continuo der 1. Arie in T. 3). Zum anderen haben wir es mit Akzidentien zu tun, die bei der Neuedition durch die Umstellung der historischen auf die moderne Notation erforderlich geworden sind.

Zu Telemanns Zeit galt ein Akzident in der Regel nur für die ihm unmittelbar folgende Note und eventuell sich direkt anschließende Tonwiederholungen, und zwar dann auch über den Taktstrich hinweg. Heute dagegen gilt ein Akzident jeweils für alle ihm unmittelbar oder auch mittelbar folgenden Noten der betreffenden Position bis zum Ende des Taktes. Beispielsweise gilt also bei Telemann das Kreuz für *dis*<sup>2</sup> bei der 3. Note der Blockflöte in T. 12 der 1. Arie nach sieben anderen Zwischennoten nicht mehr für die 11. Note desselben Taktes: Die Note ist ein *d*<sup>2</sup>, die Alteration gilt ohne Auflösungszeichen als aufgehoben. In moderner Notenschrift freilich muss hier ein Auflösungszeichen stehen; denn erst damit wird heute wiedergegeben, was Telemanns Noten-

bild ausdrückt. Das Auflösungszeichen steht denn auch in Müller-Buschs Ausgabe, aber eben in Klammern.

Da es in einer Neuauflage nicht darum geht, das Schriftbild, sondern die Intention des Komponisten wiederzugeben, wäre den Ansprüchen an eine Urtextausgabe vollauf Genüge getan, wenn die alte Schreibung ohne Einzelkennzeichnungen modernisiert würde: Es ginge dabei inhaltlich nichts verloren, Verunsicherung durch überflüssige Detailinformation würde vermieden, und dem Lese- und Musizierfluss wäre gedient. Zugleich wären die Klammern für wirklich relevante, über das von Telemann Angezeigte hinausgehende Ergänzungen des Herausgebers reserviert und ließen diese im Partiturbild um so deutlicher hervortreten. Grundsätzlich kann sowohl für den Wort- als auch für den Notentext die editorische Faustregel gelten, dass redaktionelle Änderungen gegenüber der Quelle, die allein das Schrift-, nicht aber das Klangbild betreffen, nur eines generellen Hinweises bedürfen, nicht aber durch Einzelnachweise oder diakritische Kennzeichnungen ausgewiesen zu werden brauchen. Den erforderlichen generellen Hinweis aber gibt ohnehin bereits Müller-Buschs Vorwort mit der Bemerkung: „Die Schreibweise der Noten (Schlüssel, Vorzeichen usw.) wurde den heute üblichen Regeln angepasst“.

Es bleiben weitere Wünsche offen: Nicht unbedingt zu begrüßen ist die Entscheidung des Herausgebers, in der ersten Arie einen von Telemann mit Wiederholungszeichen notierten Abschnitt (T. 7–17) auszuschreiben, weil sich dadurch für die Partitur eine bessere Wendestelle ergibt. Ein Überspringen der Wiederholung „bei Bedarf“ (Vorwort) – etwa beim *Dacapo* – ist vom Herausgeber durch die Beischrift *Vi-de* zwar immerhin erleichtert, doch steht diese merkwürdigerweise beim ersten Auftreten des Abschnitts, nicht bei der ausgeschriebenen Wiederholung T. 17–27. Verwirrung ist also nicht ausgeschlossen, zumal nun der Flötist schnell blättern muss; auch verschiebt sich die Taktzählung gegenüber den anderen Ausgaben.

Des weiteren wünschte man sich bei dem Rezitativ, das die beiden Arien verbindet, zweierlei praktische Hilfen: die Andeutung der wichtigsten Appoggiaturen der Singstimme in einem übergelegten System und die Kennzeichnung der nachschlagenden Kadenz im Generalbass. Telemann geht auf den ersten Punkt in seinem Vorbericht ein, Müller-Busch erwähnt dies auch in seinem Vorwort und verweist ergänzend auf Tosi-Agricolas *Anleitung zur Singkunst* (1757). Aber konkrete Vorschläge wären hier mehr wert. Zumindest die nicht auf die Epoche spezialisierten Sänger wissen nach meiner Erfahrung häufig mit den Gepflogenheiten des barocken Rezitativvortrags nicht umzugehen, und auch die Praxis des Nachschlagens von Kadenz ist bei Generalbassspielern vielfach immer noch unbekannt.

Was das optische Erscheinungsbild betrifft, so könnte man sich in der Partitur Blockflöten- und Singstimme etwas größer und damit besser lesbar vorstellen. – Die Partitur enthält ein knappes und informatives Vorwort auf Deutsch und Englisch und am Schluss auch den Text der Kantate im Originalwortlaut und in englischer Übersetzung. Schön ist, dass auch drei Faksimile-Ausschnitte aus dem Originaldruck beigegeben sind.

Die in der Partitur enthaltene Generalbassaussetzung von Eckhart Kuper ist sachgerecht und gut spielbar (im Schlusstakt der 1. Arie sollte allerdings in der zweiten Auflage ein Notenhals, in T. 28 der 2. Arie beim 4. Achtelwert ein  $\flat$  ergänzt werden). Die drei beigegebenen Stimmen verwöhnen geradezu ihre Benutzer: Blockflöte und Singstimme erscheinen in vorzüglichem Notenbild auf zwei Systemen in Partitur (2 Exemplare). Die Basso-continuo-Stimme ist beziffert und im Rezitativ mit einem übergelegten Singstimmensystem versehen.

Klaus Hofmann

### Wolfgang Amadeus Mozart: 12 beliebte Stücke

aus der Oper *Don Giovanni*, für Flöte solo oder Klarinette/Violine solo (eingrichtet von Charles-François Dumondhau, herausgegeben von Gerhard Braun), Karlsruhe 2008, Tre Media Musikverlage, TME 134, € 16,80

# Blockflöte aktuell

## Spiel und Spaß mit der Blockflöte

### ■ Barocke Tänze

Die schönsten Tänze aus Barock und Renaissance für 2 Sopran-Blockflöten – leicht gesetzt.

*Die wichtigsten Tanztypen, die berühmtesten Komponisten der Renaissance- und Barockzeit – von Praetorius, Händel und Lully bis zu Purcell, Bach und Rameau.*

Ausgabe mit CD  
ISBN 978-3-7957-5952-0  
ED 20652 · € 13,95

### ■ Baroque Recorder Anthology 2

33 Stücke  
für Sopran-Blockflöte

*Diese Sammlung enthält leichte und mittelschwere Stücke in verschiedenen Stilen von Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts.*

Ausgabe mit CD  
ISBN 978-1-84761-081-2  
ED 13135 · € 14,95

### Band 1

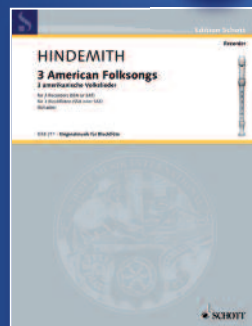
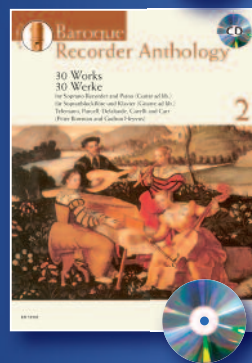
ISBN 978-1-84761-080-5  
ED 13134 · € 14,95

### Paul Hindemith ■ 3 amerikanische Volkslieder

für 3 Blockflöten  
(SSA od. SAT)

*Bisher unveröffentlichte Blockflötentrios, die Hindemith 1938 während einer Tournee durch die USA geschrieben hat.*

leicht bis mittelschwer  
ISMN 979-0-001-15317-1  
OFB 211 · € 7,95



Seit über 25 Jahren :  
Alles für Blockflötisten



Flöten  
Noten  
Zubehör

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

Die Herausgabe der „12 beliebten Stücke“ ist eine wertvolle Bereicherung des Solorepertoires besonders für die Klarinette. Flötisten und Geiger können sich nicht über einen Mangel an Sololiteratur für ihre Instrumente beklagen. Solowerke für Klarinette aus der Zeit der Klassik und Romantik, abgesehen von den *Trois Caprices*, komponiert von Mozarts Klarinetten Anton Stadler, sind leider sehr rar. Dagegen fehlt es nicht an sehr überzeugenden Kompositionen des 20. Jahrhunderts.

Der Komponist, Violoncellist und Pianist Charles-François Dumonchau (1775 geboren in Strasbourg – gestorben 1820 in Lyon) hat entsprechend den Geflogenheiten seiner Zeit die zwölf berühmtesten Opernarien aus *Don Giovanni* für ein Soloinstrument in Form der Klarinette oder Flöte oder der Violine bearbeitet. Um möglichst viele verschiedene Spieler anzusprechen und damit wahrscheinlich eine größere Verkaufszahl an Exemplaren zu erzielen, hat er sich nicht auf ein Instrument beschränkt.

Der Umfang der Stimme wurde mit  $d^1-f^3$  so gewählt, dass allen drei Instrumenten Rechnung getragen wurde. Für die Violine und besonders die Klarinette wäre es im Interesse von Laienmusikern oder Schülern jedoch viel leichter spielbar gewesen, wenn der Bearbeiter das tiefe Register nicht vollkommen ausgespart hätte, da besonders Mozart als Schöpfer dieser Melodien das tiefe Register besonders geschätzt hat. Man denke nur an die Instrumentierungen mit Bassethörnern und Bassettklarinette in seinen Werken.

Als klassische Etüden sind die Bearbeitungen bestens geeignet. Der Spieler kennt die Melodien und übernimmt im Wechsel nicht nur den Sängerspart, sondern auch virtuose Flöten- oder Streicherpassagen. Die lebhaften Arien sind damit eine vorzügliche Stoßübung. Als reine Solovortragsstücke sind sie auf Grund der vielen Wiederholungen einzelner Motive nicht so geeignet und gewiss auch vom Bearbeiter nicht als solche gedacht. Trotz dieser Einschränkungen wird die Herausgabe dieses Neudruckes Instrumentalisten aber viel Freude bei der Beschäftigung mit Don Giovanni Arien bereiten.

Susanne Ehrhardt

### Giuseppe Rabboni: Variations sur Rigoletto

opus 55, opéra de Giuseppe Verdi, pour piccolo, flûte et piano (Beaumadier), Paris 2009, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur und Stimmen, G 8624 B

### Luigi Hugues: Fantaisie sur Mefistofele

opus 104, opéra d'Arrigo Boïto, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), Paris 2009, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur und Stimme, G 8625 B

Die Idee der *Collection Jean-Louis Beaumadier*, Fantasien bzw. Variationen über Opern-Themen mit Piccolo zu besetzen, gibt diesen ansonsten musikalisch nicht unbedingt notwendigen Stücken als „Studentenfutter“ bei Klassenvorspielen einen vernünftigen Verwendungszweck.

Rabboni hat seine Variationen op. 55 mit dem Originaltitel *Pensieri del Rigoletto* für zwei Flöten und Klavier komponiert, die neue

Billaudot-Ausgabe titelt das um für Piccolo, Flöte und Klavier. Das knappe aber immerhin vorhandene Vorwort von Gian Luca Petrucci postuliert dazu passend die These, dass „the pieces typically included possible instrument substitution patterns, such as replacing the flute by a piccolo, flauto d’amore or flute in G, or even violin, oboe, bassoon ...“, was mir so explizit gesagt für die Musik des 19. Jahrhunderts aber doch etwas seltsam erscheint. Die Kombination Piccolo/Flöte stört die Klangbalance erheblich, besonders im ersten Teil (Variation über *Caro nome*, wo aus Terzen Dezimen werden), das macht die Musik noch unseriöser als sie es an sich schon ist.

Von Rabboni (1800–1856), Soloflötist der Mailänder Scala und Professor für Flöte in Mailand weiß man, dass er ein Instrument Zieglerscher Bauweise spielte, mit 13 Klappen und bis zum kleinen *a* hinab reichend (wie man an seinen Etüden erkennen kann). Auch Hugues (1836–1913) wechselte nicht zur Böhmflöte, neben seinem Hauptberuf als Professor für Geographie in Turin war er zugleich ein angesehener Lehrer und Komponist für Flöte, der, obwohl im strengen Sinne Amateur, viele seiner Virtuosen-Kollegen übertraf.

Technisch ist seine *Fantaisie sur Mefistofele* op. 104 (Spieldauer ca. 10 Minuten) leichter als die Variationen von Rabboni (etwas über 15 Minuten), aber auch viel interessanter, weil sie mit Themen aus *Mefistofele* von Arrigo Boito (1842–1918) spielt, eine Oper, die man sich, nicht nur als Voraussetzung für eine sinnvolle Interpretation, unbedingt anhören sollte. Meines Wissens gibt es neben Hugues’ *Fantaisie* nur noch zwei auch nicht weiter bekannte Stücke, die sich damit beschäftigen, *Pieroni* op. 24 und *Alassio* op. 721. Das Piccolo repräsentiert klanglich die Titelperson, passt also gut zum Charakter der Musik. In der Erstfassung von 1868 fiel die Oper wegen ihrer Modernität und ihres literarischen Anspruchs (Texte aus Faust, Teil 1 und 2) beim Publikum der Mailänder Scala durch, es gab einen richtigen Skandal. Die gekürzte Neufassung war 1875 in Bologna sehr erfolgreich, wohl auch, weil die

Umarbeitung einige Zugeständnisse an den Publikumsgeschmack gemacht hatte. Boito, eine musikalische und literarische Doppelbegabung, ist uns heute jedoch mehr als Librettist von Verdis *Othello* und *Falstaff* geläufig.  
Željko Pešek

### Heinz Holliger: pour Roland Cavin

für Piccolo, Flöte und Altflöte, Mainz 2007, Schott Verlag  
3 Spielpartituren, FTR 196, € 4,95

Dies ist eine Trauermusik an einen lieben Freund. Die zarte, durchsichtige Musik entspricht ganz dem von Heinz Holliger vorangestellten Motto: „...Ton âme si aimable et les sons si doux et transcendants de ton piccolo vont ouvrir tout grand les portes du paradis.“ So sollten die Piccolotöne mit besonderer Zartheit klingen. Flöte und Altflöte grundieren mit warmen Klängen. Das ist eine wunderschöne neue Musik voller Poesie. Die schöne Ausgabe hat drei Spielpartituren, die sowohl dem Verständnis als auch dem Spiel sehr förderlich sind. Sehr empfehlenswert!  
Frank Michael

### Norbert Laufer: Mobile

fünf Lieder für Oboe, Violine und Viola, Köln 2009, Edition Dohr, Partitur und Stimmen, E.D. 28806, € 24,80

Der Autor dieser Rezension gesteht freimütig, dass ihn die vorliegende Komposition des 1960 in Düsseldorf geborenen Norbert Laufer etwas ratlos lässt.

Der mittlerweile fünfzigjährige Komponist hat bei Jürg Baur an der Kölner Musikhochschule studiert und lehrt heute Musiktheorie und Violine an der Clara-Schumann-Musikschule seiner Heimatstadt. Sein kompositorisches Schaffen, das, neben pädagogischen Arbeiten, Solostücke und Kammermusik unterschiedlichster Besetzung und Vokalwerke (sowohl solistisch als auch chorisches – u. a. eine Symphonische Kantate mit großem Orchester) beinhaltet, wird (ausschließlich?) vom Verlag Dohr in Köln betreut und zählt immerhin schon über 60 Werke, dessen



frühestes (*Sieben frühe Stücke für Klavier*) in seinem neunten Lebensjahr entstanden ist.

Laut eigenem Bekunden sucht Laufer als Komponist stets die intensive Zusammenarbeit mit den Interpreten seiner Werke. Die Fünf Lieder seiner Komposition *Mobile* haben, wie er in einem Vorwort erläutert, sowohl das Gegenüberstellen als auch das Gleichgewicht der Oboe auf der einen Seite, sowie der beiden Streichinstrumente auf der anderen Seite zum Thema.

Zum Titel *Mobile* („beweglich“) mag für das 2., „ganz frei“ überschriebene Lied und das 4. mit der Überschrift „abwechselnd“ bedingt zutreffen; hingegen evozieren das 3. und 5. Lied mit „ostinato“ bzw. „Tonrepetitionen“ doch eher Ausdruck von Unbeweglichem, ja Starrem. Die Gestaltung von Melodik und Harmonik zeigt sich in den ersten beiden Liedern am auffälligsten: während die Oboe fast durchgehend, wenn auch in verschiedenen Registern, sich in eng bei-

einanderliegenden Ganz- und Halbton-Umspielungen ergeht, setzen die Streicher dagegen Toncluster, die sich ineinander verschieben.

Der Begriff *Mobile*, von Boulez in *Trope* seiner 3. Klaviersonate (1955–1957) zum ersten Mal verwendet, versteht sich als eine vom strengen Serialismus sich lösende, permutierende Form, die dem Interpreten gewisse Freiheiten in der Gestaltung der zeitlichen Abfolge bietet, ihn so zum mitgestaltenden Partner des Komponisten macht. Als Beispiel sei dafür Heinz Holligers *Mobile* für Oboe und Harfe aus dem Jahr 1962 angeführt, in der er drei (oder auch mehr) Reihenfolgen von insgesamt 12 Sequenzen zur Auswahl vorschlägt. Witold Lutosławski hat dieses Prinzip 20 Jahre später als „begrenzten Zufall“ in seiner 3. Symphonie angewendet.

Von all dem ist in Laufers *Mobile* nichts vorhanden, worauf eben meine Ratlosigkeit beruht.

**Georg Meerwein**

## NEUEINGÄNGE

**Gérard Billaudot Éditeur, Paris**

**Albéniz, Isaac:** *Suite espagnole*, extraits, opus 47, pour hautbois ou cor anglais et piano (Walter), Reihe: Collection David Walter, 2009, Partitur und Stimme, G 8636 B

**Musikverlag Bornmann, Schönaich**

**Bach, Johann Sebastian:** *Ouverture der 2. Orchestersuite* [BWV 1067], für Blockflöten-Quartett (AATB) (Johannes Bornmann), Basso continuo ad. lib. (Everling), 2010, Partitur und Stimmen, MVB 95, € 19,00

**Telemann, Georg Philipp:** *Ouverture der Konzertsuite F-Dur*, für Blockflöten-Quartett (AATB) (Johannes Bornmann), Basso continuo ad. lib. (Everling), 2010, Partitur und Stimmen, MVB 94, € 17,00

**Breitkopf & Härtel, Wiesbaden**

**Beutler, Irmhild/Rosin, Sylvia Corinna:** *Kraut & Rüben*, Spielbuch 1 für die Sopran-Blockflöte, Volks- und Kinderlieder, Kanons und Spielstücke aus aller Welt, Geburtstags- und Osterlieder, 2009, EB 8815, € 13,50

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Konzert für Oboe und Orchester C-Dur*, KV 314 (285d) (Hg. Henrik Wiese), Reihe: Breitkopf Urtext, 2009, Partitur, PB 5309, € 22,00

**Mozart, Wolfgang Amadeus:** *Konzert für Oboe und Orchester C-Dur*, KV 314 (285d) (Wiese), Ausgabe für Oboe und Klavier (Schulze), Reihe: Breitkopf Urtext, 2009, Partitur und Stimme, EB 8048, € 15,00

**Cheap Choice Brave and New Music Editions (Vertrieb: Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg)**

**Byrd, William:** *Ave Verum Corpus*, Motet for 4 Voices, Gradualia Book I, Second Edition 1610, edited for 4 voices, viols or recorders SATB or ATTB by Vince Kelly, 2009, Partitur und Stimmen, CCBN 17009, € 16,00

**Byrd, William:** *Christ Rising – Christ is Risen Again*, 2 Easter Pieces a 6, from Songs of sundrie natures (1589), edited for voices, viols or recorders by Vince Kelly, 2008, Partitur und Stimmen, CCBN 16009, € 19,80

**Telemann, Georg Philipp:** *Quartet in Bb*,

arranged for recorders ATTB (from the Concerto TWV 52: B1) by Vince Kelly, 2008, Partitur und Stimmen, CCBN 18011, € 13,80

**Weelkes, Thomas:** *Hosanna to the Son of David*, Full Anthem, edited for 6 voices, viols or recorders by Vince Kelly, 2008, Partitur und Stimmen, CCBN 17010, € 12,80

**Doblinger Musikverlag, Wien**

**Haydn, Joseph:** *Tänze für 2 Flöten*, bearbeitet von Reza Najfar, 2009, D 35 033

**Korn, Uwe/Malycheva, Elena:** *Dancing Recorder*, eine Sammlung leichter bis mittelschwerer Stücke für 1-2 Sopranblockflöte(n) solo und mit Klavierbegleitung, 2009, D 34 401

**Vivaldi, Antonio:** *Sonate in C-Dur* (RV 48), für Flöte und B.c. (Gitarre) (Buttmann), 2008, GKM 225

**Green Man Press (Vertrieb: Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg)**

**Bach, Johann Sebastian:** *Aria: Komm, du süsse Todesstunde*, from Cantata BWV 161, for alto/mezzo soprano, two recorders, organ & continuo, 2009, Partitur und Stimmen, Bac 3, € 12,80

**Hall, Henry:** *A Dialogue on the Death of Henry Purcell*, for soprano, bass, two recorders & continuo (Hg. Peter Holman), 2008, Partitur und Stimmen, Hal 1, € 18,50

**Scarlatti, Alessandro:** *Filem, mio caro, Filli, che esprime la sua fede a Fileno*, Cantata for alto, recorder, two violins and continuo, 2009, Partitur und Stimmen, Sca 7, € 16,80

**Mieroprint Musikverlag (Elly van Mierlo), Münster**

**Michel, Winfried:** *Glasgefieder*, op. 21, für Querflöte und Klavier, 2009, 2 Spielpartituren, EM 1080, € 8,00

**Michel, Winfried:** *il piccolo libro di tommaso tomesini*, für Altblockflöte solo, 2010, Noten- und Kommentarband, EM 1001, € 9,00

**Michel, Winfried:** *Rondel*, op. 44, für Querflöte solo, 2009, EM 1082, € 7,00

**Michel, Winfried:** *Trijetto*, für 3 Altblockflöten, 2009, 3 Spielpartituren, EM 1055, € 15,00

**Orpheus Music, Armidale (Australien)**

**Blom, Diana:** *The Sun Rising*, for treble recorder and organ, 2009, Partitur und Stimme, OMP208



## Blockflötenzentrum Bremen Ensemblekurse 2010

- Kurs I** „Easy Jazzy Recorder Playing“  
mit Tobias Reisinger + Band 13.3.-14.3.2010
- Kurs II** „Deutsche Consortmusik des 17. Jhd.“  
mit Paul Leenhouts 16.4.-18.4.2010
- Kurs III** „Hiev den letzten Anker, Jim!“  
mit Irmhild Beutler 19.6.-20.6.2010
- Kurs IV** „In High Spirits“ - nur für Jugendliche  
mit Annette John 18.9.2010
- Kurs V** „Weihnachtsmusik für Anfänger“  
mit Dörte Nienstedt 5.11.-7.11.2010

Programmheft und Infos :



Osterdeich 59a  
D-28203 Bremen  
Tel. 0421.70 28 52  
info@loebnerblockfloeten.de  
www.loebnerblockfloeten.de

**Cogan, Rachael:** *Reflection*, for recorder quartet (D, Tr, T, B), 2009, Partitur und Stimmen, OMP206

**Eccles, Lance:** *Four Sacred German Melodies*, for recorder quartet (D, Tr, T, B), 2010, Partitur und Stimmen, OMP209

**Eccles, Lance:** *Lift-off*, for recorder quartet (D, Tr, T, B), 2010, Partitur und Stimmen, OMP211

**Eccles, Lance:** *Red Riding Hood*, for recorder trio (Tr, T, B), 2010, Partitur und Stimmen, OMP214

### Schott Music, Mainz

**Bowman, Peter/Heyens, Gudrun:** *Baroque Recorder Anthology 1*, 30 Werke für Sopran-blockflöte mit Gitarre- oder Klavierbegleitung (Telemann, Purcell, Hotteterre, Lully, Händel, van Eyck und Daquin), 2009, Partitur und Stimme, inkl. 1 CD, ED 13134, € 14,95

**Hakim, Naji:** *Wie schön leuchtet der Morgenstern*, Variationen für Oboe (Flöte, Violine) und Orgel, 2009, Partitur und Stimme, ED 20613, € 22,95

**Hessenberg, Kurt:** *Capriccio*, für Oboe und Klavier opus 71/2, 2009, Partitur und Stimme, OBB 48, € 9,95

**Edition Walhall, Verlag Franz Biersack, Magdeburg**  
**Cousser (Kusser), Jean Sigismond:** *La cicala della cetra D'Eunomio – Suite Nr. 1*, sechs Consortsuiten für 2 Oboen, Fagott, Streicher und B.c. (Hg. Michael Robertson), in sechs Bänden (EW 746, 747, 748, 791, 794, 798), Reihe: Collegium Musicum – Kölner Reihe alter Musik, 2009, Partitur und Stimmen, EW 746, € 29,80

**Hueber (Huber), Wendelin:** *Sonata IV* (Kremsier), für 2 Violinen, 2 Cornetti (oder Blockflöten), 2 Posaunen (oder Gamben) und B.c. (Hg. Konrad Ruhland), Reihe: Musica Speciosa, 2009, Erstausgabe, Partitur und Stimmen, EW 776, € 15,50

**Krieger, Johann:** *Sonata à 5 in a-Moll*, aus dem Manuskript von Charles Babel (1696), für 2 Violinen (oder Oboen/Traversflöten), 2 Violone (oder Fagott) und B. c., Reihe: Collegium Musicum – Kölner Reihe Alter Musik, 2008, Erstausgabe, Partitur und Stimmen, EW 720, € 16,50

**Mancinus, Thomas:** *Duum vocum Cantiuuncularum*, 26 Bicinien für 2 Renaissance-Instrumente (Blockflöten, Dulziane, Gamben, Cornetti, Posaunen) (Hg. Leopold Fendt), Reihe: Musica Speciosa, 2009, 2 Partituren, EW 759, € 21,80

**Riccio, Giovan Battista:** *Iubilent omnes*, aus „Il Terzo Libro Delle Divine Lodi Musicali“, für Sopran (oder Tenor), Violine, Blockflöte, Fagott und B. c. (Hg. Jolando Scarpa), Gesamtausgabe in neun Teilen – Band II, 2008, Partitur und Stimmen, EW 750, € 14,50

**Telemann, Georg Philipp:** *Konzert g-Moll „Harrach-Konzert“*, für Blockflöte, 2 Violinen, Viola und B. c. (Hg. Reinhard Goebel), Reihe: Magdeburger Telemann Edition, 2009, Erstausgabe, Partitur, EW 743, € 17,50





© by M. Borggreve for harmonia mundi

# Maurice Stegers Pinocchio

**VIKTOR FORTIN**  
**Pinocchio geht in die Welt hinaus**  
 S<sup>ino</sup> (A) Klavier · € 6,80  
 Edition Moeck Nr. 2211 · ISMN M-2006-2211-9



**VIKTOR FORTIN**  
**Pinocchio Swing**  
 S<sup>ino</sup> (A) Klavier · € 6,80  
 Edition Moeck Nr. 2212 · ISMN M-2006-2212-6



**VIKTOR FORTIN**  
**Pinocchio, von der Tarantella gestochen**  
 S<sup>ino</sup> (A) Klavier · € 6,80  
 Edition Moeck Nr. 2213 · ISMN M-2006-2213-3

**VIKTOR FORTIN**  
**Im Bauch des Walfischs**  
 S<sup>ino</sup> (A) Klavier · € 6,80  
 Edition Moeck Nr. 2214 · ISMN M-2006-2214-0

Möchten Sie sich die Noten genauer anschauen? · [www.moeck.com](http://www.moeck.com) · Link „Neue Noten bei Moeck“



## Tonträger

### Christoph Graupner: *Per il flauto. Concerto, Sonate e Overture*

Sabrina Frey, Blockflöte und Leitung Ars Musica Zürich, mit Gastmusikern, edel Classics GmbH, 0016532BC

So wie die Alpen auch abseits vom Matterhorn oder dem Eiger durchaus wunderschöne und sehenswerte Partien haben, hat auch die Barockmusik jenseits des großen Trios Bach, Händel, Telemann noch eine ganze Reihe hörenswerter Entdeckungen von großem Format zu bieten.

Zu ihnen gehört zweifellos der Darmstädter Hofkomponist Christoph Graupner (1683–1760), 1723 immerhin Rivale Johann Sebastian Bachs und Telemanns bei der Neubesetzung der Stelle des Thomaskantors in Leipzig (nach einer deutlichen Gehaltsaufbesserung blieb Graupner dann doch lieber in Darmstadt). Sein Blockflötenkonzert in F-Dur (GWV 323) dürfte vielen Blockflötisten von der 1939 erstmals erschienen Schott-Fassung für Klavier und Blockflöte her vertraut sein – dieses elegante und leichte Konzert mit seinem langen ersten Ton der Soloflöte und der Pizzicato-Begleitung im Andante-Satz bringt Sabrina Frey auf der vorliegenden CD wunderschön zum Klingen. Das Ensemble *Ars Musica Zürich* begleitet mit spritziger Rasanzenz und beweist seine Qualitäten am Ende der CD noch einmal mit der Overture für Blockflöte und Streicher (GWV 447). Dazwischen liegen Kammermusikwerke, die Graupners Originalität und seinen Einfallsreichtum verdeutlichen: bei der *Sonata canonica* für 2 Blockflöten, Viola da Gamba und B. c. (GWV 216), zum ersten Mal auf CD eingespielt, sekundiert Maurice Steger der Solist, die darüber hinaus noch zwei Flötensonaten Graupners und ein Trio mit Violine bietet (alle drei ursprünglich für Querflöte bestimmt).

Hier allerdings zeigen sich gelegentlich die Probleme unserer aufs Äußerste beschleunigten Zeit: speziell die *Sonata canonica* hätte etwas mehr Ruhe vertragen (sie hat interessanterweise nur langsame Satzbezeichnungen, Largo/Adagio/Largo, während die schnellen Sätze unbezeichnet sind).

Insgesamt aber eine höchst erfreuliche und wunderbar anzuhörende Erweiterung des Repertoires. **Ulrich Scheinhammer-Schmid**

### Rayuela & Cordatum: *Dolci Canti*

Italienische Liebeslieder aus Spätmittelalter und Renaissance, Andrea Kaltenecker (canto, salterio, liuto), Walter Waidosch (canto, citola, viella, vihuela), Claudia Gerauer, Martina Joos, Thomas Engel (flauto dolci, canto), Verena Kronseder (viella, viola da gamba, canto), Stefan Baier (organo di legno, organetto, canto), David Kuckhermann (percussione), 1000 Sounds records 2009, 1 CD, TS 001

Wann haben wir das letzte Mal Ähnliches gehört? Vielleicht bei den iberischen Erkundungen Jordi Savalls mit *Hesperion XX* in deren klangüppiger Spontaneität? Oder bei den französischen Entdeckungen des vokal und instrumental gemischten Ensembles *Le Poème Harmonique* mit seiner farbenreich-intensiven Ausdruckspalette? Manchem wird vielleicht auch Christina Pluhars *L'Arpeggiata* in den Sinn kommen, die kürzlich mit ihrem wunderbar leichtfüßig und „swingend“ nachempfundenen Monteverdi einen frischen Akzent in der Historischen Aufführungspraxis setzte. Mit diesen Assoziationen jedenfalls ist die umwerfende Qualität der Aufnahme umrissen, die dem Hörer schon in den ersten Momenten entgegenpringt.

Was wird überhaupt geboten? Italienische Liebeslieder des Spätmittelalters und der Renaissance, entdeckt und musikalisch packend in

Szene gesetzt von den fünf Musikern der Mittelaltertruppe *Cordatum* und den drei Blockflötisten des Ensembles *Rayuela*. „Die Melodien schweben in der italienischen Luft. Und oft im wenig beachteten Abfall großer Sammlungen – an den frei gebliebenen Rand gekritzelte Einfälle, Notizen von fragmentarisch Gehörtem, Bemerkenswertem“, so Walter Waidosch, der spiritus rector des Unternehmens, im Begleitheft. Tatsächlich sind die meisten der Lieder echte Ausgrabungen; das eine oder andere wird vielleicht in Süditalien noch gepfiffen, aber als „Kunstmusik“ sind es wirkliche Funde.

„Kunstmusik“ ist natürlich der falsche Ausdruck – es ist eine zur Aufnahme geronnene magische *sessio*, in der auf denkbar vielfältigste Weise die so farbenreichen Instrumente – flauti dolci, liuto, salterio, citola, viella, vihuela, viola da gamba, organo di legno, organetto und das allgegenwärtige *percussione* in immer neuen Schattierungen – miteinander scherzen, stöhnen, singen, sich verflechten und gemeinsam mit den menschlichen Stimmen einen bezwingenden Kosmos ganz eigener Art kreieren. Dabei sind die Sänger und Spieler eins, sind dieselben Musiker, so dass das Ineinander von Singstimme und Instrument wie improvisiert und doch zugleich auf schlafwandlerische Weise „richtig“ ist.

Schon der Beginn lässt aufhorchen: Die Laute kommt in ihrem knackigen Anschlag mit unvermutetem „groove“ daher, eine geheimnisvoll leuchtende Klanglichkeit entsteht im Verein mit den nach und nach einsetzenden Instrumenten und mündet ins *A la stagion che'l mondo ...* des ungekünstelten Gesangs, der auch in der Folge das eine oder andere Mal leise an Paolo Conte denken lässt. Die Grenzen von E- und U-Musik verdunsten, aber es entsteht kein „Crossover“ der gewohnten Art, sondern etwas ganz Eigenes, nur schwer Beschreibbares. Was vermag da der Rezensent, der sich nicht auf den kritischen Vergleich zurückziehen kann? Andeuten, hinweisen, umschreiben ...

Keusch und wie aus anderen Sphären gespeist beispielsweise in Track 5 das wundervoll homogene a capella intonierte dreistimmige *Merzede*



• K U N G •

Die Flötenmanufaktur



Süß  
im  
Klang  
und  
dennoch  
stark:  
das  
neue  
Sopranino  
SUPERIO –  
entwickelt  
von  
Yukiko

[www.kueng-blockfloeten.ch](http://www.kueng-blockfloeten.ch)

*aggiato*, das dann in eine melancholische und doch untergründig pulsierende Canzonetta mündet. Oder in Track 12 das gelassen ausschwingende *Amor dolce senza pare* mit weitem Atem und eindringlicher Eingängigkeit. Doch auch viel Temperamentvolles, Überbordendes ist zu hören, wobei der jubelnde oder auch im satten Klang sich verzehrende Anteil der Blockflöten dem ganzen eine atmosphärische Dichte verleiht, weil er zwischen den gezupften oder gestrichenen Instrumenten und der ja gleichfalls atmenden Stimme vermittelt.

Der unzweifelhafte Wert dieser CD liegt darin, den aufgefundenen Melodien ein Klanggewand gestrickt zu haben, das jene nahtlos einkleidet, das die Jahrhunderte gekonnt und unbeschwert in *communio* zueinander treten lässt – kurz, das einfach einen zeitlosen Hörgenuss schenkt. Dass es diese Musik, diese Aufnahme einmal nicht gab, ist nach ihrer Kenntnis nur schwer vorstellbar.

Georg Göbel

**Blockflötenkonzerte von Telemann, Graupner, Schultze**

Dorothee Oberlinger (Blockflöte), Ensemble 1700 unter Leitung von Reinhard Goebel; Deutsche Harmonia Mundi/Sony Music Entertainment Germany, 2009 erschienen; Bestell Nr. 88697509662

**Antonio Vivaldi: Recorder Concertos**

Erik Bosgraaf (Blockflöte), Izhar Elias (Gitarre), Alessandro Pianu (Cembalo) und Ensemble Cordevento; Brilliant classic, 2009; Bestell Nr. 93804; [www.brilliantclassics.com](http://www.brilliantclassics.com)

Zwei Einspielungen barocker Blockflötenkonzerte, in denen die Blockflöte unterschiedliche Rollen spielt: Sie ist Soloinstrument mit Orchesterbegleitung oder –'primus inter pares'– gleichwertiges Mitglied des Ensembles. Zudem stehen sich hier auch zwei Konzepte in der Führung der Instrumentalgruppe gegenüber: Während Dorothee Oberlinger sowohl in der Solistenrolle als auch im Ensemble 1700 glänzt und die Leitung keinem geringeren als ihrem

# Blockfloetenshop.de

- TAKEYAMA-Exklusivhändler in D, A, CH, NL, B
- offizieller von Huene Workshop, Inc. Händler
- über 1000 Instrumente lieferbar
- eigene Meisterwerkstatt
- 3 Jahre Zusatzgarantie
- Auswahlendungen
- Zubehör
- CDs
- ...

Sicherheit ein Blockflötenleben lang ...  
Durch enge Kooperationen mit



Kalle Belz  
[Blockfloetenreparaturen.de](http://Blockfloetenreparaturen.de)



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



Ich freue mich Sie beraten zu dürfen.



Silke Kunath

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

Kölner Kollegen Reinhard Goebel anvertraut hat, führt Erik Bosgraaf sein neunköpfiges Ensemble selbst.

Solokonzerte und große Besetzungen nehmen in einem barocken Repertoire, das sich naturgemäß auf kleinere Kammermusikbesetzungen, Solosonaten und Duette konzentriert, eine Sonderstellung ein und werden seltener eingespielt, da hier die Schwelle vom enthusiastischen Amateur zum virtuosen Profi überschritten wird, sowohl was Können als auch Logistik angeht.

Liest man die Komponistennamen der Oberlinger/Goebel Koproduktion, muss die Rezensentin schon bei Christoph Graupner und Johann Christoph Schultze passen. Das Repertoire ist anscheinend doch größer als man denkt. Und bei den beiden Telemann-Konzerten überrascht eines der beiden als Neueinspielung. Das besondere Vergnügen, ein frisches Blockflötenkonzert zu hören (sei es nun ein lang verschollenes Werk Telemanns oder nicht) ist trotz dieser Unklarheit ungetrübt und qua Höreindruck und kompositorischer Qualität könnte es durchaus echt sein. Und man möchte es ja auch gerne glauben.

Der Orchesterklang ist prägnant und zeigt immer wieder eine würzige Schärfe. Die Interpretation ist detailliert und stringent und immer auf den Punkt gespielt. Hier wird keine Note ihrem Schicksal überlassen. Dorothee Oberlinger gelingt die Balance zwischen großer Solistin und Orchestermitglied. Offensichtlich fühlt sie sich in beiden Rollen zuhause.

Nach den kurzen Telemann-Konzerten nimmt die Suite von Christoph Graupner (1683–1760) schon durch ihre Länge und ihren französischen Stil eine Sonderstellung ein.

Vielleicht hat sich Dorothee Oberlinger während der Aufnahme der Orchestersuite dieselbe Frage gestellt, die sich mancher unterbeschäftigte Bläser in Orchesterprojekten stellt: Warum dürfen wir nur an dieser einen Stelle und nicht an den vielen anderen Parallelstellen mitspielen, warum habe ich hier ein schönes Solo und werde dann abgehängt? Aber so ist eben das

Orchesterleben: viele Pausen. Als Blasinstrument teilt die Blockflöte hier dieses Schicksal.

Wenn man von einem Blockflötenkonzert nicht nur Virtuosität mit zu vernachlässigender Kontribution der Streicher erwartet, ist Graupner eine Entdeckung. Ein echtes Stück Kammermusik, was auch Reinhard Goebel einsah und die Suite zum Glücken brachte.

Johann Christoph Schultze (1733–1813) nennt Goebel „eine würdige Fermate“ für den anschließenden zweihundertjährigen Dornröschenschlaf der Blockflöte. In strahlendem G-Dur brilliert Dorothee Oberlinger in einem späten, schon klassisch anmutenden Concerto, das viel mit Vivaldis Fröhlichkeit und Einstellung der italienischen Leichtigkeit gemeinsam hat.

Und vom italienisch parfürmierten Schultze zum zertifizierten echten Italiener: Antonio Vivaldi (1678–1748). Dass es einem als Bläser bei dieser Aufnahme wärmer ums Herz wird, hat weniger mit Vivaldi als mit der Wahl der Besetzung zu tun. Während sich Dorothee Oberlinger mit Reinhard Goebel und dem Ensemble 1700 hervorragende Streicher ins Boot geholt hat, schafft Erik Bosgraaf durch die Wahl eines Fagotts und des Tripelkonzerts mit Oboe ein Extra an Bläsern, das die Streicher in Schach hält. Bläser und Bläser gesellen sich gerne, und es gibt Klang zum Sattwerden.

Doch Bosgraaf überzeugt auch allein, wie im F-Dur-Konzert RV442, in dem er den Streichern, allein gegenübertritt und durch die feine Auswahl der Klangfarben auf das *con-sordino*-Spiel der Streicher reagiert.

Antonio Vivaldis Virtuosität lässt die Blockflöte glänzen und Erik und Antonio ergänzen sich gut. Beide nehmen sich nicht zu ernst und nützen ihre außerordentlichen Fähigkeiten, um sich für spielerische Leichtigkeit, technische Finesse und Unterhaltung einzusetzen.

Vivaldi war ein Vielschreiber, vergaß in der Eile manchmal die richtigen Harmonien zur Melodie zu schreiben, aber seine Schülerinnen des Venezianischen Waisenhauses, die dort eine professionelle Musikausbildung erhielten, kor-

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**

rigierten dies während des prima vista Spiels mit einem Lächeln, ohne sich die Mühe zu machen, die Fehler jemals schriftlich zu korrigieren.

Erik Bosgraaf nimmt auch mal Takes hinein, die nicht makellos sind und erhält sich seine Spontaneität. Er verweigert sich den überladenen Verzierungen und vertraut auf die Kraft der Schlichtheit.

Seit wann wird eigentlich die Alte Musik und überhaupt die Klassische Musik in eine seriöse Schublade gesteckt? Wann haben wir uns dafür entschieden, das aufführungspraktische Lineal anzulegen und über Authentizität zu streiten, statt einfach zuzuhören? Erik Bosgraaf beißt in Vivaldi wie in einen reifen Pfirsich und lässt ihn sich schmecken, dass ihm der Saft heruntertropft. Und dieses Gefühl stellt sich auch beim Zuhörer ein.

Die Zusammenstellung der Oberlinger/Goebel Produktion ist überzeugend und hat ihren theatralischen Höhepunkt bei Graupner, um durch

Schultzes Schwanengesang eine bittersüße Traurigkeit ob des Abschieds aufkommen zu lassen.

Erik Bosgraafs Vivaldi-CD ist Barockmusik zum Schwelgen, nicht intellektuell, sondern emotional anrührend.

Äpfel und Birnen lassen sich nicht vergleichen, doch kann man beiden Musikern zu der exzellenten künstlerischen Qualität ihrer Produkte gratulieren. **Inés Zimmermann**

### Ye sacred Muses – Music from the House of Tudor

Flautando Köln: Katharina Hess, Susanne Hochscheid, Ursula Thelen; Gäste: Franz Vitzthum (Gesang), Andrea C. Baur (Laute), Katrin Krauß (Blockflöte); Co-Produktion von WDR und Carus Verlag; 2009, Carus 83.433

Jubiläen sind immer ein guter Grund, sich wieder mit einem bestimmten Komponisten zu beschäftigen, und 500 Jahre nach der Thronbesteigung Heinrichs VIII. (1491–1547) erfährt auch die Musik der Tudorzeit eine Renaissance. Im Jubiläumsjahr 2009 haben sich die Engländer einiges einfallen lassen. In London gibt es zahlreiche Sonderausstellungen, wie z. B. *Young Henry* in Hampton Court. Der junge Henry VIII übte auf seine Untertanen und den ganzen Hof eine ähnliche Ausstrahlung aus wie heutzutage die englischen Prinzen William und Harry. Er war gutaussehend, sportlich und damals erstaunliche 1,85 Meter groß. Nicht zu vergessen, dass er auch die politische Macht in Händen hielt. Im krassen Gegensatz dazu steht das später von Hans Holbein gemalte Porträt, das einen breitbeinig dastehenden Koloss von König zeigt – die fleischgewordene Macht.

Nachdem 2008 schon das *FRQ* eine mit *The six wives of Henry VIII* betitelte CD herausgab, beschäftigt sich auch *Flautando Köln* mit diesem Repertoire und hat neben Henrys eigenen Werken Kompositionen von Augustine Bassano und der nachfolgenden Komponistengeneration Jeronimo Bassano, William Byrd, John Dowland, Anthony Holborne, Nathaniel Patrick und Thomas Simpson eingespielt. Mit Katrin Krauß zum Quintett erweitert, mischt

das Ensemble geschickt bekannte mit weniger bekannten Stücken und spielt in gewohnter Qualität ein Programm, das man von Anfang bis Ende auch gerne so im Konzert hören würde.

Die herbe Klangfarben der beiden Renaissance Consorte von Adriana Breukink und Adrian Brown gehen gut zusammen und betonen durch ihre manchmal geräuschvolle Ansprache interessante Aspekte der Artikulation instrumental ausgeführter Vokalmusik.

*What first did break thee of thy first quiet rest* ist ein schönes Beispiel für eine runde, volle Aufnahme mit den beiden Sängern Ursula Thelen und Franz Vitzthum, in der sich Flöten und Gesang harmonisch zu einem dreidimensionalen Klangball vereinen. Manchmal klingt die Aufnahmetechnik jedoch sehr frontal und zweidimensional, es ist eine Tendenz vorhanden, die Bässe zurückzunehmen, was in den wenigen tiefen Sätzen mulmig klingt. Manche Stücke könnte man sich sehr gut in einer tieferen Version vorstellen, aber das helle obere Klangspektrum ist hier bewusst gewählt worden, vielleicht um die Leichtigkeit der „jolly pastimes“ zu betonen und ein Gegengewicht zu den vielen die Melancholie in den Vordergrund stellenden Aufnahmen zu legen.

Schön ist auch Jeronimo Bassanos (1559–1635) *Fantasia Nr. 2 à 5* und die Stücke seines Onkels Augustine. Um 1530 kam der erste Kontakt der Bassano Familie mit England zustande. Die Nachkommen der auf die Insel emigrierten Bassanos machten sich als Flötenbauer und Musiker einen Namen und konnten sich mit einem zusätzlichen Privileg für das Verkaufen von Rotwein eine weitere Einkommensquelle sichern. Die Zeiten waren damals wie heute sehr unsicher und eine breite Basis wünschenswert.

Mit dem Klagelied auf Thomas Tallis Tod endet die CD mit *Ye sacred Muses*, in dem William Byrd seinem verehrten Lehrer ein Denkmal setzt. Leise verabschiedet sich *Flautando Köln* vorerst von seinen Fans. Die Elegie bildet den runden Abschluss einer Aufnahme mit wunderschöner Musik.

Inés Zimmermann



Für die CD *Can She Excuse?* erhielt das Ensemble *Mikado* den Pasticcio Preis des Österreichischen Radiosenders ORF (Ö 1)

### Can She Excuse? English Consort Music and Songs

Ensemble Mikado: Theresa Dlouhy (Sopran); Thomas List, Katharina Lugmayr, Maja Osojnik (Blockflöten); Eva Reiter (Viola da gamba, Blockflöten), Gramola 98850

### Io canterei d'amor – Ich singe von der Liebe

Quartetto con affetto; Regina Kabis (Sopran), Kai Christian Moritz (Sprecher), Animato, ACD 6111

Zweimal vier Blockflöten mit Garnierung: im einen Fall um eine Sängerin vermehrt, im anderen um eine Sängerin und einen Sprecher. Und in beiden Fällen sind, allerdings in sehr unterschiedlichem Ausmaß, diese „Fremdkörper“ das Problem.

Die beiden Blockflötenensembles selbst klingen wunderbar, auch wenn sie unterschiedliche musikalische Epochen vorstellen. Das *Ensemble Mikado* konzentriert sich auf die englische Consortmusik um 1600, die bei den schnellen Sätzen leicht, elegant und spritzig (Giles Farnaby: *His humour*) und bei den getragenen Sätzen mit schönen Klangwirkungen und interessanter Instrumentierung (Gamben-Pizzicati) dargeboten wird. Theresa Dlouhys Gesangsstimme allerdings wirkt bei einigen wenigen Sätzen (Nr. 2, 16) wenig frei, überzeugt dafür in anderen Stücken mit Gesang der schönsten Sorte – Beispiel: Nr. 11 (*How can the tree*), das mit unbegleitetem Sologesang einsetzt, dem sich dann in den folgenden Strophen die Blockflöten zugesellen. Manchmal treten zum Sopran auch Stimmen der Spieler, was auf wunderhübsche Weise das bei den Engländern der Zeit so beliebte gesellige Singen vergegenwärtigt (Morley: *Come lovers follow me*).

Das *Quartetto con affetto* dagegen spielt die von ihm ausgewählten Werke des 16. Jahrhunderts mit ausdrucksvoll kolorierten Varianten

zwar ebenfalls wunderschön, hat aber zwei Missgriffe getan: zum einen mit der Wahl des Sprechers Kai Christian Moritz, zum anderen mit der Auswahl des von diesem Gesprochenen. Zwar kann man durchaus Kontraste bieten, Modernes etwa mit Altem kombinieren; aber man kann nicht in ein auf Petrarca's edle Gefühlsliryk konzentriertes Programm Verse von Francois Villon (1431–ca. 1463) einbauen, die – das die schönste Pointe – teilweise nicht einmal von Villon sind! Und die, die tatsächlich auf den berühmten Vaganten zurückgehen, sind vom 15. Jahrhundert so weit wie nur denkbar entfernt!

Die Wurzel des Übels heißt Paul Zech (1881–1946), der seiner Sammlung der *lasterhaften Balladen und Lieder des Francois Villon* den vielsagenden Untertitel *Nachdichtung* gab – eine Bezeichnung, die man ohne weiteres durch den Begriff „Neudichtung“ ersetzen könnte. Denn der berühmteste Titel aus dieser Sammlung („Ich bin so wild nach deinem Erdbeer-mund“), bekannt geworden durch Klaus Kinski, hat leider in Villons schmalem Werk keine französische Entsprechung, es stammt ganz und gar von Paul Zech. Aber auch die Zech-Werke, denen tatsächlich eine Vorlage von Villon zugrunde liegt, klingen im Kontext von Renaissance-Musik skurril, etwa wenn in der *Marien-Ballade* die Mutter des Poët maudit von ihrem „Witwenkral“ spricht, als sei sie in Südafrika aufgewachsen.

Trüge nun der Sprecher diese Verse des „versoffenen Burschenschafters protestantischer Provenienz“ (Kurt Tucholsky in einer sehr nachlesenswerten Besprechung der Zech-Ausgabe) wenigstens mit Verve und Leidenschaft vor, parallel zur Spielweise der musizierenden Damen – aber nein: Moritz trägt Villon vor wie ein Prokurist den Jahresabschluss, mit überdeutlich gedehnter Betonung, damit auch ja kein Wort den geschätzten Anwesenden verloren geht. Schade!

Ulrich Scheinhammer-Schmid

## NEUEINGÄNGE

**Aldo Abreu: Telemann – Twelve Fantasias and other works**, G. Ph. Telemann: *Fantasia no. 1 – Fantasia no. 12*; J. J. Quantz: *Presto*; G. Ph. Telemann: *Concerto in E minor*; J. C. Pepusch: *Vivace*; Aldo Abreu (performing on 18<sup>th</sup>-century recorders from the von Huene collection), with Suzanne Stumpf (transverse flute) and the Musicians of the Old Post Road, Bressan Records 2009, 1 CD, Bressan 0901, www.aldoabreu.com

**Aulos Quartet/Peter Waters: Schumann – Filas**, Piano Quintets, Robert Schumann: *Piano Quintet in E flat major, Op. 44*; Juraj Filas: *Piano Quintet (2003)*; Peter Waters (piano), Aulos Quartet: Martin Gebhardt (oboe), Rico Zela (alto oboe), Miriam Moser (tenor oboe), Raphael Tanner (cello), Guild GmbH, Ramsen (Schweiz) 2009, 1 CD, GMCD 7339

**Erik Bosgraaf/Cordevento: Vivaldi**, Recorder Concertos, *Concerto in C major RV 444, Concerto in G minor RV 439 (La notte), Concerto in F major RV 98 (Tempesta di mare), Concerto in G minor RV 105, Concerto in F major RV 442, Concerto in C minor RV 441, Concerto in C major RV 443*; Erik Bosgraaf (recorders), Cordevento: Sophie Rebreyend (oboe), Benny Aghassi (bassoon), Zefira Valova (solo violin/violin I), Ivan Iliev (violin II), David Woolfrey (viola), Linda Mantcheva (cello), Silvia Jiménez Soriano (double bass), Alessandro Pianu (harp-sichord/organ), Izhar Elias (guitar), Brilliant Classics, Leeuwarden (Niederlande) 2009, 1 CD, 93804

**Das Klarinetten-duo Beate Zelinsky/David Smeyers: Annäherung / Abweichung**, Paul Termos: *Buste*; Barbara Kolb: *Rebuttal*; Malika Kishino: *Halo*; Elliott Carter: *Hiyoku*; Daniel Rothman: *Two Figures in Dense Violet Light*; Beat Furrer: *Apoklisis*; Adriana Hölszky: *A Due*; Lee Hyla: *We speak Etruscan*; Beate Zelinsky, David Smeyers (Klarinetten), edition zeitklang, Adenbuettel 2009, 1 CD, ez-34036

**Ensemble Caprice: Telemann – Les Gitans Baroques, Traditionell Roumanie: Fà nyé mama; Pièces Gitanes** (Collection Uhrovska, 1730): *C 91, C*

260; Georg Philipp Telemann: *Grillensymphonie, Symphonie capricieuse en sol majeur*; **Pièces Gitanes**: *Hungaricus 45 & 49, Hungaricus 58, Netrap zradna*; Georg Philipp Telemann: *Sonate à la Gitane en ré mineur – Allegro*; **Pièce Gitane**: *Samas biela biwala*; Georg Philipp Telemann: *Quatuor en mi mineur – Modéré*; **Pièces Gitanes**: *Mostek mame ustessenj, Co nam nassj reknu*; Georg Philipp Telemann: *Sonate à la gitane – Presto*; **Pièces Gitanes**: *C 257, C 276*; Georg Philipp Telemann: *Gigue pour violon seul*; **Pièces Gitanes**: *Visel som, Ach ma myla, C 298, Ksobassu Nota*; Georg Philipp Telemann: *Concerto en mi mineur*; **Pièces Gitanes**: *Hungaricus 4-Fejedvar-Tantz – Hungaricus 1, C 160*; Matthias Maute (recorder, transverse flute, piccolo transverse flute, baroque violin), Sophie Larivière (recorder, transverse flute), Mark Simons (chalambeau), Philippe Magnan (baroque oboe), David Greenberg (baroque violin, octave violin), Olivier Brault (baroque violin, violino piccolo), Pemi Paull (viola), Susie Napper (cello, viola da gamba), Francis Palma-Pelletier (double bass), Nicolas Lessard (double bass), David Jacques (baroque guitar, theorbo), Erin Helyard (harp-sichord), Ziya Tabassian (percussion), Carmen Genest (voice), Analekta, Montréal (Kanada) 2009, 1 CD, AN 2 9919

**Michel Godard: Le Concert des Parfums, improvisation, Ambre, Impermanence, improvisation, Archangelica, improvisation, improvisation, Nebia del baix camp, improvisation, Iconoclaste, Allemande, Trace de Renaissance, improvisation, La ligne d'ombre, improvisation, Ferma l'ali, improvisation, Michel Godard** (serpent, electric bass), Patrice Héral (percussion, electronics, voice), Gérard Marais (guitar), Sébastien Marq (recorders), Gavino Murgia (voice, saxophone), Ursula S. Yeo (perfume maker), Carpe Diem Records, Detmold 2009, 1 CD, CD-16277

**Jacques Hotteterre le Romain (1674–1763): Pièces pour la Flûte traversière avec la Basse, Premier Livre 1715, Deuxième Suite B-Dur** (orig. G-Dur), *Première Suite D-Dur, Cinquième Suite g-Moll* (orig. e-Moll), *Quatrième Suite e-Moll,*



*Troisième Suite B-Dur* (orig. G-Dur), Carin van Heerden (Blockflöten), Matthias Müller (Viola da Gamba), Johannes Bogner (Cembalo), Cavalli Records, Bamberg 2009, 1 CD, CCD 286

**L'Orfeo Bläserensemble: Josef Mysliveček – Complete Wind Quintets & Octets, Ottetto I E flat major, Quintetto III E flat major, Quintetto IV B Major, Quintetto V F Major, Ottetto II E flat major, Quintetto I D Major, Quintetto II G Major, Quintetto VI C Major, Ottetto III B flat major**, Carin van Heerden (Direction & Oboe 1), Andreas Helm (Oboe 2), Ernst Schlader (Clarinet 1), Markus Springer (Clarinet 2), Christian Binde (Horn 1), Albert Heitzinger (Horn 2), Györgyi Farkas (Bassoon 1), Nikolaus M. Broda (Bassoon 2), Maria Vahervuo (Double Bass), cpo, Georgsmarienhütte 2010, 1 CD, cpo 777 377-2

**Musica Tre Fontane: Lux Vita Est**, Guillaume Dufay: *O lux beata trinitas*; Renate Kelletat: *Licht-Spiel*; Wilhelm Friedemann Bach:



**HOLZ FÜR MUSIK**  
KLANGSTARK UND INDIVIDUELL

umfangreiche Auswahl  
an einheimischen und  
exotischen Holzarten,  
teilweise mit



für Blas-, Streich-, und Zupfinstrumente,  
Klaviere, Orgeln, Cembali und Bestandteile  
eigene Sägewerke, gute Trockenkapazitäten

Theodor Nagel GmbH • Billstraße 118 • 20539 Hamburg  
Tel.: 040. 78 11 00 - 13 • Fax: 040. 78 11 00 - 24  
E-mail: info@theodor-nagel.com • www.theodor-nagel.com

*Christe, der du bist Tag und Licht*; **Anonymus**: *Laudent Deum omnes creationes*; Hildegard von Bingen: *O Ignis Spiritus Paracliti*; Giovanni Battista Fontana: *Sonata Undecima*; **Anonymus**: *Lux fulgebit hodie*; Johann Sebastian Bach: *Sonate B-Dur*; Renate Kelletat: *Du bist das Licht* (Hymnus Teil 1), *Schatten, Du bist das Licht* (Hymnus Teil 2); Henry Purcell: *Sonata VIII*; Renate Kelletat: *Lux Sapientiae*; Dietrich Buxtehude: *Wie schön leuchtet der Morgenstern*; Renate Kelletat: *Two upon a Ground*; Renate Kelletat, Erdmute Kather, Donata Dörfel (Blockflöten, Gesang und Cembalo), Berlin 2009, 1 CD, C508-09, Info: www.musica-tre-fontane.de

**Frank Oberschelp/Sonja Kemnitzer: Händel & Friends**, Georg Friedrich Händel: *Sonate C-Dur* [HWV 365], *Rinaldo* [HWV 7]; Charles Dieupart: *Suite Nr. 1 A-Dur*; Georg Friedrich Händel: *Suite d-moll* [HWV 428], *Sonate a-moll* [HWV 362]; Francesco Geminiani: *Ann thou were my ain thing*; Frank Oberschelp (Blockflöte), Sonja Kemnitzer (Cembalo), Vertrieb:

oomoxx-media, Münster 2009, 1 CD, Info: www.frank-oberschelp.de

**Rayuela & Cordatum: Dolci Canti**, Italienische Liebeslieder aus Spätmittelalter und Renaissance, Compiuta Donzella: *Dolci Canti*; Gabriello Chiabrera: *Rosetta*; Lionardo Giustiniani: *Dioti dia*; Francesco Petrarca: *Amor m'a posto*; Dante da Maiano: *Fresca rosa*; Cecco Angiolieri: *S'I'fosse*; Alessandro Coppini/Matteo Bandello: *Quando sará*; Michelangelo Buonarroti: *Morte'n cielo*; Settimia Caccini: *Due Luci*; Cecco Angiolieri: *Oimè d'amor*; Laudario di Cortona: *Ohime lasso*; Laudario di Cortona/Jacopone da Todi: *Amor dolce*; Lionardo Giustiniani/Diego Ortiz: *Quattro sospiri*; Jacopone da Todi: *O dolc'amore*; aus Kalabrien: *Cicerenella*; Lorenzo de' Medici: *Quanto è bella*; Lionardo Giustiniani: *Non ti ricordi*; Baldassare Olimpo degli Alessandri: *Lingua crudel*; aus Neapel: *Adoramus te*; Andrea Kaltenecker (canto, salterio, liuto), Walter Waidosch (canto, citola, viella, vihuela), Claudia Gerauer, Martina Joos, Thomas Engel (flauto dolci, canto), Verena Kronseder (viella, viola da gamba, canto), Stefan Baier (organo di legno, organetto, canto), David Kuckhermann (percussione), 1000 Sounds records 2009, 1 CD, TS 001

**Nadja Schubert & Electric Band: Back on the Block**, Sascha Delbrouck/Nadja Schubert: *Jungle Mangel*; Sascha Delbrouck: *Backstage, Crazy Dance, Crossing, Five On The Floor, Foliás Dance, Hey There*, Bubblerock, Is There Anybody Here, Sascha Delbrouck/Nadja Schubert: *House Raus*; Nadja Schubert (Blockflöte), Uli Brodersen (E-Gitarre), Denis Cosmar (Keyboards), Sascha Delbrouck (E-Bass/Loops), Oliver Rehmann (Schlagzeug), Mr. D. Music (Vertrieb: Broken Silence), Köln 2010, 1 CD, Info: www.nadjaschubert.de, www.mrd-music.de

Ahorn natur  
Buchsbaum  
Palisander  
Olive  
Rosenholz

www.MOECK.com

## Leserforum



**Betrifft: Tibia 1/2010, Beitrag von Peter Thalheimer: Erinnerungen an Ernst Stieber (1907–1990)**

Sehr geehrte Damen und Herren, lieber Herr Thalheimer!

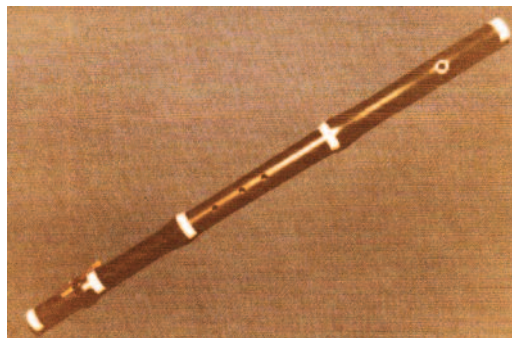
Mit Interesse habe ich oben genannten Beitrag gelesen – hatte ich doch als Schüler in den fünfziger Jahren (es muss so um 1953–1955 gewesen sein) persönlichen Kontakt mit Herrn Stieber; und auf Grund dieser Begegnung kann ich nur schwer die Begriffe „humorlos“ und „geldgierig“ als alleinige Charakterisierung des Menschen Ernst Stieber verdauen. Ich möchte das nicht so stehen lassen. Deshalb meine Geschichte:

Von 1952 bis 1957 war ich Schüler der Lehrerschule – später „Aufbaugymnasium“ – in Nagold. Instrumentalunterricht gehörte zum Lehrplan dieser Internatsschule, und dafür war – neben einigen nebenamtlich klavierunterrichtenden Kollegen – vor allem Ernst Pätzold (1904–1978; nicht verwandt mit dem Blockflötenbauer Joachim Paetzold) zuständig. Als früherer Mitarbeiter von Fritz Jöde der Singbewegung entstammend, war der begeisterte Violin-, Musik- und Singpädagoge nach dem Krieg von Berlin nach Nagold gekommen, wo er ein reges Musikleben entfachte. Seine Schüler brauchten natürlich auch Instrumente, und da wurde er bei Ernst Stieber im nicht allzu fernen Tübingen fündig. Als einer, der in Berlin Kontakt zum Scheck-Wenzinger-Neumeyer-Kreis hatte und uns Schülern von der damals gegründeten *Capella Coloniensis* vorschwärmte, hatten es ihm sicher auch die bei Stieber anzutreffenden Barock-Instrumente angetan.

Bei mir war es so: Ich hatte zwar eine Geige und zwei Blockflöten von „Johannes Adler, Markneukirchen“ (über Verwandte in der

DDR günstig erworben), doch die genügten nicht Pätzolds Qualitätsansprüchen – und bald auch meinen. So bekam ich leihweise je eine Stieber-Violine und -Blockflöte und war damit glücklich. Ans käufliche Erwerben war für mich allerdings nicht zu denken; das Wirtschaftswunder hatte in meiner Familie noch nicht begonnen, ich konnte nur dank einer gewährten Schulgeldermäßigung in Nagold sein. Natürlich wollte Herr Stieber irgendwann Geld sehen, sah aber nach einem Gespräch mit Herrn Pätzold davon ab und lud mich für ein Wochenende zu sich nach Tübingen ein, wo ich Einblick in seine Werkstatt und seine Instrumentensammlung nehmen konnte – ich erinnere mich neben der in Ihrem Artikel erwähnten Kirst-Traverse und der Grenser-Oboe an eine Laute und eine Barock-Bratsche mit verziertem Griffbrett. Herr Stieber lebte damals wohl allein mit seiner Tochter in der Pflughofstraße über der Werkstatt. „Meine“ Instrumente durfte ich kostenlos bis zum Ende meiner Nagolder Schulzeit behalten.

Es versteht sich fast von selbst, dass ich nach meiner Anstellung als Volksschullehrer 1959



Traversflöte nach Kirst der Firma Ernst Stieber/Tübingen, 1959



noch im selben Jahr bei Stieber eine Altblockflöte und bald darauf auch eine Traversflöte erwarb, die Blockflöte für 60,00 DM und die Traversiere für 250,00 DM (mit drei Oberstücken für  $a = 415, 430$  und  $440$  Hz und Etui). Damals lernte ich auch Joachim Paetzold kennen, dessen Kunde ich später wurde.

Fotos der beiden Stieber-Instrumente lege ich bei; die Blockflöte ist das Modell „Solo“ (Nr. 40 in der im

Altblockflöte Modell „Solo“ der Firma Ernst Stieber/Tübingen, 1959

Tibia-Beitrag abgebildeten Preisliste), bei der Traversflöte habe ich später das Mundloch durch einen Elfenbein-Einsatz verändert.

Verstehen Sie nun, dass mir Ernst Stieber mit „humorlos“ und „geldgierig“ etwas zu einseitig beschrieben erscheint? Ich nehme einmal an, dass Herr Thalheimer darauf durch Gespräche mit Joachim Paetzold gekommen ist. Dieser konnte als Mitarbeiter in Stiebers Werkstatt nicht glücklich werden, weil er zu viel Gängelung erfuhr und seine Vorstellungen nicht verwirklichen konnte. So hat er sich schließlich auch selbständig gemacht.

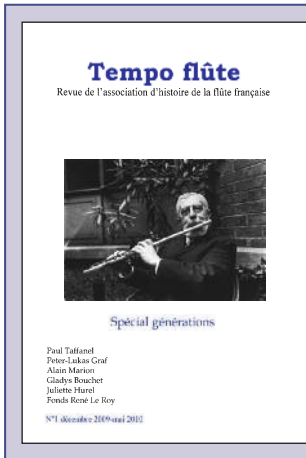
Es grüßt Sie freundlich

Dieter Röthig, Neckarsulm

*Blockflöten*  
des Hochbarock und  
der Renaissance

R·K  
EHLERT

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



## Neue Flötengesellschaft in Frankreich

2009 gründete sich die *Gesellschaft der französischen Flötengeschichte*, zu deren Mitgliedern Flötenspieler, Flötenforscher, Flötenamateure und ganz allgemein an Flöte interessierte Menschen gehören. Auf der 3<sup>rd</sup> *International Flute Convention*, die vom 15.–17. Januar 2010 in Nizza stattfand, wurde nun die erste Ausgabe ihrer Verbandszeitschrift *Tempo flûte. Revue de l'association d'histoire de la flûte française* vorgestellt, deren Herausgeber, Pascal Gresset, auch Vorsitzender der Gesellschaft ist.

Weitere Informationen unter [www.tempoflute.com](http://www.tempoflute.com)

## Neues aus der Holzbläserwelt

### Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition



Im November 2009 fand das Finale des Wettbewerbs *Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition* in London statt. Die Jury, bestehend aus Maurice Steger (CH), Julien Feltrin (F) und Jane Chapman (UK) vergab den 1. Preis an die dänische Blockflötistin **Pernille Petersen**, die bei Dan Laurin, Lene Langballe und Nikolaj Ronimus studiert hat und u. a. mit Werken von Berio, Castucci, Christensen, Hosokawa und Uccellini überzeugte. Der 2. Preis ging an **Per Gross**, der bei Dan Laurin am Royal College of Music in Stockholm studiert. Er hatte Werke von u. a. Andriessen, Bach, Hotterterre, Shinohara und Zahnhausen



gewählt. **Leonard Kwon**, der 2009 schon beim Internationalen Blockflötenwettbewerb in Montreal den 3. Platz belegt hatte, konnte auch in London einen 3. Platz für sich behaupten. Er studiert bei Reine-Marie Verhagen am Königlichen Konservatorium in Den Haag und präsentierte sich mit Stücken von Berio, Yun, Finger, van Eyck und zwei Eigenkompositionen.

Veranstaltungen

**April** **16.04.–18.04.2010 „Deutsche Consortmusik“**, Ort: Bremen, Thema: mehrstimmige polyphone Musik des 16. Jh. auf hohem Niveau, Leitung: **Paul Leenhouts**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

**17.04.–18.04.2010 Ensemblekurs „La Dansa“**, Ort: Brühl, Tanz und Tanelemente in der Musik vom Mittelalter bis zum Barock, Leitung: **Lucia Mense**, Info: Lucia Mense, Bismarckstr. 53, 50672 Köln, Tel.: +49 (0)221-2409109, info@luciamense.de, www.luciamense.de

**23.04.–25.04.2010 Ensemblekurs Blockflöte**, Ort: Georgsmarienhütte, Kursinhalt: das Zusammenspiel im Blockflötenensemble, für fortgeschrittene Schüler und Laienmusiker, Studenten sowie insbesondere Lehrer an Musikschulen und an allgemeinen Schulen, Leitung: **Prof. Barbara Husenbeth**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

**23.04.–25.04.2010 Kurs für Blockflöte**, Ort: Ebenhofen, Anmeldeschluss: **17.04.2010**, Leitung: **Bart Spanhove**, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

**24.04.2010 5. Blockflötentag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, 11.00–13.30 Uhr **Küng** Blockflötenbau: Beratung, Infos, Austausch mit **Thomas Küng** oder **Geri Bollinger**, 12.00–15.00 Uhr Workshop mit **Erik Bosgraaf**: Rund um Jacob van Eyck, 15.30 Uhr **Thomas Küng** oder **Geri Bollinger**: Was Sie schon immer über Blockflöten oder die Firma Küng wissen wollten, 16.30 Uhr Konzert: **Erik Bosgraaf**: Jacob van Eyck im Perspektiv, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

**24.04.–03.05.2010 2<sup>nd</sup> Beijing Nicolet International Flute Competition**, Ort: Peking, Info: info@nicoletcompetition.cn, www.nicoletcompetition.cn

**29.04.–02.05.2010 Meisterkurs Blockflöte**, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Leitung: **Prof. Han Tol**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

**03.05.–08.05.2010 „Die beste Zeit im Jahr ist Mai“ – Ensemblespiel für Blockflöten**, Ort: Inzigkofen, für fortgeschrittene Blockflötenspieler, die gerne im Ensemble musizieren und mindestens drei Flöten in barocker Griffweise beherrschen, Leitung: **Bärbel Kuhn**, **Christa Schmetzer** und **Karin Schmid**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel. +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

**07.05.–11.05.2010**

**Soli Deo Gloria.**

**Feste Alter Musik im Braunschweiger Land**

John Eliot Gardiner, der Monteverdi Choir und die English Baroque Soloists eröffnen mit der h-Moll-Messe von Johann Sebastian Bach die Feste Alter Musik. Außerdem gibt es Konzerte mit Jordi Savall (Viola da Gamba), Christine Schornsheim (Cembalo), Ophélie Gaillard (Violoncello) sowie Hille Perl (Viola da Gamba), Dorothee Miels (Sopran) und den *Sirius Viols*.

Mehr Informationen unter: [www.soli-deo-gloria.info](http://www.soli-deo-gloria.info)

**08.05.2010 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Consort – Doppelchöriges aus Spätrenaissance und Frühbarock, Leitung: **Katja Dolainski**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

**08.05.2010 Blockflöten-Orchester-Tag**, Ort: Uehlfeld, Literatur verschiedener Stilepochen in verschiedensten Besetzungen, Voraussetzung ist die Beherrschung von mindestens Tenor- oder Bassblockflöte, Leitung: **Petra Menzl**, Info: Petra Menzl, Tel. +49 (0)9129 26004, Fax: +49 (0)9129 402584, petra.menzl@t-online.de, www.petra-menzl.de

**08.05.2010 4. Bremer Blockflötentag**, Ort: Hochschule für Künste Bremen, Studenten und Dozenten laden ein zu einem Fest mit der Blockflöte: Orchester- und Ensemblespiel, Neue und Alte Musik, Recital Blockflöte, international: eine Reise mit Bildern und Musik, Abschlusskonzert, für jugendliche Spieler ab 14 Jahren und Erwachsene, Leitung: **Dörte Nienstedt** und **Prof. Han Tol**, Info: Veranstaltungsbüro der Hochschule für Künste Bremen, Almut Heibült, Tel: +49 (0)421 95951506, a.heibuel@hfk-bremen.de

**12.05.–17.05.2010 Holzbläser im Schloss**, Ort: Schloss Weikersheim, für Studierende und solche, die es werden wollen; die Kursteilnehmer werden auf Konzerte, Aufnahmeprüfungen und Hochschulwechsel vorbereitet, Dozenten: **Prof. Wally Hase** (Flöte), **Prof. J. Müller-Brincken** (Oboe), **Prof. Manfred Lindner** (Klarinette), **Prof. Albrecht Holder** (Fagott), Info: Thomas Acker, Attichäckerstr. 36, 74078 Heilbronn, holzblaeser@jmdbw.de, www.jmdbw.de

**13.05.–16.05.2010 Dirigieren von Blockflötenensembles & Blockflötenorchestern**, Ort: Trossingen, für Blockflötenpädagogen, die nur wenig Erfahrungen im Bereich des Dirigierens haben, Dozenten: **Daniela Schüler**, **René Schuh**, **Jörg Partzsch**, **Christina Hollmann** (Leitung), Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 94930, www.bundesakademie-trossingen.de

**13.05.–16.05.2010 Internationale Flötentage Staufen**, Ort: Staufen, Workshops zu Spieltechnik, Ausdruck und Lampenfieber, Meisterkurse, „Tag für junge Flötisten“, Justierworkshop, Yoga, sowie eine Musikalien- und Instrumentenausstellung, Flötenorchester, Konzerte der Dozenten und Teilnehmer, Leitung: **Philippe Boucly**, **Aldo Baerten**, **Rudolf Döbler**, **Robert**

**Pot**, **Monika Höfling-Grote** und **Harry Gosse**, Info: BDB-Musikakademie, Alois-Schnorr-Str.10, 79219 Staufen, info@bdb-musikakademie.de, www.floetentage.de

**13.05.–16.05.2010 17. Kammermusikkurs Wetzlar**, Ort: Wetzlar, angesprochen sind Musikpädagogen, Studenten und fortgeschrittene Laien in festen Ensembles wie auch Einzelteilnehmer, Dozenten: **Ruth Wentorf** (Flöte), **Prof. Marco Thomas** (Klarinette), **Prof. Karsten Nagel** (Fagott), **Prof. Werner Dickel** (Violine/Viola), **Prof. Susanne Müller-Hornbach** (Violoncello), **David Böhler** (Klavier), Info: Kammermusikkurs Wetzlar, Gutenbergstr.39a, 61231 Bad Nauheim, Tel. +49 (0)6032 4817, Mobil 0171 260 98 29, info@kammermusikkurs-wetzlar.de, www.kammermusikkurs-wetzlar.de

#### 14.05.–25.05.2010

##### Internationale Händelfestspiele Göttingen

Im Mittelpunkt der diesjährigen Händelfestspiele steht die Oper *Tamerlano*, mehrmals aufgeführt von Gesangssolisten und dem FestspielOrchester Göttingen unter der Leitung von Nicholas McGegan. Ein sehr umfangreiches und vielseitiges Konzertprogramm flankiert diese Aufführungen.

Mehr Informationen unter: [www.haendel-festspiele.de](http://www.haendel-festspiele.de)

**17.05.–21.05.2010 Meisterkurs für Flöte**, Ort: Lichtenberg, gearbeitet wird Literatur für Flöte mit Klavier, für Flöte solo und Orchesterstellen, Leitung: **Anette Maiburg** und **Prof. Andrea Lieberknecht**, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, www.haus-marteau.de

**21.05.–24.05.2010 Pro Musica Antiqua – Tage Alter Musik**, Ort: Regensburg, neben 14 Konzerten findet auch eine international besetzte Ausstellung von Nachbauten historischer Musikinstrumente, von Noten, Büchern und CDs im historischen Salzstadel an der Steinernen Brücke statt, Info: Tage Alter Musik Regensburg, Postfach 10 09 03, 93009 Regensburg, Tel.: +49 (0)941 8979786, Fax: +49 (0)941 8979836, tagealtermusik@t-online.de, www.tagealtermusik-regensburg.de

**24.05.–28.05.2010 Blockflöte pur**, Ort: Hammelburg/Bayern, für fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen, Erfahrung im Ensemblespiel haben und gerne intensiv an mittelschwerer bis schwieriger Consortliteratur arbeiten möchten, Leitung: **Silke Wallach, Andrea Rother**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel. +49 (0)5461 99630, Fax +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

**25.05.–30.05.2010 Meisterkurs Flöte**, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, Leitung: **Prof. Felix Renggli**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

**28.05.–30.05.2010 Wochenendseminar für Blockflöte und Viola da gamba**, Ort: Freiburg-Littenweiler, in beiden Seminargruppen sind Teilnehmer mit guter Consortspiel- und Vom-Blatt-Spielerfahrung eingeladen, von den Blockflötisten wird zudem die Beherrschung des gesamten Blockflötenquartetts erwartet, Leitung: **Manfred Harras** (Blockflöte), **Leonore von Zadow-Reichling** (Viola da gamba), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel. +49 (0)5461 99630, Fax +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

**29.05.–05.06.2010 Blockflöte und Klavierbegleitung** (Solo- bis Ensemblespiel) – Level C, Ort: Schloss Hochhausen, Thema: Das Blockflötenspiel in den unterschiedlichsten Formationen mit ergänzender Klavierbegleitung, für deutlich fortgeschrittene Spieler mit guten Blattlesefähigkeiten, Leitung: **Stephan Schrader** und **P. Caldara**, Info: musica viva musikferien, Fabian Payr, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel. +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

**02.06.–06.06.2010 Alte Musik in Kloster Schlehdorf**, Ort: Schlehdorf, Traversflötenkurs: Einzel- und Ensembleunterricht, der auf inspirierende Weise neue Impulse für das Traversflö-

tenspiel sowie eine Einführung in das Renais-sancetraversflötenspiel gibt, für Anfänger und Fortgeschrittene, Leitung: **Marion Treupel-Franck** und **Marie-Céline Labbé**, Lautenkurs: Inhalte sind Arbeit an mitgebrachter Sololiteratur, Generalbassspiel in Theorie und Praxis sowie Arbeit an Grundlagen des Theorben- und Lautenspiels, für Einsteiger und Fortgeschrittene, Leitung: **Axel Wolf**, Info: Marion Treupel-Franck, Tel.: +49 (0)89 6012755, Fax: +49 (0)89 12475874, schlehdorf@flautotraverso.de, www.flautotraverso.de

**12.06.2010 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, „pop on the block“ – Peppige Arrangements für's Ensemble, Leitung: **Ralf Bienioschek**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

**12.06.2010 Erweiterte Basistechnik im Querflötenunterricht**, Ort: Esslingen, dieser Kurs möchte Hilfestellungen geben, wie man neben der Vermittlung der ersten Grundlagen moderne Spieltechniken früh in den Querflötenunterricht einbauen kann, Leitung: **Prof. Robert Aitken**, Info: Städtische Musikschule Esslingen, Blarerplatz 1, 73728 Esslingen, Tel.: +49 (0)711 35122638, Fax: +49 (0)711 3512552678, musikschule@esslingen.de

**12.06.–13.06.2010 Flute Vision – Improvisationswerkstatt Querflöte**, Ort: Berlin, vielseitige Improvisationsspiele und neue Spieltechniken, für Fortgeschrittene und Einsteiger, Amateure und Pädagogen, Leitung: **Klaus Holsten**, Info: Klaus Holsten, Tel.: +49 (0)38374 75228, kh@humantouch.de

**19.06.–20.06.2010 „Hiev den letzten Anker, Jim!“**, Ort: Bremen, eine musikalische Reise mit wohlbekanntem, mitunter gar heimatlich anmutenden Klängen und Neuentdeckungen, Leitung: **Irmhild Beutler**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

**19.06.–20.06.2010 Gefühlter Klang und klingendes Gefühl** im Instrumentalunterricht für Holz-

bläser, Ort: Lauchheim, dieser Lehrgang möchte didaktisch-methodische Anregungen zur Schulung von Körperbewusstsein, Klanggefühl, musikalischem Empfinden und Ausdrucksvermögen im Instrumentalunterricht mit Holzbläsern am Beispiel der Oboe vermitteln, Leitung: **Regine Held** und **Angelika Stockmann**, Info: Internationale Musikschulakademie Kulturzentrum Schloss Kapfenburg, 73466 Lauchheim, Tel.: +49 (0)7363 96180, Fax: +49 (0)7363 961820, info@schloss-kapfenburg.de

**02.07.–04.07.2010 Meisterkurs für Blockflöte**, Ort: Ebenhofen, Anmeldeschluss: 26.06.2010, Leitung: **Michael Schneider**, Info: Flötenhof e.V., Schwabenstr. 14, 87640 Ebenhofen, Tel.: +49 (0)8342 899111, Fax: +49 (0)8342 899122, alte-musik@floetenhof.info, www.alte-musik.info

**03.07.–06.07.2010 7. Mainzer Workshop für barocke Aufführungspraxis:** „Über Grenzen“ – Die Nationalstile in der Musik des europäischen Barock, Ort: Peter-Cornelius-Konservatorium der Stadt Mainz, Einzelunterricht und Kammermusik, Vorträge und Dozentenkonzert (6. Juli), Leitung: **Sharon Weller** (Barockgesang und barocke Gestik), **Isabel Schau** (Barockvioline und Streicherkammermusik), **Thomas Leininger** (Cembalo und Generalbass), **Sven Schwannberger** (Flöten und Laute), Info: Renate Hübner-Hinderling, Tel.: +49 (0)6131 320993, renatehuebner@t-online.de, www.pck-mainz.de

**04.07.–10.07.2010 Blockflötenkurs**, Ort: Arosa/Schweiz, Tänze vom Mittelalter bis zu Tänzen aus dem Barock, von solo Blockflöte bis sechsstimmigen Ensemblesätzen und die Geschichte des Tanzes über die Jahrhunderte, für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Marie Thérèse Yan**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

**06.07.–11.07.2010 Thüringische Sommerakademie Böhlen**, Ort: Böhlen, Kammermusikkurs für fortgeschrittene Spieler von Blockflöte, Gambe, Dulzian und andere Bläser/Streicher, Cembalo und Sänger; Praetorius' vierstimmige und

mehrchörige Werke, die Tänze aus Terpsichore, Besetzungsmöglichkeiten, Verzierungen und Tempi werden anhand seiner Schriften und der Aufführungspraxis seiner Zeit erarbeitet, Leitung: Gaby Bultmann, Info: Tel.: +49 (0)30 21756283, Anmeldung: www.sommer-akademie.com

**09.07.–11.07.2010 Ensemblespiel auf der Blockflöte**, Ort: Berlin, für Blockflötenspieler von 12 bis 80 Jahren, für feste Ensembles und Einzelspieler, Anmeldeschluss: 25.06.2010, Leitung: **Ensemble Dreiklang Berlin** (Irmhild Beutler, **Martin Ripper**, **Sylvia C. Rosin**), Info: Jeunesses Musicales Berlin, Antje Valentin, c/o Landesmusikakademie Berlin, An der Wuhlheide 197, 12459 Berlin, Tel.: +49 (0)30 53071205, Fax: +49 (0)30 53071222, berlin@jeunessesmusicales.de, www.berlin.jeunessesmusicales.de

**10.07.2010 Spieltag im Ibach-Haus**, Ort: Schwelm, Liedvariationen und -bearbeitungen aus dem 17. Jahrhundert, Leitung: **Katja Beisch**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de, www.blockfloetenladen.de

**10.07.2010 Blockflöten-Orchester-Tag**, Ort: Uehlfeld, Literatur verschiedener Stilepochen in verschiedensten Besetzungen, Voraussetzung ist die Beherrschung von mindestens Tenor- oder Bassblockflöte, Leitung: **Petra Menzl**, Info: Petra Menzl, Tel. +49 (0)9129 26004, Fax: +49 (0)9129 402584, petra.menzl@t-online.de, www.petra-menzl.de

**16.07.–22.07.2010 Blockflöte für Spätberufene und Wiedereinsteiger**, Ort: Willebadessen, für erwachsene Musikinteressierte, die Freude am Blockflötenspiel haben, nicht nur die Sopranflöte spielen und nun das Zusammenspiel in der Gruppe erproben wollen, Leitung: **Anna Irene Stratmann**, **Christina Jungermann**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel. +49 (0)5461 99630, Fax +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

**18.07.–24.07.2010 Intonationskurs**, Ort: Arosa/Schweiz, Intonation – kann man das lernen?

Grundlagen der sauberen Intonation von Streichern, Bläsern und Sängern, praktische Übungen im Ensemble und Hörübungen am Computer, Leitung: **Doris Geller**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisrosa.ch, www.kulturkreisrosa.ch

**18.–28.07.2010 Atem- und Körperarbeit für MusikerInnen**, Ort: Urbino/Italien ein Kurs mit „Atem- und Körperarbeit für MusikerInnen“ im Rahmen des 42. Corso Internazionale di Musica Antica. Die Leitung hat Ute Schleich. Info: unter 040/76101201 oder schleich.ute@web.de

**23.07.–02.08.2010 Interpretationskurs Oboe**, Ort: Arosa/Schweiz, erarbeitet werden Werke eigener Wahl, Kammermusik für Oboen, Atemtechnik, für fortgeschrittene Laien und Studierende, Leitung: **Prof. Pierre Feit**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisrosa.ch, www.kulturkreisrosa.ch

**25.07.–31.07.2010 Querflöte und Traverso**, Ort: Arosa/Schweiz, Interpretation, Kammermusik, flötenspezifische Technik, Tipps u. Tricks, individuelle Förderung auf jedem Level, Leitung: **Magda Schwerzmann**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisrosa.ch, www.kulturkreisrosa.ch

**25.07.–31.07.2010 Kammermusikwoche**, Ort: Arosa/Schweiz, Erarbeitung und Interpretation von Werken eigener Wahl in gemischter Besetzung aus allen Epochen der Musik für Streicher, Bläser und Tasteninstrumente, für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, bestehende Ensembles sind ebenfalls willkommen, Leitung: **Bernhard Gillitzer** und **Lydia Gillitzer**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisrosa.ch, www.kulturkreisrosa.ch

**25.07.–31.07.2010 Blockflöte und Jazz**, Ort: Arosa/Schweiz, Jazz-Blues (Komponieren und Improvisieren), Interpretation, Jazz-Standard (Harmonielehre und Improvisation), Jazzy Recorder für Einsteiger (Notation, Spieltech-

nik, Literatur), für Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Hanna Schüly-Binder**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisrosa.ch, www.kulturkreisrosa.ch

**30.07.–07.08.2010 62. Stauffer Studio für Alte Musik – „Renaissance-Musik in Staufen“**, Ort: Staufen, für Sänger und Spieler historischer Blasinstrumente und Gamben, sehr gutes Blattspielvermögen wird vorausgesetzt, Anmeldeabschluss: **01.06.2010**, Leitung: **Regine Häußler**, **Antonie Schlegel**, **Ingo Voelkner** (Holzblasinstrumente), **Jens Bauer** (Posaune/Historische Improvisation), **Frederik Borstlap** (Gambe), **Ute Goedecke** (Gesang, Chor), Info: Regine Häußler, Stefan-Zweig-Str. 10, 22175 Hamburg, regine.haeussler@gmx.de

## Internationales Seminar für alte Musik

LANDESBILDUNGSZENTRUM  
SCHLOSS ZELL AN DER PRAM, OÖ., AUSTRIA  
**1. bis 8. August 2010**

### J. S. Bach und Italien

Andrew SCHULTZE • Gesang  
Ernst KUBITSCHKE • Blockflöte  
Gertraud WIMMER • Traversflöte  
Marianne RÔNEZ • Barockgeige, Barockbratsche, Viola d'amore  
Gerhart DARMSTADT • Barockcello, Viola da gamba  
Ulrich WEDEMEIER • Laute, Gitarre  
Christa PESENDORFER • Cembalo, Orgel, Generalbass  
Jadwiga NOWACZEK • historischer Tanz

*Auskunft und Anmeldung:*

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

**01.08.–07.08.2010 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, bei den Gamben sind alle Spieler mit Erfahrung in Consort- und Sololiteratur eingeladen, historische Blasinstrumente sind zur Erarbeitung eines gemeinsamen Projektes sehr willkommen, Dozenten: **Silke Wallach** (Leitung, Blockflöte, Tanz), **Anja Eckert** (Gambe), **Steffen Hinger** (Chor, Broken Consort, histor. Blasinstrumente), Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel. +49 (0)5461 99630, Fax +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

**01.08.–07.08.2010 Blockflötenkurs**, Ort: Arosa/Schweiz, Ensemblespiel in grossen und kleinen Besetzungen; Werke aus Renaissance, Barock, Moderne; Artikulation, Interpretation, Intonation; für fortgeschrittene Laien, Leitung: **Lydia Gillitzer**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

**01.08.–07.08.2010 Querflöte Interpretationskurs**, Ort: Arosa/Schweiz, Themen: Flötentechnik, stilgerechte Interpretation, Ensemblespiel, für fortgeschrittene Laien, Studenten, Berufsmusiker und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

**07.08.–14.08.2010 18. Sommerkurs Flöte**, Ort: Blonay/Schweiz, Interpretation, Kammermusik, Flötentechnik, Methodik, für Flötenliebhaber jeden Alters, Musikstudenten und Flötenlehrer, Leitung: **Elisabeth Weinzierl** und **Edmund Wächter**, Info: Elisabeth Weinzierl/Edmund Wächter, Magdalenenstr. 36, 80638 München, Tel. +49 (0)89 155492, weinzierl-waechter@t-online.de, www.weinzierl-waechter.de

**08.08.–15.08.2010 Springiersbacher Meisterkurse**, Ort: Kloster Springiersbach/Eifel (bei Wittlich), Dozenten: **Lucia Mense** (Blockflöte), **Christoph Mayer** (Barockgeige), **Alexander Puliaev** (Cembalo), Info: Musikkreis Springiersbach, Herr Vockensperger, Tel.: +49 (0)6532 2731, musikkreis@t-online.de, www.luciamense.de

**09.08.–15.08.2010 Musizieren mit Blockflöten**, Ort: Freiburg-Littenweiler, für fortgeschrittene Spieler ab 16 Jahren, die das gesamte Quartett beherrschen, Großbässe und Subbässe sind besonders willkommen, Leitung: **Anna Irene Stratmann**, **Christina Jungermann**, Info: Internationaler Arbeitskreis für Musik (IAM), Am Kloster 1a, 49565 Bramsche, Tel. +49 (0)5461 99630, Fax +49 (0)5461 996310, iamev@t-online.de, www.iam-ev.de

**17.08.–23.08.2010 Meisterkurs Fagott**, Ort: Arosa/Schweiz, Fagottliteratur nach freier Wahl (z. B. Mozart KV 292 und KV 191), auch Probe-spielvorbereitung, Technik, Körpergefühl und -beherrschung, für fortgeschrittene Laien, Studenten und Berufsmusiker, Leitung: **Prof. Isamu Magome**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

**22.08.–28.08.2010 Kammermusikwoche und Wandern**, Ort: Arosa/Schweiz, täglicher Unterricht am Vormittag, nachmittags wandern, für fortgeschrittene Laien, Leitung: **Bernhard Gillitzer** und **Lydia Gillitzer**, Info: Kulturkreis Arosa, CH-7050 Arosa, Tel: +41 (0)81 3538747, Fax: +41 (0)81 3538750, info@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

**23.08.–28.08.2010 Le Soleil de Monde – Musik und Tanz am Hofe Louis XIV um 1700**, Ort: Weikersheim, Meisterkurs für Blockflöte und Barocktanz in der Musikakademie Schloss Weikersheim, Dozenten: **Matthias Weilenmann** (Blockflöte), **Katharina Lugmayr** (Blockflöte), **Bernd Niedecken** (Tanz), **Yvonne Ritter** (Korrepitition), Info: Allegra – Agentur für Kultur, Kalmitstr. 24, 68163 Mannheim, Tel.: +49 (0)621 8321270, +49 (0)621 8321271, info@allegra-online.de

**18.09.2010 „In high spirits“**, Ort: Bremen, für Jugendliche ab 12 Jahren, die gerne einmal mit vielen anderen „Orchesterfeeling“ schnuppern und in die faszinierende Welt der mehrstimmigen

gen Blockflötenmusik eintauchen möchten, Leitung: **Annette John**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

**25.09.2010 Blockflöten-Orchester-Tag**, Ort: Uehlfeld, Literatur verschiedener Stilepochen in verschiedensten Besetzungen, Voraussetzung ist die Beherrschung von mindestens Tenor- oder Bassblockflöte, Leitung: **Petra Menzl**, Info: Petra Menzl, Tel. +49 (0)9129 26004, Fax: +49 (0)9129 402584, petra.menzl@t-online.de, www.petra-menzl.de

**28.09.–03.10.2010 Meisterkurs Flöte**, Ort: Georgsmarienhütte, für begabte Jugendliche, fortgeschrittene Flötisten, Studierende und Pädagogen, Leitung: **Prof. Michael Faust**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de, www.forum-artium.de

**29.09.–03.10.2010 Flöte auf neuen Wegen**, Ort: Schloss Weikersheim, für fortgeschrittene Querflötenspieler, Studierende und Pädagogen, zur Erweiterung des eigenen Unterrichtsrepertoires, aber auch zur (Aufnahme-) Prüfungs-

vorbereitung geeignet, Leitung: **Carin Levine**, Info: Jeunesses Musicales Deutschland (JMD), Musikakademie Schloss Weikersheim, Marktplatz 12, 97990 Weikersheim, Tel.: +49 (0)7934 9936-0, Fax: +49 (0)7934 9936-40, weikersheim@jeunessesmusicales.de, www.jmd.info

**04.10.–08.10.2010 Blockflötenensemble für Einsteiger**, Ort: Inzigkofen, es werden die Grundlagen für das Zusammenspiel im großen und im kammermusikalischen Ensemble erarbeitet, Leitung: **Petra Menzl**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel. +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de, www.vhs-heim.de

**06.10.–10.10.2010 Fagottissimo: Kurs für Fagott und Fagott-Ensemble**, Ort: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz/Neuwied-Engers, für Schüler, Studierende und qualifizierte Laien mit unterschiedlichem Ausbildungsstand, Bestandteile des Kurses sind die Erarbeitung von blasstechnischen Grundlagen und Sololiteratur und das Musizieren im Fagott-Ensemble, Leitung: **Karl Ventulett**, Info: Arbeitskreis Musik in der Jugend (AMJ), Adersheimer Straße 60, 38304 Wolfenbüttel, Tel. +49 (0)5331 46016, Fax +49 (0)5331 43723, amjmusikinderjugend@t-online.de

Oktober

## Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser  
35. Jahrgang · Heft 2/2010

*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**

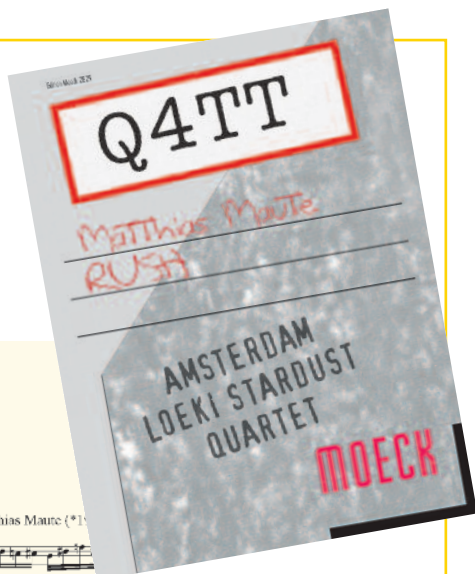
*Satz:* Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle

*Druck:* müllerDITZEN, Bremerhaven

© 2010 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,  
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

Matthias Maute

RUSH



Rush

– 2008 –  
für vier Altblockflöten

dem Amsterdam Loeki Stardust Quartet gewidmet

Matthias Maute (\*1971)

Furioso  $\text{♩} = 112$

A 1 *mf*

A 2 *mf*

A 3 *mf*

A 4 *mf*

Matthias Maute  
**RUSH**

für vier Altblockflöten

Edition Moeck Nr. 2829  
ISMN M-2006-2829-6

Möchten Sie sich die Noten genauer anschauen? · [www.moeck.com](http://www.moeck.com) · Link „Neue Noten bei Moeck“

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG  
Postfach 3131 | D-29231 Celle | [www.moeck.com](http://www.moeck.com)

**MOECK**

# BLOCKFLÖTEN WIE DIE KÖNIGIN DER INSTRUMENTE



VON SOPRANINO BIS SUBBASS  
EIN ABGESTIMMTES INSTRUMENTARIUM

# MOECK

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