

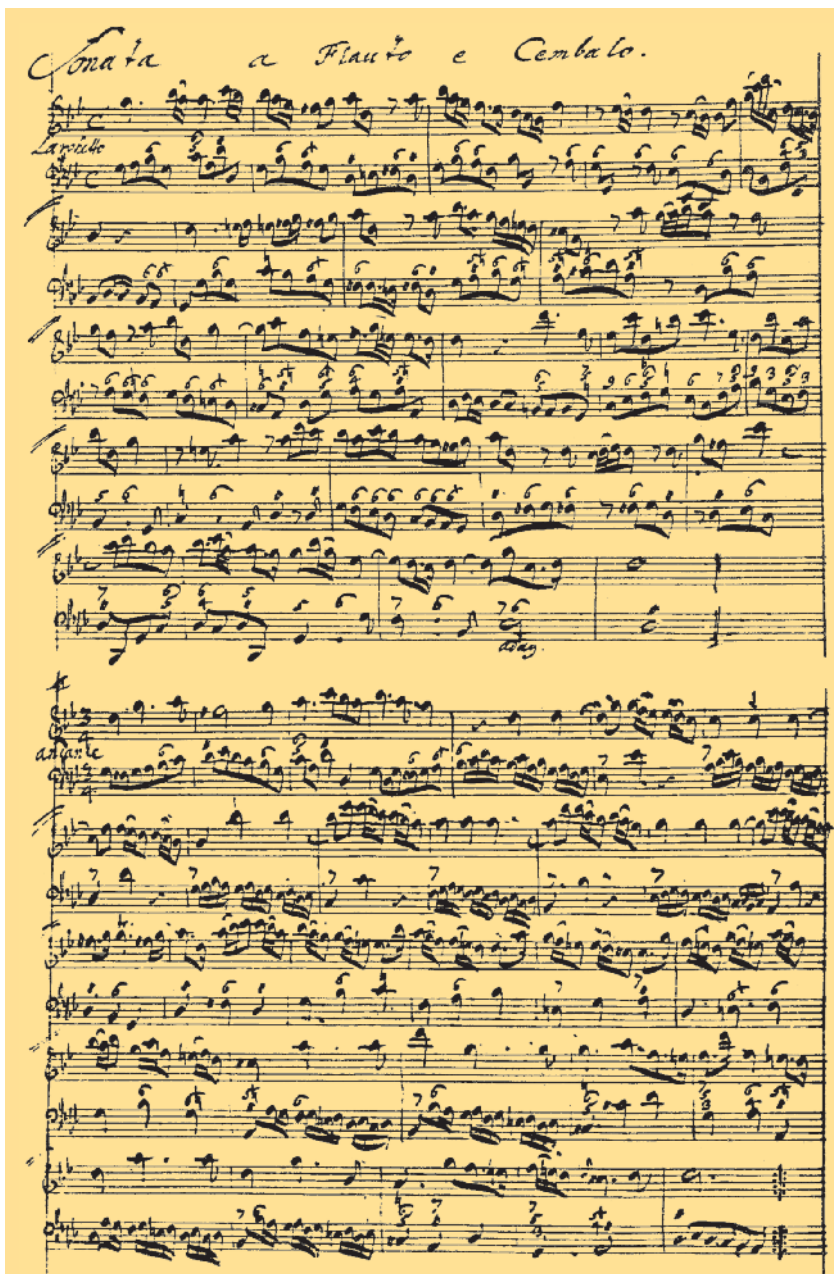
MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 3/2010



Spielräume – MOECK Seminare 2010

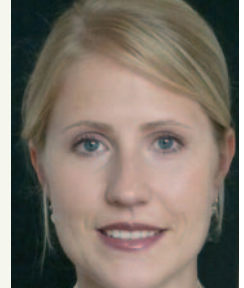
Termin: Samstag, 6. November 2010, 10.00–17.00 Uhr

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) 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

| | |
|--|-----|
| David Lasocki: Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2006, Teil 2 | 162 |
| Das Porträt: Der Flötist Karl Kaiser im Gespräch mit Leonard Schelb | 173 |
| Jostein Gundersen: Methodische Überlegungen und Übungen zur Verbesserung der Fingerfertigkeit, Teil 1 | 178 |
| Siegbert Rampe: Neues und Altes zu Händels Sonaten für und mit Blockflöte(n) | 187 |
| Michael Schneider: „Neue“ Musik für Blockflöte! – Die Schätze des Grafen Harrach | 199 |
| Summaries | 204 |
| Berichte | |
| Iris Hammacher-Schneider: „Und jetzt den Fünfer ganz cremig“ | 205 |
| Moments littéraires: Die Rohrflöte der Mystik | 208 |
| Rezensionen | |
| Bücher | 212 |
| Noten | 213 |
| Tonträger und AV-Medien | 227 |
| Neues aus der Holzbläserwelt | 231 |
| Veranstaltungen | 233 |
| Impressum | 240 |

David Lasocki

Ein Überblick über die Blockflötenforschung 2006, Teil II

Repertoire

Lionel Sawkins hat einen erstaunlich umfassenden und detailreichen thematischen Katalog der Werke Michel-Richard de Lalandes (1657–1726) vorgelegt. Dieser war einer der großen französischen Komponisten der Barockzeit, obgleich sein Name der Öffentlichkeit heutzutage kaum noch bekannt ist. Sohn eines Schneiders, wurde Lalande 1683 nach einem landesweiten Wettbewerb auf Intervention des Königs höchstpersönlich zu einem der vier *sous-mâîtres* der königlichen Kapelle ernannt. In der Folgezeit bekleidete er am Hof noch einige andere Posten, darunter den des *surintendant de la musique de la chambre*.

Lalande zeichnete sich insbesondere durch seine *grands motets* aus, geistliche Werke für Solisten, Chor und ein Instrumentalensemble, dem zusätzlich eigene *symphonies* zugeordnet waren. Der Katalog verzeichnet nicht weniger als drei Dutzend Werke Lalandes, die Parts für Mitglieder der Flötenfamilie enthielten: 26 *grands motets* (von insgesamt 77) sowie 9 weltliche Werke. Eines der ungewöhnlichsten ist die Motette *Laudate Dominum in sanctis ejus* (S46,

1697). Sie enthält Stimmen für „flustes“ und „basse de flustes“ (Alt- und Bassettblockflöten) sowie Oboen, Trompete und Pauken, vermutlich aber keine Streicher.

Leider verfängt sich der Autor des Katalogs in der Flöten-Falle und unterscheidet nicht zwischen dem französischen Wort „flûte“ und dem englischen Wort „flute“. In der Liste der Abkürzungen finden sich: „Fl *Flûte* flute [Flöte] / Fl A *Flûte allemande* transverse flute [Traversflöte] / Fl à bec *Flûte à bec* recorder [Blockflöte]“. Die zweite und dritte Übersetzung sind eindeutig korrekt, die erste ist problematisch. Vermutlich wurde hier versucht, auf der sicheren Seite zu bleiben und dem Problem Rechnung zu tragen, dass „flûte“ ohne weitere Angabe mehrdeutig ist. In diesem Fall hätte es heißen müssen: „flute or recorder“ [Flöte oder Blockflöte].

Belege aus anderen französischen Quellen des Spätbarock weisen stark darauf hin, dass bis in die 1730er Jahre hinein mit dem Begriff „flûte“ generell die Blockflöte gemeint war, danach dann Flöte oder Blockflöte und schließlich die Flöte. Jedenfalls ist klar, dass Lalande Werke komponierte, an denen die Blockflöte beteiligt ist und die überaus entdeckenswert sind. (Lionel Sawkins mit Unterstützung von John Nightingale, *A Thematic Catalogue of the Works of Michel-Richard de Lalande (1657–1726)*, Oxford & New York: Oxford University Press, 2005)

Die Württembergische Landesbibliothek in Stuttgart besitzt die handgeschriebenen Einzelstimmen einer anonymen deutschen Oper mit dem Titel *Adonis*, die mit acht Solosängern, Chor und einem Instrumentalensemble aus fünfstimmiger Oboengruppe, Streichern und Continuo besetzt ist. Samantha Owens merkt



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>.

an, dass jede Instrumentalstimme mit dem Namen des vorgesehenen Ausführenden versehen ist. Alle Genannten arbeiteten um 1700 am Württembergischen Hof. Als Komponist der Oper kommt am ehesten Johann Sigismund Cousser (1656?–1727) in Frage, ein umtriebiger Musiker, der seine Kindheit teilweise in Stuttgart verbrachte. Nachdem er bei Lully in Paris gelernt hatte, arbeitete Cousser in Baden-Baden, Stuttgart, Ansbach, Braunschweig-Wolfenbüttel und Hamburg, dann in seiner eigenen reisenden Operncompagnie, bis er 1698 nach Stuttgart zurückkehrte. In den sechs Jahren bevor er sich wiederum auf Reisen begab, legte er „eine ambitionierte Serie von Produktionen am Hof vor, die allesamt mit den Feiern von Namens- und Geburtstagen der Herrscherfamilie in Verbindung standen.“ Unter Verwendung von Archivmaterial, das sich auf die Musiker bezieht, weist Owens nach, dass *Adonis* gegen Ende des Jahres 1699 oder im Jahr 1700 aufgeführt wurde. Weiterhin berichtet sie, dass „in der Arie, in der Venus den Tod des Adonis beklagt (3. Akt, 10. Szene), die beiden Oboisten im Mittelpunkt stehen, die auf Blockflöten (*Flûtes*) wechseln müssen – laut einer mit Rotstift in ihre Noten eingetragenen Anweisung. Die betreffenden Musiker, Eberhard Hildebrand und Reinhard Schwartzkopf, waren bereits als Chorknaben für ihr Spiel auf beiden Instrumenten besonders geschätzt worden.“ (Samantha Owens: *The Stuttgart Adonis: A Recently Rediscovered Opera by Johann Sigismund Cousser?* in: *The Musical Times* 147, Nr. 1896, Herbst 2006, S. 67–80)

Ein kurzer Artikel von Emma Murphy lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die Tatsache, dass sich 2006 die Veröffentlichung des ersten Teils von *The Division Flute* von John Walsh in London zum 300. Mal jährte. Es handelt sich um eine Sammlung von „Divisions“ (Variationen über einen ostinaten Bass) für Altblockflöte und Bass. Walsh veröffentlichte den zweiten Teil von *The Division Flute* ca. zwei Jahre später.

Murphy weist zutreffend darauf hin, dass es sich bei Walshs *Divisions* mehrheitlich um

Transpositionen aus *The Division Violin* handelt, erstmals veröffentlicht im Jahre 1684 von John Playford und bis 1730 in Neuauflagen erschienen. Daher äußert sie den nützlichen Vorschlag: „Wenn einige der Stücke auf der Sopranblockflöte gespielt werden, dann werden sie in ihre ursprünglichen Violintonarten zurücktransponiert und sorgen für einen willkommenen Farbwechsel.“ Sie bezieht sich auf Peter Holmans exzellente Ausgabe (*The Division Recorder*, New York, Shattinger International, 1979), kannte aber offensichtlich zwei frühere lange Studien über Blockflöten-Divisions nicht. (Andreas Habert: *Wege durch die Division Flute: Zur Variationspraxis in der englischen Kunst- und Volksmusik des 17. Jahrhunderts*, in: *Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis* 11, 1987, S. 89–138; David Lasocki: *Divisions on a Ground for the Recorder. A Bibliographic Essay*, in: *The Recorder Education Journal* 7, 2002, S. 10–19; Emma Murphy: *The Division Flute: Part One (1706) – 300th Anniversary Year*, in: *The Recorder Magazine* 26, Nr. 2, Sommer 2006, S. 60–62; in: *Early Music Review*, Nr. 113, June 2006, S. 16–18)

Douglas MacMillan betrachtet „the small flute concerto“ im England des frühen 18. Jahrhunderts, und das bedeutet nicht etwa kurze Flötenkonzerte, sondern Konzerte für kleine Blockflötengrößen. Solche Konzerte wurden von John Baston, William Babell, Francis Dieupart, Giuseppe Sammartini, Robert Woodcock und vermutlich Peter Prellieur komponiert. MacMillan merkt an, dass sein Überblick „eine überarbeitete Zusammenfassung“ einer wissenschaftlichen Arbeit darstelle, die er 1983 zum Erwerb des Fellowship am London College of Music verfasste. Jedoch lässt er einige grundlegende Schriften zu diesem Thema außer Acht, insbesondere meine Doktorarbeit *Professional Recorder Players in England, 1540–1740* (University of Iowa, 1983); Ashbee und Lasocki: *A Biographical Dictionary of English Court Musicians, 1485–1714* (Aldershot & Brookfield, VT, Ashgate, 1998); meine Forschungsarbeit über Johann Christian Schickhardt aus den 70er Jahren sowie Sammartinis 29

Sonaten für Blockflöte und Continuo (die Ausgaben erschienen ab 1981).

Weitaus anspruchsvollere Forschungsarbeit zu den musikalischen Aspekten der englischen Konzerte für kleine Blockflöten wurde kürzlich von Richard Maunder vorgestellt. (**Douglas MacMillan**: *The Small Flute Concerto in 18th-Century England*, in: *The Consort* 62, Sommer 2006, S. 91-106; **Richard Maunder**: *The Scoring of Baroque Concertos*, Woodbridge, Suffolk 2004, The Boydell Press)

Die Triosonate von Georg Friedrich Händel, die Walsh als erste in der Gruppe op. 2 veröffentlichte, ist in zwei verschiedenen Tonarten erhalten, was ihr zwei unterschiedliche Nummern in Händels thematischem Katalog einbringt: HWV 386a (c-Moll) und HWV 386b (h-Moll). Obwohl das Werk bereits 1939 in einer Ausgabe von Helmut Mönkemeyer für Altblockflöte, Violine und Continuo vorlag (Schott Mainz), weisen die erhaltenen gedruckten und handschriftlichen Quellen die erste Stimme der Violine, Flöte oder Oboe zu. Und obwohl die Stimme in der c-Moll-Fassung den Tonumfang *f*-*d*³ aufweist, was perfekt zur Altblockflöte passt, macht das tiefe *as*, das mehrfach in schwierigen Griffkombinationen auftaucht, die Verwendung des Instruments weniger wahrscheinlich. Walshs Ausgabe war eindeutig nicht vom Komponisten autorisiert, und sämtliche Quellen enthalten zahlreiche Fehler. Bisher schien die c-Moll-Fassung die Originaltonart aufzuweisen, aufgrund bestimmter Transpositionen in der h-Moll-Fassung. In einem anregenden Artikel über das Werk weist Klaus Hofmann darauf hin, dass alle erhaltenen Quellen ursprünglich von der Walsh-Edition abgeleitet zu sein scheinen (und die handschriftliche Originalfassung verloren gegangen ist).

Dann geht Hofmann das Wagnis ein, die Tonart d-Moll (mit der Besetzung Altblockflöte, Violine und Continuo) als Originaltonart vorzuschlagen. Der Anhaltspunkt hierfür liegt in der Tatsache, dass sich das Anfangsthema des drit-

ten Satzes, das in der c-Moll-Fassung in Es-Dur steht, in drei Opern und einem Oratorium Händels wiederfindet, und zwar immer eine Stufe höher in F-Dur (in den ersten beiden Fällen mit Blockflöten im Orchester). Die Tonart d-Moll (und das verwandte F-Dur im dritten Satz) trägt dazu bei, einige Unstimmigkeiten in der Stimmführung sowie bei kniffligen Verzierungen abzumildern. (**Klaus Hofmann**: *Händels Triosonate c-Moll (HWV 386a): Überlegungen zu Originalbesetzung, Originaltonart und Originaltext*, in: *Tibia* 31, Nr. 3/2006, S. 162-169)

Anlässlich der Revision einer Neuausgabe eines Arrangements zweier Sonaten von Johann Sigmund Weiss für Altblockflöte und Continuo überdenkt Hofmann den merkwürdigen Hintergrund dieser Sonaten, die sich beide in einem Manuskript mit Flötensonaten in Brüssel finden. Insbesondere die zweite Sonate war immer von großem Interesse für Händel-Forscher, weil die Themen dreier ihrer Sätze in Werken des großen Komponisten auftauchen. Reinhold Kubik schlug vor, dass Händel die Themen von Weiss benutzt haben könnte. Terence Best und ich plädierten für eine einfachere Lösung: dass es sich bei der Sonate tatsächlich um eine frühe (um 1707) Flötensonate Händels handele, die im Brüsseler Manuskript falsch zugeschrieben wurde. Diese Lösung wurde von der Händel-Forschung akzeptiert, und die Sonate erhielt die Nummer HWV 378 im thematischen Katalog.

Nun legt Hofmann den „Händel-Experten“ eine Frage vor: ob Händel tatsächlich so früh für die Flöte schrieb, oder ob die Sonate ursprünglich in F-Dur für die Altblockflöte komponiert wurde. In diesem Fall erweist uns die neue Weiss-Edition den Dienst, die Sonate in ihren Originalzustand zurück zu versetzen. In dieser Frage ist weitere Forschung nötig – obwohl man darauf hinweisen sollte, dass die Flöte im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts in Rom bekannt gewesen sein dürfte, und zwar dank der Tätigkeit keines Geringeren als Jacques Hotteterre le Romain, der dort in den Jahren 1698–1700 tätig war. (**Klaus Hofmann**:

Rezension von Johann Sigismund Weiss, *Sonata XXVIII del Sr. Weisse, Sonata XXX del Sigr. Weisse*, für Altblockflöte und Basso continuo, Jörg Jacobi (Hg.), Bremen 2005, edition baroque, in: *Tibia* 31, Nr. 4/2006, S. 292-293)

Maria D. Harman präsentiert Händels Blockflötensonate F-Dur HWV 369 als Beispiel für „Qualitätsliteratur“ für das Erstjahr im Flötenstudium: ein Stück, das technisch und harmonisch „zugänglich“ genug ist, um den „Schwerpunkt ... auf die musikalische Linienführung und Ornamentation“ zu legen. Sie zitiert ihre Lehrerin Mary Karen Clardy, die mit Bezug auf Flötenstudenten am College bemerkte: „In den ersten Jahren sollten harmonische Grundstruktur, kontrapunktischer Stil und Verzierungstechniken durch die Händel-Sonaten erlernt werden.“ Harman empfiehlt des weiteren eine vernünftige Studienroutine, die auch Blockflötisten von Nutzen sein könnte: das Stück sorgsam aus einer Urtextausgabe zu erlernen, gute Aufnahmen anzuhören, Verzierungen hinzuzufügen und dieses schließlich zu improvisieren. (Maria D. Harman: *A Practical Guide to Selecting and Teaching Quality Literature to First Year College Flutists as Shown through the Selection of Handel's Sonata in F Major, Opus 1 Number 11*, in: *NACWPI Journal* 55, Nr. 2, Winter 2006–2007, S. 8-11)

Händels berühmte Wassermusik wurde erstmals 1717 anlässlich eines königlichen Wasserfestes auf der Themse aufgeführt, bei dem die Herrscherfamilie und ihr Hofstaat in Booten von Whitehall nach Chelsea und zurück fuhren. Zeitgenössischen Berichten zufolge bestand das etwa 50-köpfige Orchester aus Streichern, Oboen, Fagotten, Hörnern, Trompeten, Flöten und Blockflöten.

Die älteste bekannte vollständige Partitur ist eine Kopie, die um 1732 von S2 angefertigt wurde, einem der Hauptkopisten Händels. Die erste veröffentlichte Partitur wurde 1788 von Samuel Arnold herausgegeben und bildete die Grundlage für die Fassung in Chrysanders Gesamtausgabe der Werke Händels im Jahre

1886. Instrumentation und Tonartenstruktur der 22 Sätze gliedern sie in mehrere Abschnitte: 1-10 F-Dur oder d-Moll (Streicher, Oboen, Fagotte, Hörner); 11-22 D-Dur oder G-Dur/g-Moll (D-Dur-Sätze beinhalten Trompeten; in Sätzen in G-Dur bzw. g-Moll kommen keine Trompeten und Hörner vor; 13-15 sind mit Flöten und Streichern besetzt; in 18 und 21 spielen Streicher und Fagotte; in 19 und 20 *flauti piccoli* und Streicher).

Um 1950 trug der britische Musikwissenschaftler, Cembalist und Autor Thurston Dart aufgrund der Satzstruktur eines Manuskripts in Cambridge die Theorie vor, dass die *Wassermusik* ursprünglich aus drei Suiten bestand: F-Dur/d-Moll („Horn-Suite“), D-Dur („Trompeten-Suite“) und G-Dur/g-Moll („Flöten-Suite“), welche vielleicht auch drei verschiedene Wassermusiken für verschiedene Anlässe dargestellt haben könnten. Das HWV ordnete ihnen sogar drei unterschiedliche Nummern zu (HWV 348-350). Jetzt hat Terence Best eine ältere Quelle der *Wassermusik* entdeckt, ein Manuskript in der Royal Society of Musicians in London, das um 1718 von RM1 und D. Linike, zwei Kopisten Händels, angefertigt wurde. Die Reihenfolge der Sätze ist genauso wie bei Arnold und liefert keinen Anhaltspunkt für eine Unterteilung in Suiten, und in der Tat scheint dies Arnolds Quelle gewesen zu sein. Dennoch ist bei Betrachtung der Fehlermuster festzustellen, dass dieses Manuskript nicht aus dem Autograph kopiert wurde, sondern aus einer anderen Arbeitskopie. (Terence Best: *A Newly Discovered Water Music Source*, in: *Händel-Jahrbuch* 52, 2006, S. 225-234)

Bis vor kurzem war nur eine Blockflötensonate von Antonio Vivaldi bekannt, die in F-Dur (RV 52) – eine musikalisch wie technisch einfache Komposition, die vermutlich bereits in der frühen Schaffenszeit des Komponisten um 1708 entstand. Federico Maria Sardelli berichtet nun von seiner Entdeckung einer zweiten Blockflötensonate in G-Dur, die die Nummer RV 806 erhalten hat. Sie „tauchte unter den Manuskripten der Sing-Akademie Berlin auf, einer Samm-

lung, die sich nach wie vor im Erforschungsprozess durch Fachleute befindet.“

Die neue Sonate „zeichnet sich“ im Vergleich zu RV 52 „durch einen risikofreudigeren und innovativeren Kompositionsstil“ aus. Merkwürdigerweise weist das Manuskript den französischen Violinschlüssel auf (G auf der ersten Linie) – ein in Frankreich und Deutschland, jedoch nicht in Italien übliches Merkmal. Deshalb vermutet Sardelli, dass das Manuskript „auf deutschem Boden entstand“. Der Beginn des zweiten Satzes ist einer Arie aus Vivaldis Oratorium *Juditha triumphans* (RV 644) aus dem Jahr 1716 entlehnt, was den Schluss nahelegt, dass die Sonate aus der gleichen Zeit stammt und möglicherweise für „einen der sächsischen Hofmusiker“ verfasst wurde, „der Venedig besuchte“. (**Federico Maria Sardelli**: *Una nuova sonata per flauto dritto di Vivaldi*, in: *Studi vivaldiani* 6, 2006, S. 41-52; s. auch *Postscript: A Late Discovery*, in seinem Buch *Vivaldi's Music for Flute and Recorder*, Ashgate 2007, Aldershot & Burlington, VT, S. 283-285, das in meinem nächsten *Überblick* enthalten sein wird.)

Im Jahre 1763 verzeichnete der Katalog der Leipziger Firma Breitkopf nicht weniger als 51 Duette, vielleicht nur Duettsätze, „*a due Flauti dolci*“ (für zwei Altblockflöten) von Bachs Leipziger Nachfolger Gottlob Harrer (1703–1755). (Anfangs verkaufte Breitkopf Manuskriptkopien auf Nachfrage.)

Ein neues Buch über Harrer von Ulrike Kollmar enthüllt die überraschende Neuigkeit, dass Harrers Blockflötenduoette sogar noch bis 1836 in einem Katalog von Breitkopf und Härtel vertreten waren, was nahelegt, dass es noch immer einen Markt dafür gab. Ein Breitkopf-Katalog von 1764 führte eine Kantate *Bellintes lebte noch in bester Jahresblüte* für Sopran, „Flaut. Picc.“ und Streicher. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhundert war mit *flauto piccolo* normalerweise eine kleine Blockflöte, manchmal ein kleines Flageolet gemeint. Leider ist keines dieser Stücke erhalten. (**Ulrike Kollmar**: *Gott-*

lob Harrer (1703–1755), Kapellmeister des Grafen Heinrich von Brühl am sächsisch-polnischen Hof und Thomaskantor in Leipzig, mit einem Werkverzeichnis und einem Katalog der Notenbibliothek Harrers, in: *Schriften zur mitteldeutschen Musikgeschichte*, 12, Beeskow 2006, Ortus Musikverlag, S. 223-233, 244)

Die Blockflötenmusik von Helmut Bornefeld (1906–1990) ist bereits Thema einiger Artikel gewesen, einschließlich eines Artikels des deutschen Komponisten selbst (1977), in welchem er seiner Beschäftigung mit Blasinstrumenten eine zentrale Bedeutung in seinem Leben zummaß, obgleich er stets als Kirchenorganist und Chorleiter tätig gewesen ist.

Zu Bornefelds 100. Geburtstag bespricht sein enger Freund Gerhard Braun die Blockflötenstücke, die Bornefeld für ihn komponierte. Zwischendrin zitiert er immer wieder aus der Fülle der geistreichen Briefe und Postkarten, die ihm der Komponist mit Bezug auf die Stücke sandte. Drei Fotos zeigen Bornefeld Blockflöte spielend während seines Kriegseinsatzes in Prag 1940 mit der Unterschrift „Die Blockflöte als ständiger Begleiter“. Braun schließt mit der Feststellung, dass Bornefelds Blockflötenmusik „heute in Vergessenheit zu geraten (scheint). Dabei war er einer der ‚Pioniere‘ der neuen Blockflötenmusik, und es ist fraglich, ob die Blockflöte ohne Komponisten wie ihn und Paul Hindemith ... später Harald Genzmer und Konrad Lechner überhaupt den Anschluss an das zeitgenössische Musikschaffen gefunden hätte.“ (**Gerhard Braun**: *Helmut Bornefeld: Pionier der neuen Blockflötenmusik*“, in: *Windkanal* 4/2006, S. 8-13; *Bornefeld – Ein Leben mit Bläsern und Orgel*“, in: *Tibia* 2, Nr. 2, 1977, S. 289-298)

Strawinsky für die Blockflöte? Einigen Lesern mag die Geschichte bekannt sein, wie Frans Brüggen ihn 1966 bat, etwas für das Instrument zu schreiben, und wie der berühmte Komponist dies in etwa so ablehnte: „Ich bin zu alt. Keine Auftragswerke, mein Sohn. Nein, nein. Ja, ich kenne Ihr Instrument. Es ist eine Art Flöte,

was?“ (Dies ist die offizielle Version. Brüggemir erzählte mir, dass Strawinsky tatsächlich gesagt habe: „eine Art Klarinette“.)

Spannenderweise hatte Strawinsky bereits 1961 ein kleines Werk für zwei Blockflöten geschrieben – was Brüggemir nicht wusste. Es war aus dem Wiegenlied aus seiner Oper *The Rake's Progress* (1951 uraufgeführt) „rekomponiert“ und wurde 1964 von Boosey & Hawkes in London verlegt. Wie Nik Tarasov ausführlich dokumentiert, ist es in der heutigen Blockflötenwelt praktisch unbekannt. Mit Hilfe des Archivmaterials aus Strawinskys Nachlass in der Paul Sacher Stiftung (Basel/Schweiz) untersucht Tarasov die Geschichte des Werkes. Die „Auftrags“-Geschichte stammt aus Tarasovs Korrespondenz mit Robert Craft, Strawinskys Sekretär, der sich daran erinnerte, dass Strawinsky 1960 in sein Haus in Hollywood eine neue Bibliothek einbauen ließ. Deren Architekten, ein Ehepaar, waren begeisterte Blockflötenamateure. Als Strawinsky nach der Rechnung fragte, lehnten die Architekten Geld ab und schlugen vor, dass Strawinsky ihnen stattdessen ein Duett schreibe.

Zur genauen Vorgehensweise Strawinskys bei der „Rekomposition“ schreibt Tarasov: „Das musikalische Material erinnert stark an die Opernvorlage; der ursprünglich dreistimmige Satz (eine Sopranstimme und zwei begleitende Querflöten) wird durch dauernden Stimmentausch und teilweise in Akkordzerlegung ansatzweise imitiert.“ „Strawinsky notiert Reinschrift und Druck in der so genannten Chornotation. D. h. beide Stimmen erklingen jeweils eine Oktave höher als gesetzt.“ Das ist eine heutzutage unübliche Praxis, die vor dem zweiten Weltkrieg jedoch häufig angewandt wurde. „Strawinsky transponiert sein Duett nicht in eine für Blockflöten bequeme Tonart, sondern belässt es wie in der Opernfassung. Die Folge sind As-Dur als tonales Zentrum für die Teile des Wiegenlieds und – aller Chromatik zum Trotz – im Wesentlichen b-Moll und H-Dur für die umgewandelten Chorstellen.“ In der Stimme für die Sopranblockflöte schrieb Stra-

winsky bis hinauf zum notierten *cis*³ und *es*³ – Töne, die auf den Instrumenten mit langer Bohrung, wie sie vor den 1970er Jahren hergestellt wurden, leicht und sauber ansprechen. Tarasov resümiert: „Was auf den ersten Blick (in Tonart, Ambitus und Gestus) für die Blockflöte wenig gelungen aussieht, ist eigentlich klanglich und gestalterisch relativ anspruchsvoll ausgearbeitet.“ (Nik Tarasov: *Strawinsky und Blockflöte*, in: *Windkanal* 1/2006, S. 6-14; *Strawinsky and Brüggemir*, in: *Recorder and Music Magazine* 2, Nr. 2, Juli 1966, S. 33)

John Turner legt seine Erinnerungen an Arnold Cooke vor, den britischen Komponisten, der 2005 im Alter von 98 Jahren starb. Die haarsträubendste Geschichte ist die, wie Turner, damals Student in Cambridge, an Cooke schrieb und um eine Kopie seines noch nicht erschienenen Werkes *Serial Theme and Variations* (1966) für Altblockflöte solo bat. Fast postwendend erhielt Turner das Manuskript des Stückes. „Anschließend wurde mir klar, dass Arnold – vermutlich als einziger Komponist überhaupt – daran gewöhnt war, Ausführenden ein Originalmanuskript zuzusenden, in seiner überaus lesbaren Schrift, sorgfältig in königsblauer Tinte geschrieben (später, als er älter wurde, mit königsblauem Kugelschreiber). Mich schaudert bei dem Gedanken, wie viele Werke auf diese Weise verloren gegangen sein mögen!“

Von den zahlreichen Blockflötenstücken, die Turner bei Cooke in Auftrag gab, bewunderte er besonders die *Five Songs of William Blake* (1987) für Bariton, Blockflöte und Klavier, die „auf völlig individuelle und betörende Weise einen sehr britischen Pastoralismus mit gemäßigt Hindemithscher Syntax verbindet und dabei auch noch einen charmanten, liebenswürdigen Humor beweist.“ Turner schließt mit der Feststellung, dass Cooke „mehr als jeder andere britische Komponist des vergangenen Jahrhunderts zum jetzt reichhaltigen Repertoire der Blockflöte beigetragen hat ...“ (John Turner: *Arnold Cooke and the Recorder*, in: *The Recorder Magazine* 26, Nr. 1, Frühjahr 2006, S. 9-12)

Turner schreibt auch über Sir Malcolm Arnold, der 2006 im Alter von 84 Jahren starb. Nach Turners Meinung enthält Arnolds *Sonatina* op. 41 für Altblockflöte und Klavier (1953) „zwei der köstlichsten Melodien, die jemals für ein Instrument geschrieben wurden.“ Die *Sonatina* wurde später von Philip Lane für Streicher orchestriert und von Turner aufgenommen. Als der Komponist die Aufnahme hörte, soll er gerufen haben: „Das ist Michala!“, weil er fälschlicherweise Turner für die dänische Virtuosin Michala Petri hielt. Arnold schrieb drei Werke für Petri: *Fantasy* für Blockflöte solo, op. 127, „ein ideales Vehikel für Michalas Können“; das *Concerto* op. 133, das Turner in Bezug auf das musikalische Material leichtgewichtig findet, und *Fantasy* für Blockflöte und Streichquartett op. 140, ein undankbares Werk, das mit Einverständnis des Komponisten von David Ellis erfolgreich überarbeitet wurde. „Die Blockflötenmusik mag teilweise problematisch sein, dennoch gehört sie sicherlich zum Wichtigsten, was im 20. Jahrhundert für die Blockflöte geschrieben wurde.“

Turner stellt fest, dass Arnolds *Sonatina* „für den blinden Musiker Philip Rodgers aus Sheffield komponiert“ war. Doch in einer bezaubernden Erinnerung an den **etwas sonderbaren** Rodgers (1917–1974) merkt der bekannte Komponist Colin Hand an: „Er war nicht blind, wie oft gesagt wird, außer in den letzten Jahren seines Lebens. Aber manchmal war sein Sehvermögen eingeschränkt, und seine Manuskripte waren immer in Riesennoten geschrieben.“ Auch stellt sich heraus, dass Rodgers gar nicht aus Sheffield stammte, sondern aus dem Dorf Grindleford in Derbyshire, wiewohl er Hand oft in Sheffield besuchte. Er spielte Arnolds *Sonatina* mit Hand, begann aber irgendwann, in Konzerten den ersten Satz wegzulassen mit der Begründung, er sei davon abgekommen, weil der Satz „nirgendwo hinführe“. Als Blockflöten-Autodidakt erlebte Rodgers eine große Karriere und konzertierte in den 50er und frühen 60er Jahren in England, Irland und auf dem europäischen Festland. (John Turner: *Sir Malcolm Arnold and the Recorder*, in: *The*

Recorder Magazine 26, Nr. 4, Winter 2006, S. 116–117; Colin Hand: *Philip Rodgers: Memories of a Consummate Artist*, in: *The Recorder Magazine* 26, Nr. 3, Herbst 2006, S. 96)

Eine kürzlich erschienene Monographie über die Musik des modernen niederländischen Komponisten Louis Andriessen erweist sich vom Standpunkt der Blockflöte aus als enttäuschend. Sie widmet seiner ruhigen, minimalistischen *Melodie* für Blockflöte und Klavier, 1972 für Frans Brüggen geschrieben, nur einen einzigen Satz. Der Autor schreibt, dass Andriessen nach dem Studium der antiken griechischen Modi „eine gemischte lydisch-mixolydische Modalität verwendet und sich in den Tetrachord B-C-E-F einschließt“. Des Weiteren lässt das Buch nichts über Andriessens bekanntes *Sweet for Alto (Treble) Recorder* verlauten, ein Stück, das ebenfalls für Brüggen geschrieben wurde, das aber weder minimalistisch noch modal daherkam, sondern wild atonal und virtuos. (Yayoi Uno Everette: *The Music of Louis Andriessen*, Cambridge 2006, Cambridge University Press, S. 86)

Der australische Komponist und Blockflötist Benjamin Thorn gibt einen Überblick über einige Kompositionstechniken der avantgardistischen Blockflötenmusik des 20. Jahrhunderts: Tonalität (alteriert, Polytonalität, Atonalität und Mikrotonalität), Klangfarbe (subtile Klangfarben und Dynamik, Mehrklänge und Vokalisierung), Rhythmus, Elektronik und Raumklang (Nutzung des Raumes). Thorn möchte vor allem zeigen, dass „die heutige Musik so komplex und mannigfaltig ist, dass alles Neue sich immer schon in den bereits bestehenden Rahmen der Möglichkeiten einfügt“.

Im Stil eines Sinnspruches schließt er, dass „der Komponist zu Beginn des 21. Jahrhunderts in einer historisch einmaligen Situation ist. Alles ist möglich, doch das meiste davon ist bereits bekannt. Die Aufgabe des Komponisten ist es, die vielfältigen musikalischen Ideen zu nutzen und Musik zu schreiben, die auch wirklich Musik ist. Dazu braucht er die Musik nicht neu

zu definieren. Alles bleibt wie schon immer: manche Musik gelingt und andere scheitert, da kann man machen, was man will.“ (**Benjamin Thorn**: *Komponieren für Blockflöte im 21. Jahrhundert: Überlegungen eines Komponisten*, in: *Tibia* 31, Nr. 4/2006, S. 269-274)

Die Pianistin Daniela Carrijo Franco und die Blockflötistin Betiza Fernandes Landim, die als Duo zusammenarbeiten, beklagen, dass die klassische Musik Brasiliens in den Konzertsälen des Landes generell vernachlässigt wird, zudem Musiklehrern und -schülern nahezu unbekannt und weitgehend unveröffentlicht und unzugänglich ist. Um dieser Situation abzuweichen, haben die beiden eine CD mit brasilianischer Musik für Blockflöte und Klavier aufgenommen sowie einen Katalog mit Musikstücken für diese Besetzung zusammengestellt, der 51 Werke von 28 Komponisten enthält. (**Daniela Carrijo Franco/Betiza Fernandes Landim**: *Música brasileira erudita para flauta doce e piano: Ampliação do repertório e organização de catálogo de obras*, in: *Música hodie* 6, Nr. 2, 2006, S. 85-94; online: <www.musicahodie.mus.br/6_2/6_2_sumario.html>)

Aufführungspraxis und Technik

Im Jahr 2001 publizierte der französische Verleger J. M. Fuzeau drei Bände, mit denen versucht werden sollte, Faksimiles aller Blockflötenschulen und wichtiger Teile aus Abhandlungen aus Renaissance, Barock und Klassik zu versammeln – ein ehrenwertes Ziel. Leider fehlten in den Bänden mehr als ein Dutzend zu dieser Zeit bereits bekannter wichtiger Quellen. Chronologisch sind das: *Tutto il bisognevole*, Matthys, Banister, Huygens, Talbot, Speer, Douwes, der Blockflötenteil von Freillon-Poncein (nur der Flageolett-Teil war enthalten), Stanesby jun., Berlin, Minguet é Irol, Reynvaan and Swaine sowie einige anonyme englische Schulen. Als ich mich beim Verleger darüber beschwerte, verwies er auf einen noch ausstehenden vierten Band, der diese Versäumnisse beheben sowie zusätzliches Material enthalten sollte.

Dieser Band ist pünktlich erschienen. Tatsächlich enthält er Douwes, Freillon-Poncein, Stanesby, Minguet é Irol, *The Bird Fancier's Delight* und sechs englische Schulen (verlegt von Cooke, Johnson, Preston, Thomson, Tyther und Wright). Und als Extra bringt er einige Abschnitte aus Abhandlungen von Bonanni, Hawkins, Sadler, Tans'ur und Walther. Dennoch enthält er nebensächliches Material aus der falschen Abhandlung von Reynvaan (*Catechismus der muzijk*, nicht *Muzikaal kunst-woordenboek*). Und noch immer fehlen *Tutto il bisognevole*, Matthys, Banister, Huygens, Talbot, Speer, Berlin, Pater Ferdinand von Everard's *Principes pour la flute* und Swaine – ganz zu schweigen von den Artikeln über die Blockflöte in Diderots *Encyclopédie* und *Encyclopédie méthodique*. Zudem sind die bibliographischen Angaben zu den Quellen teilweise offensichtlich fehlerhaft. Gibt es die Chance für einen fünften Band? (*Flûte à bec, Europe 1500–1800*, IV; Quatre volumes réalisés par **Susi Möhlmeier & Frédérique Thouvenot**, *Méthodes et Traités*, Collection dirigée par Jean Saint-Arroman, Courlay, France 2006, Éditions Fuzeau Classique)

Peter Bowman geht auf zwei gute Leserfragen ein: „Sind Blockflöten aus der Barockzeit erhalten, die ein gegriffenes hohes *Fis* sauber hervorbringen? Warum bieten uns moderne Hersteller kein hohes *Fis* an?“ Bowman vermutet vier Gründe: „(1) die Beschränkungen, die der Blockflöte durch ihre grundlegende Gestaltung und Bauweise gesetzt sind; (2) die überwältigende Bedeutung des historischen Vorbilds im Verlauf der wieder auflebenden Beliebtheit der Blockflöte im 20. Jahrhundert; (3) das Repertoire, das auf der Barockblockflöte gespielt wurde und wird; (4) der fortdauernde Einfluss Alter Musik auf die heutige Musikkultur.“

Jeder dieser Punkte würde bei angemessener Diskussion einen eigenen Artikel erfordern. Unter Punkt (1) stellt Bowman fest, dass „sich beim Überblasen der tiefsten Töne die daraus resultierenden Obertöne deutlich verstimmt anhören“. Das ist unpräzise: nur bestimmte

tiefe Töne einer Altblockflöte sind betroffen, bei Sopran- und Tenorblockflöten funktioniert das eher besser. Bowman führt zutreffend die modernen „harmonischen Blockflöten“ an, bei denen diese Obertöne rein gestimmt sind. Also weist er eigentlich darauf hin, dass die Blockflötenhersteller, historisch gesehen, dieses Prinzip nicht erkannten.

Bei (2) hätte er von „historischen Vorbildern“ sprechen sollen, weil es derer viele gibt – auch wenn moderne Hersteller schon immer dazu geneigt haben, eine streng limitierte Anzahl davon in einer Art geschlossenem Kreislauf zu kopieren.

Unter Punkt (3) sagt Bowman, dass „meines Wissens keinerlei französische, italienische oder englische Musik aus der Barockzeit ein hohes Fis enthält. Blockflötisten, Komponisten und (...) Hersteller in einem Teil Deutschlands mögen zeitweilig damit experimentiert haben, aber es ist klar, dass sich der Trend nicht weiter ausgebreitet hat.“ Drei Stücke von Antonio Vivaldi weisen jedoch das Fis auf: die Kammerkonzerte RV 92 und RV 94 (beide aus den frühen 1720er Jahren) sowie RV 95 (1710er?), wobei sie alle in D-Dur stehen und möglicherweise für Altblockflöte in G geschrieben wurden. Noch beweiskräftiger ist die Tatsache, dass im ersten Satz von John Bastons drittem Konzert (für Altblockflöte) eine Tonleiter enthalten ist, die auf dem Höhepunkt der 28-taktigen (!) ersten Phrase bis zu einem exponierten Fis hinaufführt.

Nicht weniger als 10 Griffstabellen aus acht Ländern enthalten das Fis oder sein Äquivalent, ohne dass das Fußstück verschlossen wird: Loulié (späte 1680er Jahre, in der Trillertabelle), Douwes (1699), Maher (1732), Stanesby jun. (ca. 1732), Berlin (1740), Tyther (ca. 1750), Minguet é Irol (1754), Bennett (ca. 1760), *Principes* (1770) und Reynvaan (1792). Originalblockflöten des 18. Jahrhunderts sind von heutigen Herstellern und Forschern noch nicht annähernd erschöpfend untersucht worden – solche Instrumente, über die Bowman nur aus Bü-

chern referiert, spielen das Fis viel häufiger, als wir bisher angenommen haben.

Bowman wiederholt auch den Doppelmythos, wonach „das Instrument im späten Barockstil (...) im Wesentlichen unverändert blieb, bis es irgendwann in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ungebräuchlich wurde“. Keine der beiden Aussagen trifft zu: Die Blockflöte entwickelte sich bis ins bzw. durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch weiter, was dann zur Überschneidung mit der „Renaissance der Alten Musik“ führte. (Peter Bowman: *A Question of: High F-sharp*, in: *The Recorder Magazine* 26, Nr. 4, Winter 2006, S. 120-121)

Instrumente

Julia Doht hat in einer nützlichen Zusammenfassung alle bisherigen Erkenntnisse über die mittelalterliche Blockflöte zusammengetragen, die 1987 in Göttingen bei Ausgrabungen in der untersten Schicht der Latrine eines mittelalterlichen Hauses gefunden wurde. Sie beginnt mit der Feststellung, dass die Blockflöte „vermutlich“ aus dem 14. Jahrhundert stammt, erklärt sie aber nichtsdestoweniger zur ältesten erhaltenen Blockflöte (älter als die aus Dordrecht und Esslingen).

Jedoch sind die Belege für ihre Datierung, von denen Doht einige anführt, unpräzise. Dietrich Hakelberg, der als erster Wissenschaftler das Instrument untersuchte, schrieb: „Drei Balkenfragmente aus der untersten Schicht erbrachten dendrochronologische Datierungen zwischen 1246 und 1322. Weil die jüngsten Jahresringe des Balkens fehlten, war es nicht möglich, Rückschlüsse auf das genaue Jahr des Fallens zu ziehen (...) Es muss angemerkt werden, dass die Füllungen solcher Latrinen in der Regel eher ziemlich heterogen sind. Eine chronologische Spanne von 100 oder gar 200 Jahren ist nicht ungewöhnlich, so dass die präzise Datierung einzelner Objekte oft schwierig ist. Da die Latrinen manchmal auch zur Beseitigung von Abfall genutzt wurden, mussten sie von Zeit zu

Zeit zumindest teilweise geleert werden. Nachfolgende Benutzung führte zu einer Vermischung chronologisch unterschiedlichen Materials.“

Zwar folgte Hakelberg selbst: „Wir können vermutlich davon ausgehen, dass das Instrument im 14. Jahrhundert dorthin verbracht wurde.“ Gleichzeitig impliziert seine eigene Argumentation eine Datierung auf frühestens 1322 bis ein oder zwei Jahrhunderte später – eine große Fehlerspanne. (**Julia Doht:** *Die Göttinger Blockflöte*, in: *Tibia* 31, Nr. 2/2006, S. 105-107; **Dietrich Hakelberg:** *Some Recent Archaeo-organological Finds in Germany*, in: *Galpin Society Journal* 48, März 1995, S. 3-12)

Zufälligerweise wurde 2006 auf Nicholas Landers' Recorder Home Page erstmals über eine andere mittelalterliche Blockflöte berichtet, die in der Rangordnung über den anderen stehen könnte: „Bei einer archäologischen Grabung in Tartu (Estland) nahe der russischen Grenze fand der Archäologe Andres Tvauri im August 2005 in einer Latrine eine Blockflöte aus dem 14. Jahrhundert. Andere Artefakte, die zusammen mit der „Tartu-Blockflöte“ gefunden wurden, erlauben ihre Datierung auf die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts. Im Spätmittelalter war Tartu eine wichtige Hansestadt, die Russland, insbesondere Nowgorod, mit Westeuropa verband. Das Haus, in dem die Blockflöte gefunden wurde, scheint einer reichen Persönlichkeit gehört zu haben. Das Instrument ist gedreht und besitzt Zierringe. Der einzige Riss befindet sich am Ende des Instruments und erstreckt sich nicht bis zur Bohrung. Der Corpus der Tartu-Blockflöte ist aus Ahorn gefertigt, der Block aus Birkenholz. Die Gesamtlänge beträgt 246,7 mm und die klingende Länge 225,4 mm. Insofern hat das Instrument eine ähnliche Größe wie eine moderne Sopranino in 440 Hz.“

Der estnische Blockflötenbauer und -spieler Taavi-Mats Utt berichtet, dass das Instrument spielbar ist und einen Tonumfang von einer None hat, was allerdings durch die Schrump-

fung des Holzes bedingt sein mag. Während andere erhaltene mittelalterliche Blockflöten Doppellöcher für den kleinen Finger aufweisen, um links- wie rechtshändiges Spiel zu ermöglichen, wird dies hier durch Anordnung der Grifflöcher auf einer geraden Linie erreicht. (**Taavi-Mats Utt:** *The Tartu Recorder*, in: *ERTA Newsletter*, Nr. 23 (2006), S. 2 (mehr darüber in meinem nächsten *Überblick*)

Bettina Wackernagels schöner neuer Katalog der Holzblasinstrumente des Bayerischen Nationalmuseums in München enthält genaue Angaben zu zwei Renaissanceblockflöten von Rauch und zu nicht weniger als 19 Barockblockflöten von „J. C. Denner“, Rippert, Heitz (ein Paar mit Schildpatt-Belag), Oberlender und eines Anonymus. Einige ihrer Datierungen erscheinen ein wenig zu früh (z. B. „spätestens 1704 (?)“ für Johann Heitz, der von 1702 bis 1737 tätig war). Und unter Berücksichtigung neuester Forschungsergebnisse über die Familie Denner muss man wohl sagen, dass sie die Denner-Instrumente ein wenig zu früh Johann Christoph zuschreibt. Ein wertvoller Extrateil enthält Röntgenaufnahmen von 10 der Instrumente sowie 12 Bohrungsdiagramme. Eine Einleitung zum Abschnitt über die Blockflöte bietet eine kurze Darstellung der Geschichte des Instruments, und ein Anhang enthält Biographien der Hersteller. (**Bettina Wackernagel:** *Holzblasinstrumente*, Kataloge des Bayerischen Nationalmuseums, XXII, Tutzing 2005, Hans Schneider Verlag)

In einem Artikel über symmetrische Instrumentenpaare erinnert uns der erfahrene Wissenschaftler und Restaurator Rainer Weber daran, dass die früheste Abhandlung, die die Blockflöte berücksichtigt, Virdungs *Musica getuscht* (1511), sowohl links- als auch rechtshändiges Spiel erwähnt. Eine Farbproduktion zeigt nach seinen Angaben ein „Engelskonzert: Ausschnitt aus einem Altarbild vom Meister des Marienlebens um 1540“ – es stammt jedoch aus der *Krönung der Jungfrau* (ca. 1463) vom Meister der Lyversberger Passion. Jedenfalls führt es trefflich ein Trio Blockflöte spielender

Engel vor, einer mit der linken Hand zuoberst, zwei mit der rechten. Weber fügt auch ein Farbfoto einer Säulenblockflöte von Rauch bei, die auf einer Fontanelle eine Schmetterlingsklappe aufweist, was beide Spielvarianten ermöglicht.

Von den erhaltenen Instrumentenpaaren erwähnt Weber die Schildpatt-Instrumente von Heitz (s.o. bei Wackernagel). Mittels eines vergleichenden Diagramms der Bohrungen zweier Bassettblockflöten aus der Renaissance in Bologna (Museo Civico, 1768 und 1815, beide mit dem Seidenspinner-Zeichen Typ A nach Lyndon-Jones) weist er auf die Möglichkeit hin, dass solche Instrumentenpaare unterschiedliche Bohrungen aufweisen können. Die eine Bohrung verläuft sichtlich parallel zur zweiten, ist aber 2 mm weiter, was zu einem deutlichen Klangunterschied führt. Ob diese Instrumente als Paar gedacht waren, steht auf einem anderen Blatt. Der Blockflötenhersteller Adrian Brown

nimmt an, dass „der Unterschied zwischen den Bohrungen der beiden Instrumente die Folge einer Reihe von Korrekturen im Verlauf der abschließenden Bearbeitung ist, um Stimmungs- oder Instabilitätsprobleme zu beheben. Der Durchmesser auf der linken Seite des Diagramms (am Block) ist in beiden Fällen gleich, und da es unmöglich ist, den Durchmesser an diesem Punkt nachträglich zu verändern, bestand die ursprüngliche Absicht höchstwahrscheinlich darin, sie gleich zu gestalten.“ Es war jedenfalls hilfreich, Bohrungsunterschiede eines Herstellers so graphisch wie plastisch sehen zu können. (Rainer Weber: *Symmetrische Instrumentenpaare: Ein optisches und akustisches Phänomen bei Holzblasinstrumenten vom 15. bis zum 19. Jahrhundert* in: *Tibia* 31, Nr. 1/2006, S. 26-32)

Alec V. Loretto erinnert uns kurz daran, dass mit Kork belegte Zapfen ein Produkt des 19. Jahrhunderts sind und sich durch Schwankungen von Temperatur und Luftfeuchtigkeit beträchtlich ausdehnen oder zusammenziehen können. Insbesondere für reisende Blockflötisten sind Zapfenwicklungen aus Baumwollgarn oder Zahnseide praktischer. (Alec V. Loretto: *Problems with Cork Joints*, in: *The Recorder Magazine* 26, Nr. 3, Herbst 2006, S. 91)

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

Danksagung: Für das Einsenden von Quellen sowie sonstige Unterstützung bei der Vorbereitung dieser Besprechung möchte der Autor sich bedanken bei Sabine Haase-Moock und der Firma Moock 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, Thimeo 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. □

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

Porträt: Karl Kaiser

„Meine Generation ist die erste, die Traversflöte und die Musik dafür ihr ganzes Leben lang gespielt hat“

Der Flötist Karl Kaiser im Gespräch mit Leonard Schelb

Er ist eine der bekanntesten und wichtigsten Musikerpersönlichkeiten der Alten Musik und ein ungewöhnlich motivierender und aufmerksamer Lehrer. In diesem Interview spricht Karl Kaiser über die Wichtigkeit der Lehre, die Entwicklung der Alten-Musik-Szene und seine Erfahrungen als Musiker.

Karl Kaiser ist Flötist des Freiburger Barock-Orchesters sowie bei La Stagione Frankfurt und ist als Solo- und Ensemblespieler auf diversen Aufnahmen zu hören. Er ist Professor für Traversflöte an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt am Main (HfMDK) und unterrichtet außerdem an der Hochschule für Musik Freiburg.

Leonard Schelb: Du bist erfolgreich als Interpret, Pädagoge und Musikwissenschaftler – welcher dieser drei Bereiche liegt Dir besonders am Herzen und stellt das Zentrum Deiner Tätigkeit dar?

Karl Kaiser: Ich habe im Prinzip eine große Kurve im Leben gemacht. Zu Beginn, als Student, habe ich mich eigentlich mehr für die wissenschaftliche Seite der Musik interessiert, dann zunehmend für die künstlerische und danach kam der Schwerpunkt des Unterrichts hinzu, der dann fast genauso wichtig wurde



Leonard Schelb studierte an den Hochschulen in Freiburg und Frankfurt Traversflöte und Blockflöte. Er unterrichtet Renaissance-Traverso an der HfMDK Frankfurt.



wie das Musizieren selbst. Jetzt bin ich an einem Punkt angekommen, wo ich mich wieder zunehmend auch für die wissenschaftliche oder besser: theoretische Seite interessiere. Ich denke, es wird mich zunehmend beschäftigen, dass meine langjährige Erfahrung als Musiker auch theoretisch sinnvoll in das Unterrichten einfließt. Mit anderen Worten: ich möchte nicht etwa als Musikwissenschaftler im Sinne von „Ich grabe alle Quellen aus und versuche, einen neuen Aspekt in Bachs Leben zu finden“ arbeiten, sondern im Sinne von „Wie

bekomme ich das, was ich gemacht habe, in eine Form, die ich als Paket weitergeben kann?“

Du suchst also den Bezugspunkt und die gegenseitige Beeinflussung zwischen den drei „Künsten“?

Ja genau – und das will ich dann auch formulieren. Für bestimmte Sachen gibt es ja noch keine Standardwerke. Sagen wir einmal: Flöte, Flötenspieler, Flötisten, Flötenmusik, Unterricht im 18. Jahrhundert, Didaktik des Traversospiels, da gibt es noch nicht viel ernstzunehmende und vollständige Literatur drüber, das ist alles noch wie ein Puzzle. Und meine Generation ist die erste, die Traversflöte und die Musik dafür ihr ganzes Leben lang gespielt hat. Davor waren alle eigentlich noch moderne Flötisten. Und nun gilt es halt, die Erfahrungen zu bündeln und zu fixieren.

Der Trend ist ja nun in der Alten Musik so, dass die Musiker immer professioneller werden. Während in den Anfängen erst einmal eher die Interpretation im Vordergrund stand, stellt man jetzt fest, dass immer mehr Leute zu hören sind, die vor allem technisch auf sehr hohem Niveau spielen. Das hängt sicherlich mit der Erfahrung und der Ausbildung durch die Professoren zusammen?!

Sicherlich. Aber es kommen mehrere Faktoren zusammen. Nimm z. B. das Thema Instrumentenbau: Man bekommt ja heute Instrumente, und zwar von fast allen Flötenbauern, die auf einem Standard sind, von dem man vor 30 Jahren nur träumen konnte. Damit hat sich aber auch der Anspruch verändert: Wenn vor 30 Jahren ein Flötist die Bach-Partita wirklich gut spielen konnte, dann war der ein kleines Weltwunder. Das hing natürlich auch damit zusammen, dass er keinen Lehrer dafür hatte, dass er keine Instrumente dafür hatte und dass der ganze Background nicht da war. Heute ist das Standard für jeden, der Traversflöte spielt. Es ist demnach ein Level erreicht, der einerseits natürlich nötig und befreiend ist, der andererseits aber rückblickend und vorwärtsblickend auch der Reflexion bedarf.

So wie es in der Geigenpädagogik schon immer Generationen von Schülern gab, z. B. von Joseph Joachim, die seine „Schule“ weitergegeben haben, so sind wir heute in der Alten Musik genau in der Phase, dass sich Traditionen entwickelt haben, die in ein Gesamtkonzept der Lehre gebracht werden müssen, ohne dass dabei die Vielfalt verlorengeht.

Wenn man sich die Entwicklung der Alten Musik anschaut, dann ist festzustellen, dass die Neuinterpretation im 18. Jahrhundert angesetzt hat und sich nun langsam in beide Richtungen, zur Romantik und natürlich bis ins Mittelalter ausbreitet. Warum stand das 18. Jahrhundert am Anfang unangefochten im Mittelpunkt?

Auf jeden Fall wegen Bach und Händel. Die Händel-Tradition hat in London eigentlich direkt nach seinem Tod eingesetzt, der wurde ja wie ein Nationaldenkmal „gehändelt“. Und Bach wurde bei uns in der Romantik zur deutschen Gallionsfigur der Musik erkoren. Das war kurz nach 1800 einfach ein nationales Thema: nach der napoleonischen Unterdrückungsphase wollten die Deutschen ihr eigenes Kulturgut pflegen und sich vor allem von den Franzosen stark abgrenzen. Mit der Mendelssohnschen Bachtradition hat die Alte-Musik-Bewegung auf jeden Fall angefangen. Ganz klar. Auf jeden Fall in Deutschland. Trotzdem gab es eben im Gegensatz zu Händel, dessen Musik ja z. B. sogar Beethoven kannte und sehr schätzte, doch eine große Lücke in der Pflege von Bachs Musik. So wurde die erste Solosonate für Geige erst 1804 oder 1806 das erste Mal in Paris veröffentlicht. Oder auch die *b-Moll-Messe*: sie wurde von Nägeli, Beethovens Verleger in Zürich, „entdeckt“. Er hat auch erkannt, dass es sich um ein Wahnsinns-Stück handelt, aber trotzdem ist das nicht in die Bachsche Musikkpflege eingeflossen. Die hat erst mit der Aufführung der Matthäuspassion 1828 durch Mendelssohn begonnen. Bach hat dann aber eine ungeheure Welle ausgelöst, auch was z. B. die Komposition angeht. Die ganze kontrapunktische Schreibweise hat dann eine Renaissance erlebt, von Schumann angefangen

über Brahms oder dann auch Busoni mit seinen Bearbeitungen von Bachs Stücken für Klavier.

Quellenkunde gehört ja heute zur Grundlage der Interpretation. Wenn man eine gewissenhafte Interpretation vorlegen möchte, wo bleibt Deiner Meinung nach noch Platz für den individuellen Musiker?

Wir sind heute in der Situation, dass wir einerseits schon sehr stark geschmacklich vorgebildet sind durch Aufnahmen von Harnoncourt oder *Musica Antiqua* oder den Engländern und vielen anderen, aber andererseits hat nach meiner Beobachtung die Musikreflexion in den letzten 10 Jahren sehr stark nachgelassen. Das hängt damit zusammen, dass der direkte Kontakt zu den Quellen früher viel enger war. Du musstest dir die Quellen erst einmal besorgen, was viel schwieriger war als heute. Du musstest selber spartieren, und du musstest dir die Spielweisen quasi aus den Noten selber zusammensuchen. Heute kriegt man alle diese Dinge komplett serviert. Dein Lehrer sagt dir, was du wann und auf welche Weise spielen sollst: gute Zeiten, schlechte Zeiten, Triller von oben, Ornamentik, Metrik, Rhetorik, Artikulation usw.

Dadurch wird das Spiel auf dem alten Instrument in ähnlicher Weise weitergegeben wie bei modernen Instrumenten. Das wird von vielen Seiten sehr bedauert. Auf der anderen Seite wird das Spiel dadurch viel selbstverständlicher und der persönliche Stil viel ausgeprägter, weil du nicht mehr im Quantz „rumhängen“ musst, sondern mit der erlernten Sprache dein eigenes Herz einbringen kannst, und das empfinde ich eigentlich eher als einen Vorteil. Wenn man sich heute alte Aufnahmen anhört, dann sind die teilweise dermaßen unkulinarisch, dass man sich fragt: „Wie kann das sein, dass ich das vor 20 Jahren mal gut fand?“ Das war dann halt die Phase, in der du alles Fette von der Interpretation weggeschnitten hast und nur die Substanz übrig blieb. Und diesen Schritt muss man heute nicht mehr unbedingt machen, um Musik des 17./18. Jahrhunderts gut spielen zu

können. Aber nichtsdestotrotz bleibt es so, dass du wirkliche Kenntnis nach wie vor nur dann hast, wenn du zumindest die Hauptquellen richtig studierst, ansonsten bleibt es immer so halbgar. Ich finde, das merkt man heute auch teilweise: Vieles wird immer stromlinienförmiger und natürlich sehr marktorientiert – es kommt so ein bisschen ein Popmusik-Faktor mit rein. Wahrscheinlich ist es aber trotzdem besser, die Leute spielen gut und wissen nicht, wo es steht, als umgekehrt.

Zu Dir als Künstler: Welche Art des Musikmachens entspricht Dir am meisten: als Solist, als Orchester- oder als Ensemblemusiker? Und was bedeutet es für Dich, auf der Bühne zu stehen?

Also eigentlich war es bei mir schon immer so, dass ich mich ganz bewusst dagegen entschieden habe, Orchestermusiker zu werden – schon als Jugendlicher, da war ich in einem Jugendsinfonieorchester, da war mir sofort klar: „Das ist nicht mein Job, das mache ich nicht.“

Im Prinzip fühle ich mich in einer kleinen Gruppe gut aufgehoben. Und in einer großen Gruppe fühle ich mich einfach fremd. Und das ist auch immer so geblieben. Kammermusik ist mein Zentrum. Hier habe ich auch am allermeisten gelernt von meinen langjährigen Partnern und Freunden, allen voran Michael Schneider. Natürlich haben wir die Musik heiß diskutiert und uns gegenseitig konstruktiv kritisiert und auch aufgebaut.

Trotzdem spiele ich sehr gerne im Orchester, und ich bin wahnsinnig froh, dass ich diese Gelegenheit habe, denn es ist ja auch nicht so leicht, in so tolle Orchester wie das *Freiburger Barockorchester* oder *La Stagione* zu kommen. Hier ist es aber auch der kammermusikalische Ansatz, also dass jeder am Prozess der Gestaltung beteiligt ist, der mich interessiert und auch glücklich macht. Natürlich habe ich dort auch sehr viel Musik kennen gelernt, die ich sonst nicht kennen gelernt hätte. Und ich habe dort auch sehr viele inspirierende Musiker getroffen, die ich sonst nicht getroffen hätte.

Gibt es denn Musik, die Du gerne noch entdecken würdest?

Natürlich gibt es unglaublich viele Stücke, die ich gern spielen würde. Aber trotzdem, eine schwierige Frage. Was ich nie gespielt habe und was erst in den letzten Jahren immer mehr in meinen Blickwinkel gerückt ist, ist die Musik des 17. Jahrhunderts. Das ist natürlich für einen Flötisten ein absolutes Nebengleis, aber gerade Consortmusik schätze ich immer mehr. Das ist etwas, was ich nie gemacht habe. Jetzt in letzter Zeit öffnet sich durch das verbesserte Instrumentarium ein gewisses kleines Fenster, so dass man doch auch als Flötist aktiv an dieser Musik teilnehmen könnte. Das 18. Jahrhundert kenne ich natürlich im Prinzip sehr gut, aber auch dort gibt es viele weiße Flecken. Die symphonische Musik des 19. Jahrhunderts interessiert mich als Hörer sehr, als Spieler nicht besonders.

Was ich in letzter Zeit immer mehr mache, ist romantische Kammermusik für Gitarre, Flöte und Geige oder Bratsche mit Petra Müllejans und Sonja Prunnbauer. Das ist Musik, die ich als Student ganz grauenhaft fand. Und jetzt stelle ich fest, dass das ganz intelligente und witzige Stücke sind.

Was mich gar nicht interessiert, ist, wieder auf die Böhmflöte umzusteigen und dieses Repertoire zu erarbeiten, das zugegebenermaßen teilweise sehr schön ist. Aber da gibt es einfach Leute, die sind so gut und die sollen das machen, das ist einfach nicht mein Thema.

Sehr spannend für mich ist aber zunehmend die Neue Musik. Mit der *Camerata Köln* haben wir eine eigene Fassung des *Tierkreis* von Stockhausen erarbeitet. Und mit dem *Freiburger Barockorchester* arbeiten wir seit einigen Jahren eng mit dem *ensemble recherche* zusammen, sowohl in Kursen unserer *Ensemble Akademie* als auch in Konzerten. Jetzt hatten wir einen Kompositionswettbewerb ausgeschrieben für Musiker beider Ensembles, also mit alten und modernen Instrumenten gemischt, und bei den Gewinnern sind Werke mit solistischer Travers-

flöte dabei, auf die ich sehr gespannt bin. Die Arbeit mit dem *ensemble recherche* inspiriert mich sehr und hat mir Augen und Ohren für ganz neue Klänge geöffnet.

Zu Dir als Lehrer: Es gibt ja ausgesprochen viele Professoren, die überhaupt erst ab einem bestimmten Leistungslevel anfangen zu unterrichten. Du kümmerst Dich aber auch sehr um Aufbauarbeit und ziehst Dir sehr viele Schüler selber heran. Was liegt Dir so sehr daran?

Mein Thema in der Hochschule ist vor allem die Vernetzung vom modernen zum alten Instrument. Wenn es an einer Hochschule nur eine „Meisterklasse“ für Traversflöte gibt, dann muss man den Studenten eigentlich ehrlicher Weise mitteilen, dass ihre Chancen minimal sind, sich jemals mit dem Instrument über Wasser halten zu können. Es gibt Lehrer, die thematisieren diese Tatsache von Anfang an gar nicht, sondern setzen beim Studenten eigentlich voraus, dass er über seine geringen Chancen schon Bescheid weiß. Ich will dieses Thema aber nicht verdrängen, da ich denke, dass man den jungen Leuten gegenüber schon eine größere Verantwortung hat, als bloß sein Wissen weiterzugeben.

Daher sehe ich das Unterrichten in zwei Kategorien: Die erste besteht aus den Leuten, die sich hundertprozentig auf die historische Aufführungspraxis stürzen und eventuell das Potential haben, damit zu reüssieren. Das andere Segment sind die Leute, die sehr gut moderne Flöte spielen und sich für das historische Pendant stark interessieren, weil das ihren Hintergrund komplettiert. Und hier finde ich es einfach wichtig, dass diese Studenten ein gewisses Grundrepertoire im Umgang mit der Interpretation und der Beherrschung historischer Flöten bekommen. Bei diesem Segment geht es primär nicht darum, Traversflötensolist zu werden, sondern hier ist die Ausbildung in erster Linie eine Komplettierung des eigenen Gesamtbildes. In den modernen Orchestern und den Musikschulen wird ja zunehmend mehr verlangt, z. B. dass du Kenntnisse der

Aufführungspraxis mit dem entsprechenden Instrumentarium mitbringst.

Das erste Segment, das der ausgesprochenen Spezialisten für historische Flöten, also der sogenannte Exzellenzbereich, kann meiner Meinung nach naturgemäß nur sehr klein sein. Und wenn du dieses Segment als Lehrer zu sehr ausdehnt, dann machst du den Leuten letztlich etwas vor, auch wenn es für das Renommee deiner Klasse natürlich vorteilhaft ist.

Eine abschließende Frage: Wenn Du eine Zeitreise machen könntest, welchen Musiker würdest Du gerne treffen oder spielen hören?

Ich muss sagen, ich will keine Zeitreise machen, weil ich glaube, dass unsere Zeit für uns eine wahnsinnig gute Zeit ist. Eine so lange Friedenszeit mit so guten Voraussetzungen für Musiker hat es in Europa noch nie gegeben. Und auf geistiger Ebene trifft man Leute wie Bach und Hotteterre und Vivaldi ja. Aber wenn ich jemanden treffen wollte, dann gerne jemanden aus Bachs Umfeld: Bach, Buffardin, Blavet, Pisendel, Telemann. 1720/1730, das war schon musikalisch eine ungeheure Zeit, was da gleichzeitig in Paris oder Venedig oder London oder Dresden passierte, das ist wahrscheinlich kaum in der sogenannten Alten Musik zu toppen. Dass so viele hervorragende Leute gleichzeitig wirkten, war – denke ich – um 1730 auf dem allerhöchsten Level. Am Ende des Jahrhunderts war die Welt dann durch die französische Revolution ins Wanken geraten. Da gab es zwar einzelne Weltgenies wie Mozart, Beethoven oder Haydn, aber der Kulturtext war zu dieser Zeit doch schon sehr brüchig geworden.

Danke, dass Du Dir die Zeit für dieses Interview genommen hast. □

klangkunst



·K·U·N·g
Die Flötenmanufaktur

*Formschön,
stabil und
präzise gearbeitet
sind unsere
Klappen
für Tenor
bis Subbass.
Andi Roost
ist für sie
ab 2010
verantwortlich.*



www.kueng-blockfloeten.ch

Jostein Gundersen

Methodische Überlegungen und Übungen zur Verbesserung der Fingerfertigkeit

Teil 1

Besonderheiten der Blockflötentechnik

Die Blockflöte ist ein Instrument mit relativ wenig Mechanik. Das hängt damit zusammen, dass dem größeren Teil der heutigen Blockflötenproduktion Instrumentenmodelle und Bauprinzipien zugrunde liegen, die 300 Jahre oder noch älter sind. In den letzten paar Jahrzehnten haben einige Blockflötenhersteller Versuche gemacht, eine neue und moderne Blockflöte mit erweitertem Tonumfang und deutlich mehr dynamischen Möglichkeiten zu entwickeln. Dennoch ist der Blockflöte ihre Eigenart als Holzblasinstrument ohne oder mit nur sehr einfacher Mechanik geblieben. Aus diesen und anderen Eigenarten heraus entstehen für die Blockflötisten besondere Anforderungen an die Fingerfertigkeit:

Holzblasinstrumente, die ohne oder mit nur wenigen Klappen ausgestattet sind, können gespielt werden, ohne dass der Interpret die Position der Finger ständig wechseln muss. Im Gegensatz zu Klappen erlauben Fingerlöcher dem

Musiker einen direkten Kontakt mit der Luftsäule. Insgesamt ergibt sich ein Instrument, das sehr geschmeidig gespielt werden kann und das den Fingern einen direkten Einfluss auf Klang und Intonation erlaubt. Durch die Abwesenheit der Klappen entsteht aber eine ziemlich komplizierte Griffweise. Während die Klappen der modernen Holzblasinstrumente einen schlichten Griffwechsel auch in den entlegenen Tonarten ermöglichen, muss man auf der Blockflöte immer dieselben Löcher und demnach dieselben Hauptgriffe in allen Tonarten benutzen. Historische Holzblasinstrumente werden in der Regel nur für die Musik ihrer Zeit benutzt. Für die barocke Blockflöte jedoch gibt es jede Menge modernen Repertoires.

Während Orchestermusiker in der Regel ausschließlich ein oder zwei Instrumente und dementsprechend wenig Griffweisen beherrschen müssen, gehört es zum Alltag der Blockflötisten, zwischen Instrumenten verschiedener Epochen und unterschiedlicher Griffweisen zu wechseln.



Jostein Gundersen studierte Blockflöte an der Grieg-Akademie in Bergen und an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Beide Studien wurden mit Auszeichnung abgeschlossen. 2009 hat er im Rahmen des künstlerischen Forschungsprogramms *The National Norwegian Programme for Research Fellowships in the Arts* als erster Blockflötist ein rein künstlerisches Ph.D.-Programm erfolgreich abgeschlossen. Sein Projekt war die Improvisation von Diminutionen in der polyphonen Musik, Schwerpunkte *Codex Faenza*, *Ganassis Opera Intitulata Fontegara* und Simpsons *The Division-Viol*. Seine Betreuer waren Hans Knut Sveen, Maurice van Lieshout und Pedro Memelsdorff. Für sein Forschungsprojekt gründete er 2006 das Ensemble *Currentes*, dem die prestigevolle Ensemble-Unterstützung des *Arts Council Norway* erteilt wurde. Er ist mit vielen Norwegischen Ensembles und Orchestern aufgetreten und hat sich um Uraufführungen von Werke junger norwegischer Komponisten bemüht.

Gundersen unterrichtet Blockflöte, Barockensemble und Musiktheorie an der Grieg-Akademie in Bergen. Er ist jährlich Dozent bei den Sommerkursen für Alte Musik in Prachatice, Tschechien. Als Gastdozent wurde er von Hochschulen, Universitäten und Konservatorien in Deutschland, Österreich, Tschechien, Portugal und den USA eingeladen.

Die meisten Konzertblockflöten sind aus Holz gefertigt und werden nur mit Öl gepflegt (anders als z. B. das Fagott, das innen und außen mehrfach lackiert wird). Die natürliche Flexibilität des Holzes vermag aber intonationsmäßige Abweichungen zwischen zwei anscheinend gleichen Blockflöten aus ein und derselben Meisterwerkstatt zu verursachen. Der Blockflötist muss deswegen in der Lage sein, stets die Hauptgriffe zu ändern. Durch das Öffnen und Schließen von Fingerlöchern kann man ungleiche Intervalle ausgleichen (oder erschaffen), ohne dass man den Luftdruck ändern muss. Dynamik und Intonation sind auf der Blockflöte eng miteinander verbunden. Ein starker Ton ist höher als ein schwächerer Ton, wenn man den gleichen Griff benutzt. Gerade wegen dieser Eigenschaft kann man mit der gleichen Technik, mit der sich die Intonation ausgleichen lässt, ein Spiel reich an dynamischen Nuancen entwickeln.

In der zeitgenössischen Musik für Blockflöte ist die Fingerfertigkeit des Blockflötisten manchmal besonders gefordert. Man muss nicht nur mit einem 300 Jahre alten Griffsystem die heutige Tonsprache bedienen, sondern es wird häufig auch nach besonderen Ausdrucksmitteln (wie Mikrotonalität, Mehrklängen, Flageolets) gefragt, die neue Griffkombinationen verlangen.

Ein methodisches Übungsheft, das alle denkbaren Kombinationen von Griffen enthält, ist kaum vorstellbar. (Es wäre auch niemals möglich, ein derartig umfangreiches Übungsheft durchzuarbeiten, ohne auf die Musik, auf die man sich ja schließlich vorbereiten will, ganz zu verzichten.) Es macht erst Sinn, sich mit technischen Übungen auf ein breites Repertoire vorzubereiten, wenn man dabei eine Methode der Problemlösung lernt, die man stets in neue, ungewohnte Zusammenhänge zu übertragen vermag. Die Basis einer solchen Methode muss meiner Meinung nach in der Bewusstmachung und dem Training der Bewegungsabläufe liegen, ohne dass schon ein musikalischer Kontext gegeben wäre. Ist man sich der Motorik der Finger bewusst, kann man jederzeit für sich

selbst zweckmäßige Übungen und Etüden kreieren.

In diesem zweiteiligen Aufsatz habe ich versucht, eine solche Methode darzustellen. Im ersten Teil werden verschiedene Aspekte der Fingerbewegungsabläufe und unterschiedliche Übungskonzepte kurz besprochen, um den Hintergrund der im zweiten Teil angegebenen Methoden zur Problemanalyse und Übungen zu klären. Dadurch hoffe ich, das Bewusstsein und das Interesse der Leser zum Thema „Fingerbewegungen“ zu wecken.

Am Ende des zweiten Teils stelle ich den Lesern einige Etüden vor, in denen die verschiedenen Fingerbewegungsabläufe geübt werden. Sie sind jedoch nur als Vorschläge gedacht. Am effektivsten ist es, wenn der Leser seine eigenen Übungen und Etüden entwirft.

Handstellung und Balance

Eine gute Handstellung ist entscheidend für die Entwicklung der Fingerfertigkeit. Deswegen sollte man so früh wie möglich anfangen, eine für die Hand natürliche Spielweise zu suchen. Die beste Handstellung ist diejenige, die der natürlichen Form der Hand am nächsten kommt. Es kann eine Weile dauern, bis man die richtige Handstellung findet, besonders wenn die Blockflöte groß im Verhältnis zur Hand ist. Das kommt häufig bei Kindern vor, die manchmal eine Sopran- oder Altblockflöte in die Hände bekommen, obwohl sie nicht einmal alle Löcher zudecken können. Es ist wichtig, gleich zu Beginn an der Handstellung zu arbeiten, damit keine Probleme, wie zum Beispiel Fehlbelastungen, entstehen. Diese wichtige Arbeit kann man selbstverständlich nicht allein mit schriftlicher Anleitung tun. Die vorliegende Methode kann aber Ideen vermitteln und helfen, ein Bewusstsein für dieses Thema zu entwickeln.

Eine gute Handstellung erkennt man zunächst daran, dass das Blockflötenspiel für die Hände nicht anstrengend, sondern komfortabel ist.

Wenn man im Zweifel ist, ob eine Handstellung gut ist, mag die folgende Kontroll-Liste hilfreich sein.

1. Die ideale Handstellung ähnelt derjenigen, die die Hände haben, wenn sie ganz entspannt an der Körperseite hängen: verhältnismäßig gerade Handgelenke, leicht gekrümmte Finger, ovaler Tunnel zwischen dem Daumen und den anderen Fingern. Die Finger sollen ungefähr waagrecht auf der Blockflöte liegen, so dass der Winkel zwischen Finger und Flöte ca. 90° hat. Die Hände können (besonders bei großen Flöten/kleinen Händen) vom Gelenk ein bisschen in Richtung Kopfstück gedreht werden, mit dem Ergebnis, dass der Winkel zwischen den Fingern und der Blockflöte etwas weniger als 90° hat. Die Hände dürfen niemals in Richtung Fußstück gedreht werden (so dass der Winkel größer als 90° wird).



Zwei Beispiele für die entspannte Handstellung

2. Die Blockflöte wird mit einem Winkel von ungefähr 45° vom Körper weg gehalten. Das Gewicht wird ausschließlich von dem rechten Daumen und der Unterlippe getragen.

3. Der rechte Daumen befindet sich zwischen dem Zeigefinger und dem Mittelfinger, eventuell etwas näher zum Zeigefinger.

4. Die Löcher auf der oberen Seite der Blockflöte sind mit den Fingerkuppen bedeckt, und nicht mit den Fingerspitzen. Das Daumenloch wird dagegen an der oberen linken Ecke des äußersten Daumenglieds (von außen gesehen) bedeckt, und nicht mit der Kuppe. Abhängig von der Länge der Finger (auch im Verhältnis zueinander) mag es sich unnatürlich anfühlen, die Löcher mit den Fingerkuppen abzudecken. Es ist eine gängige Lösung, eine oder mehrere Finger ein wenig so auszurichten, dass die betroffenen Löcher weiter innen am Finger bedeckt werden. Der Nachteil ist, dass die Finger weniger beweglich werden. Das merkt man besonders dann, wenn die Löcher nur teilweise geöffnet werden sollen, sei es bei Glissandi oder intonationsmäßigen Ausgleichungen. Anstatt die Fingerstellung zu berichtigen, empfehle ich, die Handgelenke etwas in Richtung Kopfstück zu drehen, um so die Finger vom Instrument wegzuziehen, bis die Löcher von den Fingerkuppen gedeckt werden können (siehe auch Punkt 1). Am wichtigsten ist, dass die Hand die entspannte Stellung bewahrt.

5. Kein Finger drückt auf das Instrument. Jeder liegt ganz entspannt auf seinem Loch.

Der Gebrauch der Stützfinger

Damit die Blockflöte stabil im Gleichgewicht auf dem rechten Daumen und der Unterlippe liegen kann, müssen die Finger auf der Oberseite dem Instrument Halt geben. Dies geschieht allein durch ihr Gewicht, also ohne dass der Spieler Druck ausübt. (Der linke Daumen hat an dieser Stützarbeit natürlich

keinen Anteil, da er nicht oben auf dem Instrument liegt). Sobald ein Finger beim Spielen aufgehoben wird, überlässt er die Stützarbeit den noch liegenden Fingern.

Weil der linke Zeigefinger fast immer auf der Flöte liegt, kann er in der Regel die Verantwortung der Stützarbeit tragen. Wenn er aufge-



Notenbeispiel 1

hoben wird, kann diese Verantwortung an den (linken) Mittelfinger weitergegeben werden. Auf einer Blockflöte mit barocker Griffweise gibt es innerhalb der chromatischen Skala keine Hauptgriffe, bei denen nicht mindestens einer dieser beiden Finger auf dem Instrument liegt. Auf vielen Renaissance-Consort-Flöten wird aber die None (vom tiefsten Ton gezählt; z. B. a^2 auf einer G-Altblockflöte) mit allen Löchern offen gespielt. Auch bei der barocken Griffweise kommt es vor, dass alle Finger einen Augenblick lang gleichzeitig von der Flöte aufgehoben sind. Hier einige Beispiele (s. *Notenbeispiel 1*): Im Moment des Griffwechsels sind keine Finger auf dem Instrument. Um diese Situation zu vermeiden, ist es üblich, den 7. Finger (den kleinen Finger der rechten Hand) auf die Flöte zwischen die Löcher 6 und 7 zu legen. Diese Lösung würde für den ersten Takt in Beispiel 1 gut funktionieren, im zweiten Takt aber nicht, weil Finger 7 da aktiv ist. In diesem Beispiel erledigt man das Problem einfach dadurch, dass man den kleinen Finger auf seinem Loch liegen lässt. Auf den meisten Blockflöten werden sich daraus keine Intonationsprobleme ergeben.

Es gibt aber Tonreihen, bei denen der kleine Finger die Stützarbeit nicht immer leisten kann (*Notenbeispiel 2*): Für den schwierigen Anfang der *Fantasie Nr. 5* in Es-Dur von G. Ph. Telemann empfiehlt es sich, zwei Stützfinger zu benutzen. Unter der Voraussetzung, dass g^2 nicht zu tief wird, lässt man am besten Finger 4 im ganzen ersten Takt liegen. Ab dem zweiten Achtel des zweiten Taktes übernimmt Finger 1 die Stützarbeit, lange bevor Finger 4 aufgehoben

werden muss (vor c^3). In Takt 3 und 4 kommt g^2 noch zweimal vor, so dass Loch 1 wieder geöffnet werden muss. Das Problem löst sich dadurch, dass Finger 4 ab der zweiten Hälfte des dritten Taktes bis zur Pause hin auf dem Instrument bleiben kann. Falls Finger 4 zu große Einwirkung auf g^2 hat, kann man überlegen, Finger 7 zu benutzen. Der kleine Finger kann zwischen dem sechsten und dem siebten Loch stützen bis zu der zweiten Hälfte des dritten Taktes. Dann wird er für es^2 gebraucht. Ab dem dritten Schlag entsteht ein Problem, weil weder Finger 1, noch Finger 2, 4 oder 7 durchgehend auf ihren Löchern liegen dürfen. Mein Vorschlag, der jedoch nicht ganz mühelos umgesetzt werden kann, ist, Finger 7 nur bei b^2 (letzter Ton Takt 3) aufzuheben. Finger 2 übernimmt hier die Stützfunktion und überschneidet(!) sich sogar mit Finger 7 ein Achtel vor sowie nach dem Ton b^2 .

Kurz zusammengefasst hat man folgende Möglichkeiten, Stützfinger auszuwählen:

1. Finger 1 oder 2.
2. Einen Finger, der aufgehoben werden müsste, liegen lassen, wenn dadurch keine Intonationsprobleme entstehen (häufig Finger 4 oder 7).
3. Finger 7 neben dem Loch liegen lassen.

Ein weiterer, sehr wirkungsvoller Stützfinger ist der kleine Finger der linken Hand. Er wird als einziger Finger (auf historischen Blockflöten) gar nicht benutzt und steht für die Stützarbeit stets zur Verfügung. Ich habe es aber selten gesehen, dass jemand ihn als Stütze benutzt. Das liegt vielleicht daran, dass es sich für die Fingerbewegungen der linken Hand hemmend anfühlt. Andererseits ist es für die meisten Blockflötisten aber nicht besonders problematisch, Finger 4 bis 6 der rechten Hand locker zu



Notenbeispiel 2



(1663-1731)
BRESSAN by **BLEZINGER**
Barocke Klangvielfalt
Moderne Herausforderungen
Die Synthese
Die Flötenwerkstatt
www.bressan-by-blezinger.com

bewegen, während Finger 7 auf der Flöte liegt. Es sollte also möglich sein, auch für die linke Hand eine solche Technik zu entwickeln.

Das Abdecken des Rohr-Endes

Um einige Töne in den oberen Registern spielen zu können, muss man das Rohrende der Flöte (Loch 8) schließen. Die meisten Spieler schließen Loch 8 durch Aufsetzen auf den Oberschenkel, wodurch die Blockflöte in einen fast senkrechten Winkel gerät. In dieser Stellung ändert sich die Balance, und das Gewicht der Blockflöte kann nicht mehr nur auf dem rechten Daumen und der Unterlippe verteilt werden. Damit das Instrument nicht aus den Händen fällt, muss man jetzt mit mehreren Fingern festhalten. Die verschobene Balance und der Druck, den man jetzt ausüben muss, macht jede Fingerbewegung ein bisschen anstrengend, und die Bewegungen fühlen sich auch anders an. Dies gilt besonders, wenn man im Stehen spielt.

Dieses Problem kann manchmal dadurch vermieden werden, dass man anstatt des Oberschenkels einen Notenständer benutzt, um das Rohrende zu schließen. Wenn man einen stabilen Notenständer mit einer harten Platte hat, braucht man die Platte nur mit einem kleinen weichen Tuch zu bedecken, um eine geeignete Fläche zu bekommen. Mit Hilfe dieser Fläche kann man Loch 8 schließen. Auf diese Weise behält man den natürlichen Winkel der Block-

flöte und geht damit kein Risiko ein, die Balance der Blockflöte zu verlieren. Wenn man im Stehen spielt, ist diese Lösung auch weniger auffallend, als wenn man den Oberschenkel benutzt. Auf einem Fuß stehend zu spielen lässt sich einfach nicht diskret bewerkstelligen und führt bei den Zuhörern meiner Erfahrung nach eher zu einem Schmunzeleffekt.

Drei verschiedene Griffwechsel

Die grundlegende Fingerbewegung wird von Walter van Hauwe als zweiteilig erklärt: der Finger wird aufgehoben und senkt sich mit Hilfe der Schwerkraft. Weil nur die Bewegung nach oben Energie kostet, folgt er daraus, dass die Ausgangsposition der Finger liegend auf den Löchern ist, und weiter, dass es die Aufgabe der Finger ist, die Löcher zu öffnen, nicht zu schließen.¹ Da diese Denkweise hilft, die Finger lockerer zu bewegen, schreibe ich mich dieser Ansicht an.

Jeder Griffwechsel geschieht durch das Heben oder Senken eines Fingers oder mehrerer Finger in unterschiedlichen Kombinationen. Meiner Ansicht nach können alle diese Kombinationen in drei Kategorien eingeordnet werden:

1. Das Heben oder Senken eines einzigen Fingers.
2. Das gleichzeitige Heben *oder* Senken zweier oder mehrerer Finger (Parallelbewegung).

3. Das Heben eines Fingers gegen das gleichzeitige Senken eines anderen (Gegenbewegung). Wenn mehr als zwei Finger an einer Gegenbewegung beteiligt sind, kann sie als eine Kombination von Parallelbewegung und Gegenbewegung angesehen werden.

Wegen ihrer einfachen Konstruktion gibt es auf der Blockflöte sehr viele Griffwechsel, die Kombinationen von Parallel- und Gegenbewegungen sind. Deswegen ist es für den Blockflötisten entscheidend, dass er synchrone Fingerbewegungen entwickelt. Wenn man in der Lage ist, die Finger synchron zu heben und zu senken, kann jeder Griffwechsel locker und geschmeidig ausgeführt werden.

Hindernisse bei den synchronen Fingerbewegungen

Kontrolle durch Kontakt

Die Gegenbewegungen sind am schwierigsten zu synchronisieren. Dies ist sogar von dem Wissenschaftler Dr. E. G. Walsh nachgewiesen worden.² Er hat festgestellt, dass sich zwei Finger bei der Ausführung von Gegenbewegungen nicht gleichzeitig bewegen. Es bewegt sich vielmehr ein Finger nach dem anderen. Der Finger, der nicht in Berührung mit einer Fläche ist (für uns: nicht in Berührung mit der Blockflöte), wird sich normalerweise zuerst bewegen. Für Blockflötisten bedeutet das, dass der Finger, der von der Blockflöte aufgehoben ist, wieder Kontakt mit dem Instrument suchen wird, bevor der Finger, der noch auf der Flöte liegt, aufgehoben werden kann.

Dieses kleine Abwarten der aufzuhebenden Finger spürt man selber nicht, denn der Griffwechsel dauert ja insgesamt nur einige Millisekunden. Man kann es aber hören: Dr. Walsh hat gemessen, wie auf der Altblockflöte aus dem Griffwechsel e^2-f^2 der Ton d^2 einige Millisekunden lang erzeugt wird. Es passiert, weil der Finger, der aufgehoben werden soll (Finger 1), sich nicht bewegt, bevor der andere (Finger 2) schon wieder auf der Flöte liegt. Wenn das

umgekehrte passieren würde, dass Finger 1 aufgehoben wird, bevor Finger 2 liegt, würden wir einen kurzen Augenblick den Ton fis^2 hören. Der Blockflötist mag den Ton als einen kleinen „Klicks“ wahrnehmen, ähnlich dem Geräusch, das entsteht, wenn man einen Bindebogen über einen Registerbruch legt.

Das Gefühl von Kontrolle ist größer, wenn die Finger so dauerhaft wie möglich in Kontakt mit dem Instrument bleiben. In dem Moment, in dem ein Finger von der Flöte aufgehoben wird, verschwindet ein wichtiger Sinnesreiz, der das Gehirn die genaue Position des Fingers wahrnehmen lässt. Es ist deswegen ganz natürlich, dass wir dazu neigen den Finger wieder in Kontakt mit der Blockflöte zu bringen, bevor wir die Unsicherheit durch das Aufheben weiterer Finger erhöhen. Das Problem ist, dass dieses Kontaktbedürfnis bei jeder Gegenbewegung diesen von Walsh gemessenen Fremdtönen verursacht. Wenn man die kleinen Zwischentöne bei Gegenbewegungen vermeiden möchte, muss man lernen, wie man zwei Finger gleichzeitig bewegt anstatt jeden Finger für sich. Es hilft, wenn man die Positionen der aufgehobenen Finger besser kennen lernt und somit auch die Zeit, die jeder Finger braucht, um von der Flöte aufgehoben und wieder gesenkt zu werden.

Die Hand und die Sehnenbrücken

Jeder Finger unterscheidet sich von den anderen, z. B. in Länge, Umfang und Gewicht, um nur einige schon sehr auffallende Unterschiede zu erwähnen. Folglich gibt es keine perfekte Handstellung, die den Fingern erlaubt, im gleichen Winkel zu liegen, und vom gleichen Abstand aus auf die Blockflöte zu fallen. Das Heben und Senken fühlt sich bei jedem Finger etwas anders an, und braucht bei jedem Finger eine bestimmte Zeit, die natürlich flexibel ist, sich jedoch auch noch von den anderen Fingern unterscheidet. Wenn es schwierig ist, die Parallelbewegung von f^1 zu h^1 synchron auszuführen, so liegt das nicht nur an der unterschiedlichen Reichweite der Finger, sondern auch daran, dass der kleine Finger viel leichter und schwächer als der Zeigefinger ist.

Jeder Finger hat eine Sehne, die, außer der Daumensehne, durch Sehnenbrücken mit den umliegenden Sehnen verbunden ist. Diese Sehnenbrücken können mit Hilfe folgender Übung gefühlt werden:

Übung 1:

1. Balle die Faust, so dass alle Finger außer dem Daumen in Berührung mit der Handfläche kommen.
2. Versuche, die Finger einzeln auszustrecken, und achte darauf, dass die anderen Finger immer in Berührung mit der Handfläche bleiben.

Die meisten Menschen schaffen es, den Zeigefinger und den kleinen Finger fast vollständig auszustrecken. Dagegen ist dies mit Mittel- und Ringfinger nicht möglich. Der Grund dafür liegt darin, dass die Sehnen dieser zwei Finger zwei Brücken haben (eine zu jeder von den umliegenden Sehnen), während die Sehnen des Zeigefingers und des kleinen Fingers nur eine Brücke haben. Das Ausstrecken ist normalerweise beim Mittelfinger eher möglich als beim Ringfinger, weil die Sehnenbrücke zwischen Zeige- und Mittelfinger weiter entfernt von den Knöcheln liegt.

Die Greifbewegung

Die Hände führen jeden Tag unzählige Greifbewegungen aus. Ich bin überzeugt, dass diese natürlichen und unendlich wiederholten Bewegungen die Ursache dafür sind, dass so viele Blockflötisten (und andere Instrumentalisten) ihre Instrumente mit Druck festhalten, anstatt sie locker in den Händen liegen zu lassen. Auch wenn dieser Druck sehr leicht ist, behindert er die Fingerbewegungen und macht es schwieriger, sie zu synchronisieren. Anstatt das Instrument festzuhalten, sollte man die Blockflöte in den Händen bzw. auf dem rechten Daumen und der Unterlippe ruhen lassen. So können die Finger locker arbeiten.

Auch bei Blockflötisten, die schon eine gute Handstellung haben und das Instrument fast

ohne jeglichen Druck in den Händen halten können, sieht man häufig, dass das Festhalten noch zwischen dem Daumen und den anderen Fingern der linken Hand vorkommt, besonders zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger. Die Tendenz zum Festhalten sieht man am deutlichsten bei dem Positionswechsel des Daumens, und besonders dann, wenn der Daumen sich direkt vom ganz gedeckten bis zum halb gedeckten Loch bewegen muss. Der Druck, dem Blockflötisten vielleicht gar nicht bewusst, zeigt sich hauptsächlich darin, dass der Zeigefinger, manchmal auch der Mittelfinger, sich in dem Moment ein wenig in Richtung Daumen bewegt, wenn der Daumen die Position wechselt. Die folgende einfache Übung mag behilflich sein festzustellen, inwieweit sich der Daumen und der Zeigefinger voneinander unabhängig bewegen können:

Übung 2:

1. Lass die linke Hand ganz entspannt an der Körperseite hängen, und heb sie danach vor dir auf. (Die Stellung, die deine Hand jetzt hat ist ungefähr die gleiche, die sie beim Blockflötenspiel haben sollte.) Beobachte, dass es zwischen den oberen Fingern ein bisschen Abstand gibt. Diesen Abstand musst du durch die ganze Übung bewahren.
2. Lass den Zeigefinger auf den Daumen fallen, und heb ihn langsam wieder auf. Achte darauf, dass nur der Zeigefinger sich bewegt. Wiederhole die Bewegung viele Male, und beschleunige das Tempo, wenn du merkst, dass du es schaffst, nur den Zeigefinger zu bewegen.
3. Mach die Übung jetzt umgekehrt: Heb den Daumen zu dem Zeigefinger hoch, ohne dass der Zeigefinger dem Daumen entgegenkommt. Lasse den Daumen wieder herunter, und achte darauf, dass keiner von den anderen Fingern sich bewegt, und dass der Abstand zwischen den oberen Fingern noch erhalten ist. Wenn du es schaffst, den Daumen allein zu bewegen, kannst du das Tempo langsam beschleunigen. Wiederhole die ganze Übung mit der rechten Hand.

Besonders Punkt 3 ist für viele Blockflötisten problematisch. Es muss vielleicht nicht erwähnt werden, dass es von Vorteil ist, wenn man den Daumen ganz unabhängig von den anderen Fingern bewegen kann. Auch nur ein kleiner Druck verlangsamt die Bewegungen, macht sie angestrengter und die Synchronisierung der Finger schwieriger. Außerdem beschädigt man schneller das Daumenloch (eine willkommene Einnahmequelle der Blockflötenhersteller).

Trotz dieser ergonomischen und angelernten Hindernisse kann man feststellen, dass die Blockflöte zu den Instrumenten gehört, die man mit einer relativ natürlichen Körper- bzw. Handstellung spielen kann. Wen es viel Mühe kostet, seine Fingerfertigkeit zu verbessern, dem sollen die obigen Ausführungen deutlich machen, dass der Körper die angestrebte Beweglichkeit nicht immer gleich erlaubt. Einige Bewegungen sind schwierig auszuführen, weil man sich in seinem bisherigen Leben an ganz gegenläufige oder zumindest andersartige Bewegungen gewöhnt hat.

Modulübungen oder musikalische Etüden?

Die veröffentlichten Übungen und Etüden für die Fingerfertigkeit, die mir bekannt sind, können mit wenigen Ausnahmen in zwei Kategorien eingeteilt werden.

1. Modulübungen

Die in dieser Kategorie eingeordneten Übungen bestehen aus Abstraktionen typischer Bestandteile eines abgegrenzten Repertoires. Als Beispiel können wir die unzähligen Ausgaben von Tonleitern und Arpeggien in Dur und Moll nehmen. Die „Komposition“ solcher Übungen ist immer sehr logisch und voraussehbar. Das macht das Aufschreiben eigentlich überflüssig, es sei denn, man will gleichzeitig die Lesefertigkeit verbessern. Der Musiker müsste jedenfalls in der Lage sein, derartige Übungen selbst aufzuschreiben, was Ausgaben überflüssig macht. Ob man nun gekaufte oder hausgemachte Übungen vorzieht: es dürfte klar

sein, dass man sie jedem Repertoire anpassen kann. Tonale Tonleitern können durch modale oder mikrotonale ausgetauscht werden, Dreiklänge können zu Vier- oder Fünfklingen werden, oder man kann aus den Intervallen, die ein bestimmtes Repertoire prägen, eigene Intervallübungen machen. Diese Übungen habe ich Modulübungen genannt, weil sie in der Regel sehr repetitiv und mechanisch aus musikalischen Modulen zusammengesetzt sind.

2. Musikalische Etüden

Musikalische Etüden sind Versuche, innerhalb eines musikalischen Rahmens ausgewählte technische Schwierigkeiten zu behandeln. Weil musikalische Etüden aus dem Blickpunkt der Technik gemacht sind, werden sie immer durch sowohl technische als auch musikalische Kompromisse geprägt. Wenn man bei der Zusammensetzung der Etüden zu viel auf technische Probleme fokussiert ist, entsteht daraus keine gute Musik. Wenn man sich beim Etüdenschreiben zu sehr von seinen musikalischen Ideen begeistern lässt, werden die technischen Besonderheiten zu kurz kommen. Schlimmstenfalls wird daraus nur schlechte Musik bei zu



geringer Berücksichtigung besonderer technischer Schwierigkeiten, wie man sie schon innerhalb des Kernrepertoires der Blockflöte findet. Im Idealfall enthält eine Etüde konzentrierte technische Herausforderungen und macht gleichzeitig Spaß zu spielen.

Musikalische und technische Ausgangspunkte

Modulübungen und musikalische Etüden haben beide einen musikalischen Ausgangspunkt. Manchmal ist sogar das Kennenlernen eines musikalischen Stils und das daraus resultierende Orientierungsvermögen der größte Gewinn beim Einstudieren von Fingerübungen. Wenn es um Fingerfertigkeit geht, könnte man sagen, dass genau dieses Können am wichtigsten ist, denn die Aufgabe der Finger ist es, unsere musikalischen Wünsche umzusetzen. Man braucht aber auch Übungen, um die Griffwechsel zu verbessern. Eine Etüde, die sehr viele schwierige Griffwechsel hintereinander aufweist, verhilft nicht unbedingt zu der wünschenswerten Genauigkeit der Fingerbewegungen. Besonders nicht, wenn die Systematik dieser Etüde von schönen musikalischen Ideen gestört wird. Es kommen dann einfach zu viele Faktoren mit ins Spiel, so dass man sich nicht mehr mit nur einem Aspekt der Technik beschäftigen kann.

Ich glaube, dass die Entwicklung der Fingerfertigkeit von Übungen und Etüden profitiert, denen systematisch die Motorik der Bewegungsabläufe zugrundeliegt. Wenn man für eine Weile so viele Faktoren wie möglich zur Seite schiebt, um sich nur um einen bestimmten Teil seiner Technik zu kümmern, kann man dadurch eine tiefere Kenntnis der Fingerbewegungen und eine präzisere Geschmeidigkeit der Bewegungen entwickeln. Weil eine solche Arbeit nicht an einen bestimmten musikalischen Stil gebunden ist, bereitet man sich dabei tatsächlich auf ein breites Repertoire vor.

In Teil 2 (Tibia 4/2010, erscheint im Oktober) werde ich eine Methode zur Verbesserung der Fingerfertigkeit beschreiben und Übungen vorschlagen, die die verschiedenen Bewegungsabläufe systematisch durcharbeiten. Der eine oder andere Leser wird vielleicht den musikalischen Kontext vermissen. Ich bin aber der Ansicht, dass im Mangel an musikalischen Feinheiten gerade die Stärke der Übungen liegt. So wird es möglich, für eine Weile sehr intensiv auf die Bewegungen der Finger zu achten, und sich dabei eine grundlegende Methode der Problemlösung zu eigen zu machen, die sich auf jedes Repertoire anwenden lässt.

Weil die Prinzipien in jedem Musikstil angewendet werden können, mag der Blockflötist daraus seine eigenen Übungen entwickeln, die den geforderten Fertigkeiten seines Repertoires dienen. Die Technik, die daraus entsteht, wird den musikalischen Wünschen des Blockflötisten vom Repertoire losgelöst immer zur Verfügung stehen.



Musiklädle'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
 Selbst (kostenlos) recherchieren und bestellen auf unserer Homepage: www.schunder.de
 Umfangreiches Blockflötennotenlager, weltweiter Notenversand, großes Blockflötenlager namhafter Hersteller, Versand von Auswahlen, Reparaturservice für alle Blockflötenmarken.
Kennen Sie unser Handbuch?
 Über 40.500 aktuelle Informationen im Bereich Blockflötenliteratur & Faksimile. Als Download auf unserer Homepage.

ANMERKUNGEN

¹ Hauwe, Walter van, *Moderne Blockflötentechnik*, Bd. I, Schott 1984, S. 16 ff, bes. S. 17

² Walsh, E.G., *Synchronization of human finger movements: delays and sex differences with isotonic 'antiphase' motion*, in: *Experimental Physiology* 82(3), Mai 1997, S. 559-565

Für fachliche und sprachliche Anregungen danke ich Frode Thorsen, Kerstin de Witt und Katrin Krauß. □

Siegbert Rampe

Neues und Altes zu Händels Sonaten für und mit Blockflöte(n)

Händels Blockflötensonaten gehören als „Muster mit Wert“¹ unbestritten zum Kernbestand des Repertoires seit den Tagen der Jugend- und Singebewegung, nachdem die alte, 1879 von Friedrich Chrysander (1826–1901) herausgegebene Gesamtausgabe zunehmend den Blick auf das seiner Wiederentdeckung harrende Soloinstrument als solches gelenkt hatte: die barocke Blockflöte.² Dieser ältesten Neuedition verdanken wir auch die bis heute gültige Gliederung der Werke in

- die vier Sonaten des so bezeichneten Opus 1 (g-Moll op. 1,2 HWV 360, a-Moll op. 1,4 HWV 362, C-Dur op. 1,7 HWV 365 und F-Dur op. 1,11 HWV 369) und
- die drei authentischen sog. „Fitzwilliam-Sonaten“ (G-Dur HWV 358, d-Moll HWV 367a/409 und B-Dur HWV 377), dazu
- zwei Triosonaten mit Blockflöte (c-Moll HWV 386a und F-Dur op. 2,4 HWV 389) und das Trio für 2 Blockflöten und Continuo (F-Dur HWV 405).

Denn Chrysanders Vorlagen waren stets Nachdrucke der Erstausgaben; die fast vollständig im Fitzwilliam Museum, Cambridge, überlieferten Autographe hingegen,³ die Hauptquellen von HWV 358, 367a, 405 und 409, blieben ihm unbekannt,⁴ weil sie zusammen mit der übrigen Kammermusik bereits um 1772 vom Korpus Händelscher Handschriften getrennt worden

waren. Letzteres, umfassend nahezu die gesamte Vokalmusik sowie die *Concerti grossi* op. 6, ging in den Besitz des britischen Hofes über; die Fitzwilliam-Manuskripte aber wurden erst 1799 von dem Händel-Verehrer Lord Richard Fitzwilliam, 7th Viscount Fitzwilliam of Merion (1745–1816), erworben und später zusammen mit anderen bedeutenden Musikalien, darunter das sog. *Fitzwilliam Virginal Book*, in das nach dem Sammler benannte Museum überführt.⁵

Diese Situation bot die eigentliche Voraussetzung für Thurston Darts (1921–1971) Kreation der *Fitzwilliam Sonatas*, erstmals 1948 herausgegeben⁶ und bald als feststehender Begriff etabliert. „Kreation“ ist insofern wörtlich zu verstehen, als es sich bei seiner 2. Fitzwilliam-Sonate um die fünfsätzig Fassung⁷ von HWV 367a handelt, die 3. aber von ihm selbst aus deren Sätzen 6–7, dem *Andante* d-Moll HWV 409 sowie dem *Air en menuet* d-Moll HWV 462 frei zusammengestellt wurde – eine Fälschikation im Wortsinn, welche als solche erst 1974 Klaus Hofmanns Neuausgabe zu entlarven vermochte.⁸ Die 1. Sonate (B-Dur HWV 377) blieb in beiden Editionen dieselbe, als Ersatz für die 3. präsentierte Hofmann hingegen die Erstausgabe der Sonate G-Dur HWV 358, überliefert ohne jede Instrumentenbezeichnung. Darauf wird noch zurückzukommen sein.



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).

Zwischen 1977 und 1995 sichteten Terence Best und David Lasocki im Zuge ihrer Neuausgaben den gesamten Werkbestand, um HWV 358 so gleich wieder auszusondern. Als Entstehungszeit der übrigen Sonaten hatte die Händel-Forschung inzwischen anhand der Untersuchung von Papier und Notenlinien der Autographen ein gutes Jahr ermittelt, nämlich den Zeitraum zwischen 1724 und 1726.⁹ Bekanntlich werden Editionen der Bläser- und Streichermusik getrennt vorgelegt, weshalb lange unbemerkt blieb, dass aus derselben Zeit auch die Autographen der Violinsonaten HWV 359a, 361 (op. 1,3) und 364a (op. 1,6) sowie der Sonata g-Moll für Viola da gamba und Continuo HWV 364b datieren.¹⁰ Offenbar plante der Komponist also eine größere Publikation, welche, erweitert auf 12 Sonaten, erst sein Verleger John Walsh senior (1665/66–1736) im Spätherbst 1730 herausbrachte und 1733 dann als Opus 1 bezeichnete. Dass sich die Komposition der Werke gerade um 1725 konzentrierte, ist kein Zufall, wurde Händel doch von seinem Dienstherrn, der Royal Academy of Music, London, damals von der Anfertigung mehrerer Opern pro Jahr entlastet: Die Niederschrift von *Tamerlano* HWV 18 erfolgte zwischen dem 3. und 23. Juli 1724, von *Rodelinda, Regina di Langobardi* HWV 19 erst zwischen Dezember 1724 und 20. Januar 1725 und von *Publio Cornelio Scipione* HWV 20 zwischen Januar und 2. März 1726. Dieser Freiraum fehlte freilich in der Anfangsphase seines 1728 gegründeten eigenen Bühnenunternehmens, weshalb die Sonaten 1730 nicht von ihm, sondern vom Verleger zum Druck vorbereitet wurden.¹¹

Soweit in Grundzügen der aktuelle Forschungsstand, der freilich manche Fragen offenlässt.

Erklärungsbedürftig ist zunächst die Produktion von nicht weniger als sechs oder sieben Solosonaten für Blockflöte und einem Einzelsatz (HWV 409) in kurzer Zeit, wogegen für Traversflöte damals keine einzige bestimmt wurde: Die erst 1981 von Best und Lasocki identifizierte D-Dur-Sonata HWV 378 für eben

dieses Instrument ist nahezu mit Sicherheit römischen Ursprungs (1706–1708), das Autograph der bis 1879 unveröffentlichten *Sonata a Tavers[a]: e Basso* e-Moll HWV 379 datiert um 1728, die fünf Sätze des Werkes erweisen sich sämtlich als Bearbeitung.¹²

Zu fragen ist ferner nach den Ursachen der Differenz zwischen den spieltechnisch geringen Anforderungen der Solopartien aller Blockflötensonaten, ausgenommen HWV 358, und den in dieser Hinsicht außerordentlich hohen Ansprüchen an den Continuospieler. Solche Merkmale kennzeichnen auch die Blockflötenstimmen der drei genannten Triosonaten für und mit Blockflöten (HWV 386a, 389 und 405), während die griff- und blasttechnischen Voraussetzungen, mit denen Händel in seinen Solo- und Triosonaten für Oboe(n) und Violine(n) rechnet, in der Regel deutlich gesteigert sind. Ähnliches gilt, wenngleich in geringerem Umfang, für die Sonaten e-Moll HWV 359b, G-Dur HWV 363b und h-Moll HWV 367b für Traversflöte und Continuo, ebenfalls in Opus 1 enthalten und allesamt Bearbeitungen, vorgenommen allerdings von einem unbekanntem Arrangeur des Verlages oder gar vom Stecher der Erstausgabe selbst.¹³

Beachtung verdient schließlich die Feststellung, dass zwischen den Originalhandschriften der Blockflötensonaten und den autographen Manuskripten der Beispiele und Aufgaben zum Generalbass- und Kontrapunktunterricht, aufbewahrt ebenfalls im Fitzwilliam Museum, direkte und indirekte Beziehungen bestehen, die bereits 1978 von Alfred Mann (1917–2006) erkannt wurden,¹⁴ aber unter Musikern kaum je Beachtung erfahren haben.

Der vorliegende Beitrag versucht daher, Antworten zu geben, um neues Licht auf die vermutlichen Entstehumstände der Blockflötenkammermusik Händels werfen und schließlich auch die Hintergründe der Sonate HWV 358 erhellen zu können, welche im Musikleben seit mehr als 35 Jahren ein Schatten-dasein führt.

Blockflöte versus Traversflöte: zur Besetzung der 12 Sonaten

Untersucht man die Geschichte der barocken Traversflöte in Großbritannien, wird alsbald verständlich, dass das Instrument seinen fulminanten Siegeszug dort erst spät antrat, später als auf dem Kontinent. Hier ist die Traversflöte bereits seit den 1680er Jahren in Paris und München als Bestandteil der Opernorchester nachgewiesen, in London jedoch nicht früher als 1701.¹⁵ Im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts mehren sich Hinweise auf ihren professionellen Gebrauch. Erst um 1720 aber lassen die Anzeigen von Musikalien in der vielfältigen Presse der britischen Hauptstadt erkennen, dass das Instrument Aufnahme auch bei Musikliebhabern erfahren hatte, welche bis dahin neben Gambe und Spinett vor allem die „Flute“, die Blockflöte, zu ihrer Domäne erkorren hatten. Fortan war die „Common flute“ von der „German flute“ zu unterscheiden, der vielleicht durch deutsche Spieler importierten Querflöte. Zwischen 1720 und 1733 finden sich in den Zeitungen und Magazinen Annoncen von nicht weniger als 26 Ausgaben mit Bearbeitungen Händelscher Opern- und Suitensätze für Blockflöte.¹⁶ Im zuletzt genannten Jahr wurde dieses Instrument freilich ein für alle Mal von der Traversflöte abgelöst, welche in diesem Kontext 1725 zum ersten Mal erscheint¹⁷ und seit 1729 plötzlich häufiger gefragt war als die „Common flute“.¹⁸

Vor diesem Hintergrund leuchtete ein, dass sich Händel um 1725 noch an Blockflöte spielende Amateure gewandt hatte, mit der Traversflöten-sonate HWV 379 um 1728 dann den Trend der Zeit aufgriff und um 1730 schlicht keine Gelegenheit mehr fand, die vorgesehene Drucklegung um Originalkompositionen für das neue Instrument zu bereichern, weshalb der Verleger Walsh hierfür nun je eine ursprünglich für Violine, Oboe und Blockflöte bestimmte Sonate einrichten ließ, um der Nachfrage entsprechen zu können: eine plausible Erklärung für die Existenz von maximal sieben Werken für Blockflöte, zwei für Traversflöte und drei

Bearbeitungen für dasselbe Instrument. Es gibt jedoch noch ein weiteres Erklärungsmodell, das den tatsächlichen Verhältnissen vermutlich näherkommt; denn auch die Gesamtzahl von nur je drei Violin- und Oboensonaten (B-Dur HWV 357 [ca. 1709/10], F-Dur HWV 363a [wohl 1712–1716] und c-Moll HWV 366 [ca. 1712]), welche um 1725 fertig gestellt waren, unterliegt dem Bestand an Werken für Blockflöte klar und deutlich.

Die Adressaten

Die andere Deutung des Sachverhaltes, von der Händel-Forschung seit Jahrzehnten einfach fortgeschrieben, ist in der Unterrichtstätigkeit des Komponisten zu suchen. Seit 1718, spätestens 1719¹⁹ war Händel für die Clavierausbildung der Enkeltöchter und außerehelichen Kinder des britischen Königs und Kurfürsten von Hannover, George I. (1660–1727), verantwortlich und bezog hierfür ein stattliches Jahresgehalt von 200 Pfund Sterling – ebenso viel wie sein (zusätzliches) Einkommen als Hofkomponist seit 1723, das umgerechnet wiederum fast genau mit jenen 1.000 Reichstalern seines Salärs als Hannoveraner Kapellmeister (1710–1713) übereinstimmt. Um 1725 zählten zu Händels Schülerinnen drei Töchter des Kronprinzen Georg August (1683–1760), von 1727 an neuer König George II., nämlich die Princess Royal Anne (1709–1759) sowie ihre Schwestern Amelia (1711–1786) und Carolin Elizabeth (1713–1757). Hinzu kam wahrscheinlich Petronilla Melusine von der Schulenburg (1693–1778), die älteste Tochter von George I. und seiner Mätresse und Lebensgefährtin Ehrengard Melusine von der Schulenburg (1667–1743), Duchess of Kendal.

Princess Anne war nicht nur Händels Lieblingsschülerin („the flower of Princesses“²⁰), sondern eine hochbegabte Cembalistin, die 1734, nach Ende ihrer Ausbildung, anlässlich einer Audienz bei Hof sogar den Virtuosen der Zeit schlechthin, den Soprankastraten Carlo Broschi (1705–1782), genannt Farinelli, zum

gemeinsamen Blattsingen bzw. -spiel herausforderte – und tatsächlich obsiegte!²¹ Offenbar erhielten alle drei Prinzessinnen von Händel auch Generalbass-, Kontrapunkt- und Gesangsunterricht. Darüber hinaus scheinen die Königskinder durch einen anderen Hofmusiker die Beherrschung von Lauteninstrumenten erlernt zu haben. Für Anne und ihren älteren Bruder Frederick Lewis (1707–1751), seit 1727 Prince of Wales, einen Cellisten und Cembalisten, ist auch das Spiel der Traversflöte belegt, was in jener Epoche zweifellos (noch) den sicheren Umgang mit der Blockflöte voraussetzte.²² Da King George I. anscheinend eine ähnliche Erziehung für alle drei Enkeltöchter angeordnet hatte, kann angenommen werden, dass um 1725 auch Amelia und Caroline Elizabeth Blockflöte spielten. Frederick Lewis betrat freilich erst nach dem Tod des Großvaters (1727) britischen Boden. Wahrscheinlich wurden die Grundlagen des Blockflötenspiels im deutschen Hochadel also frühzeitig vermittelt, erfreute sich dieses Instrument doch in den regierenden Familien von Berlin und damit auch Hannover sowie von Hessen-Darmstadt und München großer Beliebtheit, wie überlieferte Exemplare des frühen 18. Jahrhunderts, darunter sogar Flötenpaare, für Duette aufeinander abgestimmt, ausweisen.²³ Wenn nicht alles täuscht, nimmt die ihrem Notenpapier nach am Ende von Händels erster Italien-Periode (1706–1710) oder 1710 in Hannover anzusetzende *Sonata a Due Flauti, e Basso* F-Dur HWV 405 auf eben diese Praxis Bezug²⁴ – sei es, dass der designierte Hofkapellmeister ein Gastgeschenk aus Venedig mitbrachte oder im Anschluss an seine offizielle Ernennung im Juni 1710 sogleich den Bedarf für die höfische Kammer deckte – wenn auch noch nicht für die Enkelinnen des Kurfürsten. Die Datierung des im Fitzwilliam Museum überlieferten Teilautographs auf den Beginn der hannoveraner Jahre wird insbesondere durch stilistische Merkmale gestützt, welche HWV 405 wiederum mit der G-Dur-Sonate HWV 358 teilt.

Ihres außerordentlichen Talents halber blieb Anne vermutlich das einzige der Königskinder,

dem Händel eine umfassende kompositorische Ausbildung zuteil werden ließ. Hiervon legt ein in unterschiedliche Sammelbände des Fitzwilliam Museum (MU MS 260–263) eingebundenes autographes Konvolut mit Beispielen und Aufgaben zum Generalbass- und Kontrapunktunterricht Zeugnis ab, welches sogar die Improvisation von Sonatensätzen, Fugen und Doppelfugen einschließt und heute etwas irreführend *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre* genannt wird. Anhand von Papier und Notenlinien lässt es sich auf den gleichen Zeitraum datieren, in dem die Blockflötensonaten entstanden;²⁵ ja deren Autographen (mit Ausnahme jenes von HWV 362) gehören ebenfalls den Bänden MU MS 261 und 263 an und vermitteln damit vielleicht eine gewisse Vorstellung davon, in welcher Ordnung Lord Fitzwilliam die Handschriften aufbewahrt oder von Händels Erben übernommen hatte. Am Ende des Generalbasssteils der *Aufzeichnungen* findet sich im Anschluss an die bezifferte Bassstimme eines Sonatensatzes in B-Dur auf S. 42 von MU MS 260 der autographe Aufgabenvermerk „Sc [Silicet = d. h.] Sonata a Flauto“²⁶ – ein eindeutiger Hinweis darauf, dass damals bereits eine Blockflötensonate bestand und dass die Generalbassübungen durch eine solche fortzusetzen und zu vertiefen sind. Weshalb keine Oboen- oder Violinsonate?

Alfred Mann, der Herausgeber der Kompositionslehre, vermutete, „daß bei einer Ausführung dieser Sonaten *a Flauto e Cembalo* innerhalb des Händelschen Unterrichts sowohl Schüler wie Lehrer die Obligatstimme übernahmen“.²⁷ In der Tat dokumentiert das Tagebuch von Lady Jane Martha Bentinck, Countess of Portland (1672–1751), der Erzieherin der drei Prinzessinnen, für den Frühsommer 1723 folgenden Tagesablauf der Princess Royal: „4 jusqua 5 ou jouer du clavesin ou lire; apres jouer avec Hendl“ (zwischen 16.00 und 17.00 Uhr Cembalospielen oder Lesen; danach Zusammenspielen mit Händel).²⁸ Dass bei solchen Gelegenheiten vierhändig bzw. an zwei Clavieren gespielt wurde, ist zwar nicht vollkommen ausgeschlossen, aber aufgrund des

Mangels derartiger Literatur aus jener Epoche unwahrscheinlich.²⁹ Näher liegt eine Methode, überliefert aus dem Unterricht auf Tasteninstrumenten in Mitteldeutschland, die vermutlich auch Händel anwandte: Der Clavierlehrer dominierte die Stunden mit der Violine (!) in der Hand, indem er eine der Stimmen mitspielte und beim Generalbass die zugehörige Solopartie ausführte, um auf diese Weise das Saitenclavier jederzeit übertönen zu können.³⁰ Im Rahmen seiner Organistenlehre bei Friedrich Wilhelm Zachow (1663–1712) in Halle an der Saale, einem gelernten Stadtpfeifer, wird Händel nicht nur Geigen, sondern auch das Spiel von Blockflöte und Oboe erlernt haben,³¹ so dass die Wiedergabe einer Flötenstimme durch ihn selbst keineswegs abwegig erscheinen muss. Entstanden die Blockflötensonaten also tatsächlich für Händel und Anne?


Die Produktion von gleich sechs Werken in kurzer Zeit und damit mehr als für jedes andere Soloinstrument ist nur mit einem konkreten Anlass oder Auftrag zu rechtfertigen, der über die geplante Drucklegung von 12 Sonaten für verschiedene Instrumente hinaus gehen muss. Hätte Händel eine gewisse „Schwäche“ für die Blockflöte gehabt – angeblich stellte, zumindest in früheren Jahren, die Oboe sein „Lieblingstrinstrument“ dar³² –, erschiene merkwürdig, weshalb er in den Sonaten, anders als in seiner Oboenkammermusik, auf besondere spieltechnische Anforderungen verzichtete, die dem hohen kompositorischen Niveau der Musik entsprächen. Auffällig ist vielmehr, dass, abgesehen wieder von HWV 358, gerade in den Solo- und übrigens auch Triosonaten für und mit Blockflöte(n) Schwierigkeiten grundsätzlich vermieden werden. Es handelt sich also wirklich um „Muster“ von musikalischem, nicht instrumentalem Wert, bis heute geeignet für Spieler eines nur wenig fortgeschrittenen Entwicklungsstandes.

Um weitere Aufschlüsse zu erhalten, erscheint es unvermeidlich, noch einmal einen Blick auf die Sonaten selbst zu werfen. Merkwürdig bleibt die Tatsache, dass sich die Normallage in

allen Kompositionen, auch den Trios, auf den Tonumfang f^1 – d^3 beschränkt³³ und damit sowohl von den Blockflötenpartien in Händels Opern³⁴ als auch von zeitgenössischen Griffstabellen nicht allein Englands unterscheidet,³⁵ welche stets mit dem regulären Umfang von zwei vollen Oktaven oder mehr rechnen. Guido Klemisch versichert auch auf wiederholtes Befragen, dass sowohl englische und französische als auch deutsche Originalinstrumente der Epoche – etwa von Johann Heytz (1672–1737) in Berlin, welcher wohl den Hannoveraner Hof belieferte – in der Höhe problemlos ansprechen, für Händel also keinerlei Hindernis dargestellt haben können³⁶ – im Unterschied zur Traversflöte des frühen 18. Jahrhunderts, die nicht nur in seinem Œuvre konsequent auf den höchsten Ton d^3 begrenzt bleibt, aber stets die zweite Oktave erreicht.

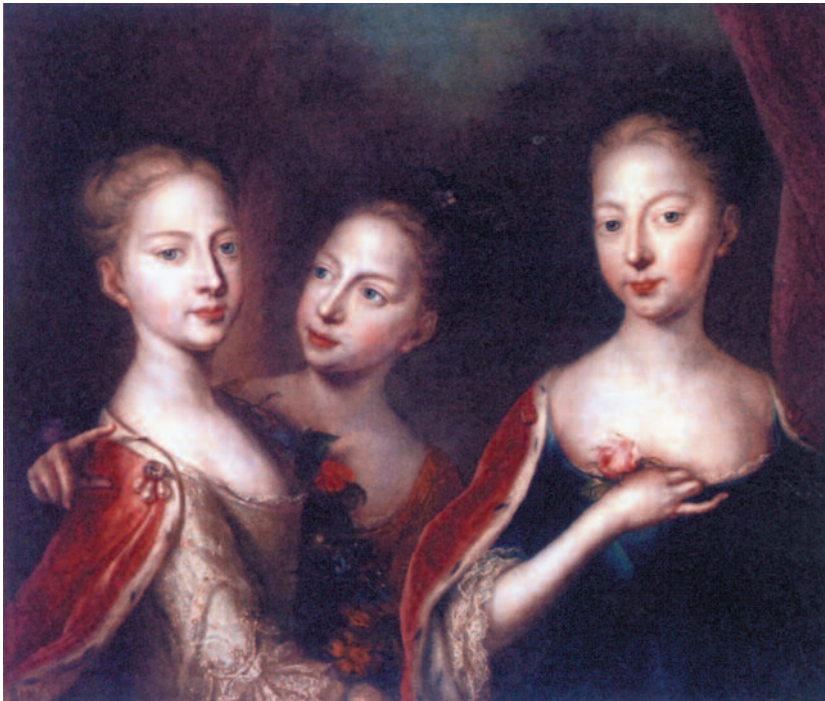
Vermutlich gibt es inzwischen kaum noch einen Blockflötisten, der die fehlenden Töne misst, weil die Beherrschung hoher Lagen angesichts der enormen spieltechnischen Entwicklung in den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts von jedermann als selbstverständlich erachtet wird. Man gestatte daher mir als Nicht-Bläser, weil Tastenspieler, der freilich früh den obligatorischen Blockflötenunterricht genossen hat und sich noch später daran erfreute, ohne langes Probieren die Melodiestimme einer Händel-Sonate greifen zu können, die vielleicht unorthodoxe Bemerkung, dass es stets wohlwendig war, nicht auch die im Anblasen heikleren

JOHN HANCHET
Der Spezialist für Schalmeyen,
und Frühe Blockflöten



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

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



Martin Maingaud (ca. 1692–1724): Die drei Prinzessinnen Anne, Amelia und Caroline

Töne es³, e³ und f³ suchen zu müssen. Womöglich sind die Widmungsträger der Werke also unter jenen Dilettanten zu finden, die zwar eine anspruchsvolle musikalische Bildung besaßen, aber wenig Zeit und Lust zum Üben hatten – im Unterschied zu den Professionellen von Händels Opernorchester?

So gesehen fällt der Blick nicht unbedingt auf Händel persönlich, sondern auf die Schwestern der Princess Royal, Amelia und Caroline Elizabeth, die sich um 1725 in einem Alter befanden, in dem man die Sonaten auch auf der Blockflöte als Nebeninstrument zu bewältigen vermag (siehe das Ölgemälde von Martin Maingaud). Es liegt auf der Hand, dass Anne kaum gezögert haben wird, für ihre Generalbassstudien die jüngeren Geschwister einzuspannen, welche zusammen mit dem Großvater und dessen Lebensgefährtin im Londoner St. James's Palace wohnten (die Eltern waren 1717

im Streit mit dem Monarchen des Hauses verwiesen worden). King George I. war als Hauptgesellschaftler der Royal Academy of Music sozusagen Händels oberster Dienstherr, weshalb sich versteht, dass der Komponist mit seiner Kammermusik, verfasst zu didaktischen Zwecken, zugleich bemüht sein musste, den innersten Zirkel des Hofes bei Laune zu halten. Damit ist die außerordentlich hohe Qualität der Werke erklärt, welche jene der damals entstandenen Sonaten für Violine übertrifft. Meine Vermutung basiert auch auf dem Umstand, dass wohl sämtliche Blockflötensonaten laut autographem Vermerk für „Flauto e Cembalo“ bestimmt sind,³⁷ also ausdrücklich nicht für „Basso“ oder „Continuo“ wie in anderen Fällen.³⁸ Die Besetzung wurde wohl nicht allein der geringeren Lautstärke des Soloinstrumentes halber erforderlich (und widerspricht damit dem Einsatz als Klangmedium des Lehrers im Clavierunterricht entschieden!),

sondern weil sich die Teenager ihren privaten Zeitvertreib kaum noch mit Hofdamen bzw. Musikern zu teilen beabsichtigt haben werden. Mit dem älteren Bruder Frederick Lewis, falls er als Flötist oder Cellist denn überhaupt Zutritt zu den Musestunden der drei Grazien gehabt hätte, war um 1725 ohnehin nicht zu rechnen, weil er doch in Hannover. Darauf, dass Händel Duette und keine Trios komponierte, verweist ein Detail auf dem bekannten Gemälde *The Music Party* von Philip Mercier, dem Zeichenlehrer der Königskinder: Amelia, die bei Hof alsbald in die Rolle eines „Enfant terrible“ geschlüpft war, als doppelzünftig galt und niemals heiratete, verweigert das gemeinsame Musizieren mit Anne (Cembalo), Carolin Elizabeth (Mandora) und dem Bruder und liest ganz demonstrativ John Milton (1608–1678). Auf dem Portrait von Maingaud provoziert sie Carolin Elizabeth mit ihrem rechten Zeigefinger. Wohl aufgrund solcher Persönlichkeitsmerkmale erschien es ratsam, sich auf die junge Amazone besser nicht zu verlassen und bei Gelegenheit nur die Generalbassakkorde durch ein Lauteninstrument zu verstärken.

Meine Deutung legt freilich nahe, auch die Entstehungsumstände der Triosonaten für Blockflöte, Violine und Continuo c-Moll HWV 386a und F-Dur HWV 389 aus Opus 2 (ca. 1731) zu hinterfragen. Stil

und Quellenlage zufolge sind beide in die Zeit von Händels Aufenthalt in Cannons (1717–1719) zu datieren. Die Residenz des steinreichen Landadeligen James Brydges (1674–1744), Earl of Canarvon, seit 1719 auch 1st Duke of Chandos, in Middlesex, nordwestlich von London, bot nach Schließung der italienischen Oper ein Refugium für zahlreiche herausragende Musiker der britischen Hauptstadt, darunter der ebenfalls aus Deutschland stammende John Christopher Pepusch (1667–1752). Ein anderer von ihnen, Händels späterer Oboist und Flötist Louis Mercy (162–1751),³⁹ veröffentlichte 1718 bei Walsh in London sechs Sonaten für Blockflöte op. 1,⁴⁰ die dem Earl gewidmet sind und möglicherweise als Muster für Händels Kompositionen dienten. Brydges war ein leidenschaftlicher Amateurflötist. Daher wird man Guido Klemisch recht zu geben haben, wenn er dem Grafen auch die Bläserpartien von HWV 386a und 389 zuzuweisen sucht.⁴¹



Philip Mercier: *The Music Party* (1733) National Portrait Gallery

v.l.n.r.: Prinzessin Anne, Prinzessin Caroline, Frederick, Prince of Wales, Prinzessin Amalia

Zurück zum Notentext der Blockflötensonaten Händels: Was in der Solostimme fehlt, ist im „Cembalo“-Continuo überreich vorhanden. Die Generalbasspartien der Sonaten HWV 362, 365 und 367a gehören zum Schwersten, was die Kammermusik zu bieten hat, und übertreffen in dieser Hinsicht sogar die Triosonaten op. 2 HWV 386–391 oder Johann Sebastian Bachs Sonata G-Dur BWV 1039 für 2 Traversflöten bzw. c-Moll BWV 1079/3 für Traversflöte, Violine und Continuo aus dem *Musicalischen Opfer* (1747). Sie unterscheiden sich darin auch von allen übrigen Solosonaten Händels und erweisen sich geradezu als Etüden, mithin als angemessene Fortsetzung der Generalbassübungen aus den *Aufzeichnungen*. Vermutlich ist dies die Ursache, weshalb sich in Händels Lehrbeispielen lediglich der Hinweis auf eine „Sonata a Flauto“ findet, das oder die Werke selbst aber fehlen, werden doch weder Amelia noch Carolin Elizabeth, sondern allein Anne und ihr Lehrer in der Lage gewesen sein, die im Anhang beigefügten Aufgaben souverän zu lösen, wogegen HWV 369 und 377 auch von den Schwestern am Cembalo ausgeführt worden sein mögen, während die Princess Royal Flöte blies. Zugleich bestätigen die Continuo-Stimmen die Besetzung mit Cembalo allein, weil sie entweder gebrochene Akkorde verlangen (HWV 362/2) oder mitunter ungewöhnlich hoch liegen (HWV 362, 365 und 367a), ja sogar bis hin zum Ton b¹ führen (HWV 365/2), also jenseits der grifftechnischen Konventionen auf Violoncello und Fagott. Deshalb kann kein Zweifel darüber herrschen, dass die Cembalistin Anne die eigentliche Widmungsträgerin war, die sich 1724, im Alter von 15 Jahren, zu emanzipieren suchte und das Zusammenspiel mit Händel durch kammermusikalische Aktivitäten in eigener Regie ersetzte. Nach ihrer Heirat mit dem niederländischen Kronprinzen Willem IV. von Oranien-Nassau (1711–1751) im Jahre 1734 gründete sie 1738 in Den Haag ein „court orchestra“, das nun von ihr selbst am Cembalo geleitet wurde.⁴²

Ein letztes Indiz für die ursprüngliche Funktion der Blockflötensonaten liefern die *Amen*,

Halleluja-Sätze für Sopran und Continuo, die in den *Aufzeichnungen* im Anschluss an den Hinweis auf die „Sonata a Flauto“ folgen, vermutlich um die Gesangsübungen der Prinzessinnen nun wechselseitig zu begleiten; denn hier übertreffen die Anforderungen an die Vokalpartie jene des Generalbasses deutlich.

Unter solchen Voraussetzungen wird nachvollziehbar, dass der Verleger Walsh 1730 für die Erstausgabe lediglich eine Auswahl von vier Blockflötensonaten vornahm und eine weitere Komposition, HWV 367a, dann für Traversflöte einrichten ließ. Offenbar waren die Originalmanuskripte um 1725 vom Hof nicht gesondert honoriert worden und ermöglichten es Händel somit, von dem in England schon damals gültigen Copyright Gebrauch zu machen. Die unberücksichtigt gebliebenen Kompositionen, HWV 358, 367a und 377, aber verschwanden in den Archiven und wurden später zu *Fitzwilliam-Sonaten*, obschon fast alle Sonaten im Wortsinn diesen Namen verdienen.

Sonate G-Dur HWV 358: eine Fitzwilliam-Sonate?

Einzig Quelle von HWV 358 ist das Kompositionsautograph, das mit den ebenfalls dreisätzigen *Sonata a Due Flauti* HWV 405 und *Sonata pour l'Hautbois Solo* B-Dur HWV 357 auch Papiersorten und Art der Notenlinien teilt, also 1709/10 in Venedig oder 1710 in Hannover angefertigt wurde. Im Unterschied hierzu fehlen jedoch Titel und Instrumentenbezeichnung, was freilich ebenso auf die Blockflötensonaten HWV 367b und 377 zutrifft und nicht im Sinne einer freien Wahl der Besetzung zu verstehen ist, legte sich Händel doch mittels Tonumfang und idiomatischer Figuration fast immer eindeutig fest.⁴³ Bis zur Zuweisung an die Altblockflöte durch Klaus Hofmanns Edition (1974) hatte HWV 358 noch als Cembalosonate gegolten,⁴⁴ und zwar ohne Rücksicht auf den für die Melodiestimme vorgesehenen Tonvorrat g¹-e⁴, der auf keinem Tasteninstrument jener Epoche zu greifen ist. Auch David Lasockis Kritik an Hofmanns „Instru-

mentierung“ entzündete sich am Ambitus, welcher für Blockflötenliteratur ebenfalls höchst ungewöhnlich ist, sowie an der vornehmlich aus gebrochenen Dreiklängen bestehenden Melodik des ersten Satzes.⁴⁵ Hofmann konterte jedoch geschickt, indem er als Instrument einen „Flauto Italiano“ in g^1 vorschlug, wie ihn Bartolomeo Bismantova (16?–1694) beschrieb und wie er in einigen Kompositionen des 16.–18. Jahrhunderts tatsächlich erforderlich wird.⁴⁶ Damit reduzierte sich der gegriffene Umfang auf f^1 – d^4 . Erstaunlicherweise blieb diese Interpretation bislang unwidersprochen, wenn sie nicht schlicht ignoriert wurde, etwa in Terence Bests Studie über Händels Kammermusik oder in der Hallischen Händel-Ausgabe,⁴⁷ wo man dem Werk nun als Violinsonate begegnet.

Gegen die Violine spricht die ungewöhnlich hoch gelegene Tessitura ohne Verwendung der G-Saite, also gleichsam um eine Oktave nach oben versetzt, gegen eine Flöte aber spricht die unbläserische Melodieführung im ersten Satz – ein Perpetuum mobile aus Dreiklängen, die scheinbar locker in der Hand liegen und nur am Doppelstrich Gelegenheit zum Atemholen bieten, weshalb das Stück bis heute wohl von keinem Blockflötisten der Welt geliebt werden kann: Man müsste gelegentlich schon einen Virtuosen mit der Fähigkeit zur Permanentatmung postulieren, für den Händel dann aber allein diesen einen, musikalisch recht unbedeutenden Mikrokosmos von drei Sätzen zu 25, 6 und 34 Takten geschaffen hätte, sein kürzestes mehrteiliges Kammermusikwerk überhaupt.

Best löste das Problem nachträglich, indem er von einem Violino piccolo ausgeht.⁴⁸ Der aber war um eine Terz oder Quarte höher gestimmt als die herkömmliche Geige, also auf b oder c^1 , und hätte daher noch immer um eine Sexte oder Quinte tiefer gereicht, als in HWV 358 verlangt – eine Verschlimmbesserung insofern, als die Violin-Tonart G-Dur jetzt als B- oder C-Dur gegriffen werden müsste, wodurch die gebrochenen Dreiklänge selbst auf Streichinstrumenten unidiomatisch würden. Was nun?

Erstaunlicherweise bleibt der Tonumfang der Sonate auf eine einzige Oktave plus Sexte (g^1 – e^3) begrenzt, ausgenommen Takt 33 des Finales, wo Händel nach einem Sprung die Töne h^3 – e^4 erreicht und im französischen Violinschlüssel aufzeichnet,⁴⁹ entsprechend dem Lagenwechsel eines Violinspielers und den aufeinander folgenden Griffen seiner 1.–4. Finger, aber eben um eine Oktave zu hoch wie ohnehin das ganze Stück. Bedenkt man, wie detailliert Händel auf die äußeren Bedingungen einging, um den Blockflötensonaten Rechnung zu tragen, so bliebe merkwürdig, dass das vorliegende Werk die Erfordernisse des Soloinstruments missachtete und den bei Händel üblichen Violinumfang g – e^3 schlicht ignorierte. Zu suchen sind vielmehr eine Oktavegeige, die vom Komponisten klingend notiert wurde (ebenso wie die Partien transponierender Blechbläser!), und ein Spieler, der den französischen Violinschlüssel beherrschte.

Schon Michael Praetorius (1571–1621) berichtet von den „gar kleinen Geiglein [...] mit drey Saiten bezogen (vff Frantzösisch Poschetto genannt) vnd werden alle durch Quinten gestimmt“, aber „ein Octav höher“.⁵⁰ Entsprechendes galt laut Leopold Mozart (1719–1787) für die „Brettgeige [...] mit 4. darauf gespannten Seyten, nur über einem gewölbten Brett gezogen“.⁵¹ Die Rede ist von der Pochette oder Taschengeige mit ihrem Miniaturkorpus, welche französische Tanzmeister – oft herausragende Geiger und Konzertmeister, darunter Pantaleon Hebenstreit (1667–1750) und Jean-Baptiste Woulmyer (1677–1728), genannt Volumier, in Leipzig, Eisenach, Berlin und Dresden –, im Unterricht spielten, um sich mit Hilfe des scharfen Tones besser durchsetzen zu können. Einer von ihnen war auch der Franzose Jean-Baptiste Farinel (1655–ca. 1725), Konzertmeister der Hannoveraner Hofkapelle unter Händel und seit 1714 dann dessen Nachfolger als Kapellmeister – vermutlich der Widmungsträger von HWV 358. Was spricht dagegen, dieses einzige Werk für Pochette und Continuo als Scherz zu verstehen, indem die äußeren Dimensionen des Instrumentes dem Stück

selbst entsprechen? Eine *Fitzwilliam-Sonate* im herkömmlichen Sinn aber ist es nicht.

ANMERKUNGEN

¹ M. Schneider: *Muster mit Wert: Händels Blockflöten-sonaten*, in: *Sine musica nulla vita. Hermann Moeck zum 75. Geburtstag am 16. September 1997*, Celle 1997, S. 139–153.

² G. F. Händel: *Kammermusik* (G. F. Händels Werke. Ausgabe der Deutschen Händelgesellschaft, Bd. 27), hg. von F. Chrysander, Leipzig 1879.

³ Faksimiles in: G. F. Händel: *Sonate per uno strumento (flauto, violino, hautbois, traversa) e basso continuo* (Monumenta Musicae Revocata 3), 2 Bde., Florenz [o. J.; zusammen mit den Faksimiles der Erstausgaben]. G. F. Händel: *Die Sonaten für Altblockflöte und Basso continuo*, hg. von W. Michel, Münster 1992. Das Autograph von HWV 362 befindet sich in der British Library, London (R. M. 20 g. 13).

⁴ T. Best: *Die Überlieferung der Werke*, in: S. Rampe (Hg.): *Händel und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2009, S. 182–194 (S. 192f.).

⁵ Ebenda, S. 182.

⁶ G. F. Händel: *The Fitzwilliam Sonatas from the autograph MSS in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge, hg. von T. Dart, London 1948.

⁷ Zu den drei unterschiedlichen Versionen des Werkes vgl. S. Rampe: *Königliche Musik? Die Sonaten für 1–2 Blockflöten*, in: S. Rampe (Hg.): *Händels Instrumentalmusik* (Das Händel-Handbuch 5), Laaber 2009, S. 271–285 (S. 283f.).

⁸ G. F. Händel: *Fitzwilliam-Sonaten für Altblockflöte und Generalbaß*, hg. von K. Hofmann, Neuhausen-Stuttgart 1974.

⁹ Vgl. folgende Editionen und die dort angegebene Sekundärliteratur: G. F. Händel: *The Complete Sonatas for Flute & Continuo*, hg. von D. Lasocki, London etc. 1981. G. F. Händel: *Neun Sonaten für ein Soloinstrument und Basso continuo* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Bd. 18), hg. von T. Best, Kassel etc./Leipzig 1982. G. F. Händel: *Elf Sonaten für Flöte und Basso continuo* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Bd. 3), neu hg. von T. Best, Kassel etc. 1995. Außerdem: T. Best: *Handel's chamber music. Sources, chronology and authenticity*, in: *Early Music* 13 (1985), S. 476–499. D. Lasocki: *A New Dating for Handel's Recorder Sonatas*, in: *Recorder & Music* 8 (1985), S. 170–171.

¹⁰ Zum aktuellen Stand der Papier- und Schriftuntersuchungen sowie zur Datierung vgl. D. Burrows und M. Ronish: *A Catalogue of Handel's Musical Autographs*, Oxford etc. 1994.

¹¹ Vgl. neuerdings: S. Rampe: *Das sogenannte Opus 1*, in: S. Rampe (Hg.), *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 261–265. S. Rampe: *Königliche Musik? Die Sonaten für 1–2 Blockflöten*, a. a. O., S. 271–273.



Bildnis eines Tanzmeisters mit Pochette

¹² S. Rampe: *Original und Bearbeitungen: Die Sonaten für Traversflöte*, in: S. Rampe (Hg.): *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 291–302 (S. 291f. und 297–300). Die Händel zugeschriebene Triosonate e-Moll HWV 395 stammt von Johann Adolf Hasse (1693–1783); vgl. S. Voss: *Zur Autorschaft der Georg Friedrich Händel zugeschriebenen Triosonate e-Moll für 2 Traversflöten und Basso continuo HWV 395*, in: *Göttinger Händel-Beiträge* 9 (2002), S. 143–147.

¹³ S. Rampe: *Original und Bearbeitungen*, a. a. O., S. 293–297.

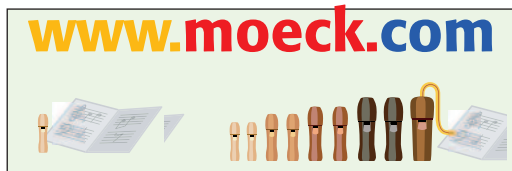
¹⁴ G. F. Händel: *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre. Aus den Handschriften im Fitzwilliam Museum Cambridge* (Hallische Händel-Ausgabe, Supplement Bd. 1), hg. von A. Mann, Kassel etc. und Leipzig 1978, S. 32–38.

¹⁵ A. Powell: *The Flute*, London and New Haven 2002, S. 65–70. A. Powell: *Traversflöte*, in: S. Rampe (Hg.): *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 286–290 (S. 286).

¹⁶ Vgl. *Händel-Handbuch 4. Dokumente zu Leben und Schaffen*, Kassel etc. und Leipzig 1985, S. 86f., 89f., 104, 107f., 111, 117f., 124, 128, 130, 132, 144, 151, 156, 159, 163f., 178, 187, 196, 201, 203 und 215. Zu den Bearbeitungen selbst vgl. G. Braun: *Händels Opern und Oratorien in Bearbeitungen für Flöteninstrumente*, in: *Tibia* 1 (1996), S. 10–14.

¹⁷ *Händel-Handbuch 4*, a. a. O., S. 138.

- 18 Ebenda, S. 172, 191, 197 und 204.
 19 Ebenda, S. 84.
 20 H. J. Marx: *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, 2 Bde. (Das Händel-Handbuch 1/1–2), Laaber 2008, Bd. 1, S. 102.
 21 Ebenda, S. 103f.
 22 G. F. Händel: *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, S. 32ff. H. J. Marx: *Händel und seine Zeitgenossen*, Bd. 1, S. 426.
 23 M. Kirnbauer und D. Krickeberg: *Musikinstrumente im Umkreis von Sophie Charlotte*, in: *Sophie Charlotte und die Musik in Lietzenburg*, Berlin 1987, S. 29–60 (S. 48ff.).
 24 S. Rampe: *Königliche Musik?*, a. a. O., S. 285.
 25 Vgl. D. Burrows und M. Ronish: *A Catalogue*, a. a. O., S. 192–246.
 26 Vgl. das Faksimile in G. F. Händel: *Aufzeichnungen zur Kompositionslehre*, a. a. O., S. 36.
 27 Ebenda, S. 32 ff.
 28 Zitiert nach R. G. King: *On Princess Anne's Lessons with Handel*, in: *Newsletter of The American Handel Society* VII/2 (1992).
 29 Von Händel existiert ein einziges Werk für 2 Claviere (Suite c-Moll HWV 446), desgleichen von Johann Sebastian Bach (BWV 1061a), von Johann Mattheson sind zwei Kompositionen überliefert (Suite und Sonata in g-Moll).
 30 S. Rampe: *Abendmusik oder Gottesdienst? Zur Funktion norddeutscher Orgelkompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts*, 3 Teile, in: *Schütz-Jahrbuch* 25 (2003), 7–70, 26 (2004), S. 155–203, und 27 (2005), S. 53–127 (S. 100).
 31 S. Rampe: *Händels erste musikalische Ausbildung: Johann Philipp Krieger und Friedrich Wilhelm Zachow*, in: S. Rampe (Hg.): *Händel und seine Zeit*, a. a. O., S. 204–217 (S. 211f.).
 32 C. Burney: *Nachricht von Georg Friedrich Händels Lebensumständen und der ihm zu London im Mai und Jun[i]. 1784 angestellten Gedächtnißfeyer. Aus dem Englischen übersetzt von Johann Joachim Eschenburg*, Berlin und Stettin 1785.
 33 Lediglich in HWV 360/2 und 377/3 wird je einmal es³, in HWV 362/4 es³ und f³ erreicht.
 34 Vgl. D. Möller: *Besetzung und Instrumentation in den Opern Georg Friedrich Händels* (Europäische Hochschulschriften XXXVI/38), Frankfurt am Main etc. 1989, passim. D. Möller: *Die Holzblasinstrumente in den Opern Georg Friedrich Händels*, in: *Concerto* 81 (1993), S. 14–22. M. Heidecker, *Block- und Querflöte in den Opern Händels*, in: *Tibia* 1 (1996), S. 2–9.
 35 S. Rampe: *Königliche Musik?*, a. a. O., S. 273f.
 36 Persönliche Mitteilung von 2007 und 2008.
 37 S. Rampe: *Fragen zur Besetzung*, in: S. Rampe (Hg.): *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 250–258 (S. 251f. und 256ff.). Die erste Seite von HWV 365 mit der mutmaßlichen Instrumentenangabe ist verschollen, HWV 367a und 377 blieben unbezeichnet.
 38 Die Besetzungsangabe „Cembalo“ für die Bassstimme findet sich nur noch in der Violinsonate D-Dur HWV 371 (ca. 1750).
 39 H. J. Marx: *Händel und seine Zeitgenossen. Eine biographische Enzyklopädie*, 2 Bde (Das Händel-Handbuch), Laaber 2008, Bd. 2, S. 696–697. S. Rampe: *Oboe*, in: S. Rampe (Hg.), *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 303–308 (S. 304 und 307).
 40 T. Synofzik: „All your Divisions are clean and pleasing to the Ear“. Eine unbekanntene Quelle zur Verzierungspraxis der Händel-Zeit in Zwickau, in: D. Kämper, K. W. Niemöller und W. Steinbeck (Hg.), *Alte Musik und Aufführungspraxis. Festschrift für Dieter Gutknecht zum 65. Geburtstag*, Wien 2007, S. 155–160.
 41 G. Klemisch: *Blockflöte*, in: S. Rampe (Hg.): *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 266–269 (S. 268f.).
 42 H. J. Marx: *Händel und seine Zeitgenossen*, a. a. O., Bd. 1, S. 104.
 43 Allgemein hierzu in: S. Rampe: *Fragen zur Besetzung*, a. a. O., passim.
 44 J. A. Fuller-Maitland und A. H. Mann: *Catalogue of Music in the Fitzwilliam Museum*, Cambridge und London 1893, S. 200.
 45 D. Lasocki: *Händels Sonaten für Holzbläser in neuem Licht*, in: *Tibia* 5 (1980), S. 166–176 (S. 175).
 46 K. Hofmann: *Zu Händels Fitzwilliam-Sonate in G-Dur. Eine Replik*, in: *Tibia* 3 (1981), S. 391–396. Zum „Flauto Italiano“ vgl. M. Castellani: *The Regola per suonare il Flauto Italiano by Bartholomeo Bismantova (1677)*, in: *Galpin Society Journal* XXX (1977), S. 76–85.
 47 G. F. Händel: *Neun Sonaten für ein Soloinstrument und Basso continuo* (Hallische Händel-Ausgabe, Serie IV, Bd. 18), hg. von T. Best, Kassel etc. und Leipzig 1982. T. Best, *Handel's chamber music*, a. a. O., passim.
 48 Ebenda, S. 479.
 49 Zur Deutung dieser Töne durch Klaus Hofmann vgl. S. Rampe: *Für Amateure und Virtuosen: Die Sonaten und Stücke für Violine (Viola da gamba)*, in: S. Rampe (Hg.): *Händels Instrumentalmusik*, a. a. O., S. 326–342 (S. 335ff.).
 50 M. Praetorius: *Syntagmatis Musici Tomus Secundus De Organographia*, Wolfenbüttel 1619; Faks., hg. von W. Gurlitt (Documenta musicologica 1/XV), Kassel etc. 1980, S. 48 und Tafel C iiiii.
 51 L. Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg 1756; Faks. in: S. Rampe und D. Sackmann (Hg.): *Violon. Allemande-Autriche 1600–1800. Traités, méthodes, ouvrages généraux*, 4 Bde. (Méthodes & Traités), Courlay 2007, Bd. II, S. 2. □



GESINA LORENZ

HAUSMUSIK VON ANFANG AN

31 Lieder aus aller Welt
für ein oder zwei Blockflöten
mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung ad lib.

1. Rosalie und Mops

Text und Melodie: Gesina Lorenz

Bfl. 1

G D G D G D G D

Wenn die Sonne scheint geht Rosalie spazieren,

Bfl. 2

Klavier

G D G D G D7 G

auch der Mops kommt mit, denn beide lieben Sonnenschein!

5

SS + Klav/Git ad lib. | Edition Moeck Nr. 2215 | ISMN M-2006-2215-7 | € 12,50

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG
Postfach 3131 | D-29231 Celle | info@moeck.com | www.moeck.com

MOECK

Michael Schneider

„Neue“ Musik für Blockflöte! – Die Schätze des Grafen Harrach

Es ist schon eine merkwürdige Koinzidenz, dass gleichzeitig an zwei sehr verschiedenen Orten dieser Erde (Österreichisches Staatsarchiv in Wien und Public Library New York) Teile der Hinterlassenschaft ein- und derselben Person zu Tage treten, die insbesondere für Blockflötenspieler von höchstem Interesse sind!

Es kommen gerade Werke zum Vorschein, von deren Existenz bislang niemand wusste, bzw. die als verschollen galten.

Das sogenannte Harrach-Concerto in g-Moll aus dem Fundort Rohrau in Oberösterreich, in der Quelle Telemann zugeschrieben, ist seit kurzem sowohl als Notenedition (Edition Walhall) als auch auf CD (mit D. Oberlinger, R. Goebel) zugänglich (s. meine Rezension S. 213).

Die Hamburger Forscher Johannes Pausch und Steffen Voss haben nun in der New Yorker Public Library aus einem von dieser Bibliothek 1956 erworbenen Erbteil der Musikalien-sammlung desselben Harrach u. a. Concerti für Blockflöte von Johann Friedrich Fasch und Matthäus Nicolaus Stulick ausfindig machen können, die unser Repertoire in dieser Besetzung mit einem Schlag um zwei höchst interessante Werke erweitern.

Aloys Thomas Raimund Graf Harrach war ein bedeutender Außenpolitiker der österreichischen Regierung unter Kaiser Karl VI. (unter anderem war er Gesandter des Kaisers in Madrid, Dresden und Berlin und zeitweise Vizekönig von Neapel). Er scheint eine besondere Affinität zur Blockflöte gehabt zu haben: Auch während seiner Amtszeit in Neapel ließ er sich von einigen der bedeutendsten Meistern der Stadt (Leonardo Leo, Nicola Fiorenza, Domenico Natale Sarro oder Johann Adolf Hasse) Musik für das „altmodische“ Instru-

ment schreiben. (Hier stehen in Kürze Neu-editionen von mehr als zwanzig Sonaten an.)

Auf die beiden genannten Werke, ein Concerto in F-Dur für Blockflöte, Streicher und B. c. von Fasch und eins mit Blockflöte, obligatem Fagott (ossia Violoncello), Streichern und B. c. von Stulick möchte ich im folgenden kurz eingehen:

In verschiedenen Verlagskatalogen des 18. Jhs. geistern (Block- und Travers-) Flötenkonzerte von J. Fr. Fasch herum. Diese Eintragungen haben schon manche Begehrlichkeiten geweckt. Aber ein richtiges Blockflötenkonzert von Fasch, wenn es denn eines oder mehrere gegeben haben sollte, galt als verschollen. (Gronefeld listet ein Incipit eines Flauto-dolce-Concertos in d-Moll).

Als Anknüpfungspunkt zwischen Harrach und Fasch können wohl die Beziehungen der Grafen zum Haus Morzin in Prag angenommen werden, in dem Fasch 1721–1722 als Kapellmeister tätig war. Demnach wäre das nun wieder aufgetauchte Konzert die einzige Komposition Faschs mit einem Bezug auf diesen Abschnitt seines Lebens.

Dieses Stück ist insofern ein Sonderfall, als es sich in seinem extremen technischen Anspruch nur mit den hochvirtuosen Concerti von Antonio Vivaldi vergleichen lässt. Vor allem im letzten Satz hat man als Spieler den Eindruck, als wolle der Komponist in jedem Solo eine neue, bislang ungewohnte Schwierigkeit präsentieren.

Es wäre höchst interessant herauszufinden, ob sich Harrach selbst einer solchen Herausforderung stellen wollte oder ob es für einen anderen Spieler (oder eine Spielerin) gedacht war.

Allegro

Notenbeispiel 1

Das dreisätzige Concerto dauert nur ca. 8 bis 9 Minuten.

Der erste Satz beginnt mit einem Dreiklangsfanalar der Blockflöte, den das Orchester mit einer Figur beantwortet, die als Sequenz dann den ganzen Satz über immer wieder auftritt. (s. *Notenbeispiel 1*)

Bereits im ersten Solo erscheinen Figuren in 32teln, die, hat man den Satz in einem „frischen“, den Dreiklangsbrechungen angemessenen Allegro-Tempo begonnen, an die Grenze der Ausführbarkeit führen – gleich ob gebunden oder gestoßen.

Diese 32tel-Stellen, auch die im weiteren Verlauf des Satzes, sind melodisch strukturell gar nicht unbedingt zwingend, sondern in der Art

von Diminutionen einer einfacheren Melodieführung zu verstehen. Könnte es vielleicht sein, dass sie nachträglich in die Stimme eingefügt wurden? (s. *Notenbeispiel 2*)

Ganz außergewöhnlich ist – ohne Ritornell – der zweite Satz (in der Paralleltonart d-Moll) angelegt.

Der Bass schweigt, die Bratsche übernimmt ein „Bassettchen“. Die Flöte entwickelt über „piano e staccato“-Akkorden der übrigen Streicher eine ausgreifende melodische Kurve. Erinnerung dieser Satz schon wegen seiner Satztechnik an J. S. Bachs *Aus Liebe* der Matthäuspassion, so ist es ein zusätzlicher Verweis auf dieses Stück, wenn kurz vor Ende eine Fermate, just über derselben Harmonie wie im Bachschen Ritornell erscheint. (s. *Notenbeispiel 3*)

Notenbeispiel 2

Largo staccato e piano sempre

Notenbeispiel 3

Allegro

Notenbeispiel 4 consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The first system starts with a treble staff containing eighth notes and a bass staff with a whole note followed by quarter notes. The second system continues with eighth notes in the treble and quarter notes in the bass. The third system features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and slurs, in both staves.

Notenbeispiel 4

Auch der dritte Satz hat gewisse Ähnlichkeiten mit Werken J. S. Bachs (Kantate BWV 8, Bass-Arie *Doch weicht ihr tollten vergeblichen Sorgen*). Als Gigue im 6/8-Takt angelegt, teilt er ein aufführungspraktisches Problem mit dem Schlusssatz des 6. Brandenburgischen Konzerts. Da die Soli fast durchweg aus Sechzehntelfiguren bestehen, reicht bereits ein kleiner „Dreh“ am Grundtempo der Achtelfiguren, um die virtuoseren Passagen gefährlich zu beschleunigen! (s. *Notenbeispiel 4*)

Gerade in diesem Satz erscheint die Komposition aber auch zugierig auf die Entfaltung virtuoser Möglichkeiten. Wie der erste Satz mit einem Eingangsfanal der Blockflöte eröffnet wurde, endet der letzte mit einer *Stretta*, die ganz eindeutig auf Schlusswirkung hin konzipiert ist.

Jede Solo-Episode stellt den Solisten vor neue, durchaus knifflige Aufgaben, seien es violinistische Figuren: (s. *Notenbeispiel 5*)

Notenbeispiel 5 consists of three systems of music. Each system has a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 6/8. The first system shows a treble staff with a complex sixteenth-note pattern and a bass staff with a simple quarter-note accompaniment. The second system continues with similar patterns. The third system features a treble staff with a sixteenth-note pattern and a bass staff with a quarter-note accompaniment, ending with a final cadence.

Notenbeispiel 5

ungewöhnliche Akkordbrechungen: (s. *Notenbeispiel 6*)

Notenbeispiel 6

oder

Trillerketten wie: (s. *Notenbeispiel 7*)

Notenbeispiel 7

Das Fasch-Concerto wird mit Sicherheit ein Standardstück des Blockflötenrepertoires werden und demnächst gleichauf neben den Stücken von Vivaldi, Sammartini und Telemann im Programm erscheinen.

Das andere Konzert aus der New Yorker Sammlung ist von gänzlich anderer Machart, wenn es auch in gewissen Details Übereinstimmung mit dem von Fasch aufweist, wie etwa der ebenfalls „fanalartige“ Beginn der Soloblockflöte, der vom Orchester „beantwortet“ wird. (s. *Notenbeispiel 8*)

Von Matthäus Nicolaus Stulick wissen wir so gut wie nichts, außer dass er aus Böhmen stammt, in Mannheim, Düsseldorf und Mainz

als Oboist und Hofmusiker tätig war und Kammermusik sowie verschiedene Concerti komponierte. Seine Musik war weit verbreitet, wie seine zahlreichen erhaltenen Werke belegen. Eines seiner Oboenkonzerte ist sogar in einer Quelle irrtümlich als Werk Händels überliefert.

Unser neu gefundenes und bislang völlig unbekanntes Concerto entspricht dem Typus des „Concerto da camera“ vivaldischer Prägung – nicht zuletzt was die Verwendung des Solo-Fagotts als „Partner“ der Flötenstimme betrifft. Die Blockflöte ist primus inter pares zumindest mit der 1. Violine, die auch ausgedehnte Solopassagen zu spielen hat. Das im Titel genannte Fagott (ossia Violoncello) tritt vor allem als Basso-Continuo-Partner der Blockflöte auf.

Notenbeispiel 8

Allegro



Notenbeispiel 9

Der bemerkenswerteste Satz dieses Stücks ist der dritte, ein mitreißender, von synkopisierenden Sequenzketten vorangetriebener Tanzsatz von geradezu ekstatischem Schwung. (s. *Notenbeispiel 9*)

Editionshinweis: Beide Concerti sind erschienen in der *Edition Musiklandschaften Ham-*

burg und können über Internet bestellt werden (edition@edition-musiklandschaften.de).

Diskographischer Hinweis: CD-Einspielung mit den Concerti von Fasch und Stulick nebst solchen von Chr. Graupner, J. Chr. Schickhardt, J. A. Scheibe und J. Chr. Schultze mit Michael Schneider und *Cappella Academica Frankfurt* (P. Müllejäns), cpo 777 534-2, (www.jpc.de) □



Testen Sie uns!

Blockflöten von A bis Z

Ansichtssendung anfordern.
Anspielen.
Vergleichen.

*Geme 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

early music im Ibach-Haus

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

Summaries for our English Readers

David Lasocki

The Recorder in Print: 2006, Part II

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).

Jostein Gundersen

Ideas for methods and exercises for improving fingering skills

A methodical booklet of exercises which contains all possible combinations for fingering is hardly realistic and would not be of much use. Anybody wishing to prepare for a broad scope repertoire with technical exercises is more likely to be interested in learning a method focussed on solving difficulties which can always be adapted to new unusual contexts. The author has developed just such a method. In the first part (Tibia 3/2010), various aspects of fingering sequences and different concepts for practising are discussed. In the second part (Tibia 4/2010) based on the first, the author explains methods of problem analysis and offers appropriate exercises and etudes.

Translation: Angela Meyke

Siegbert Rampe

Something old and something new concerning Handel's recorder sonatas for and with the recorder.

It can be assumed that Handel's recorder sonatas, according to the way they have been passed down, the composition structure and the

level of playing technique required, were created as general bass exercises for the Royal Princesses at the Court in London. Thus the melody as well as the continuo line were played by the aristocratic lady amateurs who displayed varying degrees of proficiency on the recorder and cembalo. This explains the markedly differing levels of playing skills required. Nevertheless, none of the recorder sonatas reflects the G major composition HWR 358, which was presumably intended as musical entertainment/joke? so to speak, for pochette and continuo line i. e. for a miniature violin (an octave higher?) which corresponds with the framework of the sonata.

Translation: Angela Meyke

Michael Schneider

“New” music for the recorder! The treasures of Graf Harrach

In his article, Michael Schneider gives precise details about two works from the collection belonging to Aloys Thomas Raimund Graf Harrach (1669–1742), a politician involved in foreign affairs in the service of Kaiser Karl IV, who displayed an avid interest in the recorder and commissioned compositions for himself from renowned contemporary composers: At the New York Public Library, the researchers Johannes Pausch and Steffen Voss, both based in Hamburg, were able to trace a concerto in F major for recorder, strings and basso continuo by Johann Friedrich Fasch and a concerto for recorder, bassoon obligato (or/ossia cello), strings and basso continuo by Matthäus Nicolas Stulick, both acquired by the Library in 1956, immediately extending the repertoire for recorder by two extremely interesting works. Both works are available as sheet music (*Edition Musiklandschaften Hamburg*) and also on CD with Michael Schneider and the *Cappella Academia Frankfurt* (cpo 777 534.2).

Translation: Angela Meyke

Iris Hammacher-Schneider „Und jetzt den Fünfer ganz cremig!“



Foto: Michael Krones

Bericht einer Mitwirkenden am Seminar „Dirigieren von Blockflötenensembles und Blockflötenorchestern“ vom 13. bis 16. Mai 2010 in der Bundesakademie Trossingen

Blockflötenpädagogen stehen häufig vor der Aufgabe, eine größere Gruppe von Spielern zu leiten: kontinuierlich bei gegründeten Ensembles in der Musikschule und Gemeinde, punktuell bei zusammengesetzten Gruppen für Jahreskonzerte oder aufgrund der immer größer werdenden Nachfrage nach Blockflötenorchestern. Die Bundesakademie für musikalische Jugendbildung Trossingen und ERTA e.V. Deutschland haben dies erkannt und in Kooperation ein Forum geboten, die notwendige Kompetenz und das professionelle Handwerkszeug dafür zu vermitteln. Und sie hatten Recht: die Nachfrage war so gewaltig, dass die Teilnehmerzahl begrenzt werden musste – immerhin noch auf 30 Mitwirkende, so dass ein

wunderbar beeindruckendes Teilnehmerorchester vom Sopranino bis zu Subbässen gebildet werden konnte!

Das Dozententeam kam vom Fach und aus der Praxis: Daniela Schüler ist Chor- und Orchesterleiterin, leitet das erste und bisher einzige Landes-Jugend-Blockflötenorchester in Baden-Württemberg und ist Fachbereichsleiterin für Blockflöte an der Musikschule in Neckartailfingen. Jörg Partzsch ist Dozent für Kammermusik, Blockflöte und Theorie an der Hochschule sowie der Musikschule in Paderborn und darüber hinaus als Komponist tätig. René Schuh ist Direktor der Bundesakademie Trossingen und Dirigent. Zusammen mit

Christina Hollmann, Dozentin an der Bundesakademie und ebenfalls Blockflötistin, für die Konzeption und Organisation des Seminars zuständig, und Michael Krones als Präsidenten von ERTA bot dieses Team einen intensiven und anspruchsvollen Arbeitsplan, der ein klares Ziel hatte: die Vermittlung aller grundlegenden und notwendigen Facetten der Ensembleleitung an einen Dirigenten – und 29 Dirigentinnen! (Ja, wir hatten unseren Quotenmann!)

Neben täglichen Einheiten zur Schlagtechnik, die Daniela Schüler und René Schuh in zwei Gruppen trainierten, und der spontanen Umsetzung durch die Teilnehmer am Dirigentenpult des Orchesters stand die genaue Auseinandersetzung mit und das Einrichten von Partituren, das Arrangieren von Stücken am Beispiel eines barocken Kanons und ein Vortrag zur Wahrnehmung auf dem Programm. Themen, die Jörg Partzsch näher brachte.

Werke wie Fugen von Johann Pachelbel und Stücke mit Jazzelementen von Andrew Challenger mussten vom Blatt weg dirigiert werden. Für andere Werke gab es Vorbereitungszeit, um sich die notwendige Probenmethodik zu überlegen und das Dirigat zu trainieren: ein Allegro von W. A. Mozart, *The River* von Sylvia Rosin und *Fanfare* von Colin Hand. Jedes Vordirigat (und war es auch nur drei Minuten lang!) wurde konstruktiv und motivierend im Forum mit den Kollegen oder unter vier Augen mit einem Dozenten nachbesprochen. So war nach anfänglichen Unsicherheiten des ersten Tages am Schluss des Seminars ein großer Fortschritt bei den Teilnehmern sicht-, fühl- und hörbar!

Besonders viel Freude machten allen die Arbeit an der Schlagtechnik: es galt, seinen Körperschwerpunkt und die eigene Schlag-Ebene zu finden, die Arme auf dem Luftpolster ablegen zu lernen, alle Schlagbilder zu beherrschen und sich aufzuteilen, um rechts den Takt zu schlagen, links aber den Ausdruck zu modellieren. Daniela Schüler und René Schuh bewiesen viel Kreativität, Charme und Know-how bei der Vermittlung! Und zumindest zwei Dinge ver-

gisst sicher niemand mehr: „Der Auftakt ist das Wichtigste!“ (Schuh) und „Und jetzt ganz cremig, denken Sie an Nivea!“ (Schüler). Und gab es doch einmal Verknotungen von Schlag- und Modellierhand, wurden diese beim abendlichen Treffen an der „Bar auf der Baar“ – so der Name des Landstrichs zwischen Schwarzwald und schwäbischer Alb, in dem die Bundesakademie beheimatet ist – mit Wein und guten Gesprächen kollegial wieder gelöst ...

Dieses Seminar war hervorragend organisiert, förderte und forderte heraus: Denn es zeigte alle Qualitäten auf, die eine Leitung von Ensembles und Orchestern benötigt: Sie muss in der Lage sein, Partituren zu lesen, sie historisch und stilistisch einzuschätzen zu können und adäquat einzurichten. Außerdem braucht sie gute Ideen zur Probenmethodik und -didaktik sowie die richtige Schlagtechnik, um ihre musikalischen Ideen zu vermitteln. Das Wichtigste aber war für die Teilnehmer zugleich auch die größte Herausforderung: Führungsqualität zu besitzen und eine Gruppe dynamisch gestalten zu können. Zitat Michael Krones: „Sie müssen das schon wollen!“ So hoch dieser Anspruch des Dozententeams war, so herzlich und motivierend wurde er vermittelt!

Für die Bundesakademie Trossingen und für die ERTA war dieses Seminar ein Pilotprojekt. 2011 wird dieses Seminar als zweiphasige berufsbegleitende Fortbildung angeboten. Vorschläge zur Verbesserung seitens der jetzigen Teilnehmer wurden von der Organisation sehr geschätzt und aufgenommen.

Ich kann dieses Seminar allen Kollegen sehr ans Herz legen: Als Blockflötenpädagogin mit Leitungsfunktion lernt man von hervorragenden Dozenten auf allen beschriebenen Ebenen in einer ausgesprochen entspannten und konzentrierten Atmosphäre – und die Bundesakademie bietet dafür einen wunderbaren Raum mit reibungsloser und professioneller Organisation, netten Zimmern und unglaublich leckerem Essen! □



recorder summit

Den Stockstadt-Impuls weitertragen ... – „recorder summit“ am 11.-13. 3. 2011 in Schwelm

Logo: Heida Vissing

Wer kennt sie nicht, die *Stockstädter Musik-tage*, das alljährliche Zentrum der europäischen Blockflötenszene im idyllischen Stockstadt am Rhein? Wer aber hat nicht auch schon einmal gedacht: „Wie schade, dass Stockstadt so weit entfernt liegt?“

Diesen Seufzer hat nun *early music im Ibach-Haus*, das Fachgeschäft für Blockflöte und Alte Musik in Schwelm, aufgegriffen und produktiv verarbeitet. Unter dem Arbeitsmotto „Den Stockstadt-Impuls weitertragen“ ist für den 11. bis 13. März 2011 ein internationales Blockflötenfestival in Planung, gewürzt mit dem einen oder anderen Angebot für die Traversflöte. Bereits im Vorfeld haben mehr als 40 Aussteller zugesagt, und es werden wöchentlich mehr. Die räumlichen Voraussetzungen sind nahezu ideal: Nicht nur liegt Schwelm bei Wuppertal inmitten der Ballungszentren Ruhrgebiet und Köln-Düsseldorfer Raum, sondern auch das Ibach-Haus mit seinem Fabrikflair aus der Gründerzeit hat einiges zu bieten: In den stilvoll umgebauten ehemaligen Fertigungshallen des Klavierherstellers Ibach gibt es auf zwei Etagen genügend Platz für alles und jedes rund um die Blockflöte. So steht dem ersten *recorder summit* im kommenden Jahr nichts im Weg.

Vieles liegt im Detail schon fest: Dorothee Oberlinger und Maurice Steger treffen sich erneut zu einem explosiven Miteinander, *Flautando Köln* meets *Flanders Recorder Quartet*, Nadja Schubert lädt mit ihrer

Electric Band zu einem prickelnden Nachtkonzert ein, und QNG demonstriert, was Quartettkunst in der Gegenwart vermag. Was gibt es sonst noch? Ein Kinderkonzert mit Maurice Steger, Meisterkurse für Travers- und Blockflöte mit Marten Root und Karel van Steenhoven, Ensemble-Workshops, einen Kinderkurs, Einführungen in dies und das – und als Herzstück sicherlich die große Ausstellung mit den europäischen Blockflötenfirmen, zahlreichen Block- und Traversflötenbauern, vielerlei Notenverlagen und einigen der relevanten Blockflötenfachhandlungen.

Ob und in welcher Weise mit dem künftig jährlich stattfindenden *recorder summit* wirklich ein internationales Forum für Block- und Traversflöte geschmiedet wird, das sich eines hohen Zuspruchs erfreut – das steht nicht nur in den Sternen, sondern liegt auch in den Händen all derer, die daran interessiert sind. Die Möglichkeiten der Werbung für dieses Festival sind vielfältig: vom bereits erschienenen informativen Flyer über die stets aktualisierte website www.recorder-summit.com, die im August startet, bis hin zur ausführlichen Programmbroschüre im Oktober.

Kontakt: early music im Ibach-Haus /
Stephanie Göbel, Wilhelmstr. 43,
58332 Schwelm

Tel. 02336-990290,
Mail: info@blockfloetenladen.de



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

Die Rohrflöte der Mystik

Dschelaleddin Rumi lässt die Nay ihr Schicksal beklagen

Einer der berühmtesten Texte nicht nur der islamischen Dichtung, sondern auch der Religionsgeschichte steht heute im Mittelpunkt der *Moments littéraires*: Das *Lied von der Nay*, der im ganzen Orient verbreiteten Rohrflöte.¹ Es bildet die Einleitung, das, wie es gelegentlich genannt wird, Proömium, zum *Mathnawi*, dem großen Lehrgedicht des Mystikers Maulana Dschelaleddin Rumi,² den wir bereits in der *Tibia* 3/2006 in der zweiten Folge unserer literarisch-musikalischen Reihe im Zusammenhang mit Friedrich Rückert, dem großen Vermittler morgenländischer Literatur, kurz vorgestellt haben.

Das *Lied der Rohrflöte* ist nicht nur zum Modell für Tausende von Versen in der persischen, türkischen und indo-muslimischen Dichtung geworden³, es inspiriert bis heute, bis hin zur Techno- und Rap-Generation, Musiker und Dichter.

Muhammed Dschelaleddin Rumi, dieser wohl größte unter den islamischen Mystikern, stammt aus Balch im heutigen Afghanistan, wo er kurz nach 1200 geboren sein dürfte.⁴ Baha'eddin Walad, sein Vater, war ein angesehener Theologe, der rätselhafte, faszinierende Aufzeichnungen über seine überwältigenden, oft schockierenden und in der Geschichte der islamischen Mystik wohl einzig dastehenden Visionen und Erlebnisse hinterlassen hat.⁵

Auf der Wanderschaft von Balch über Persien und Arabien soll Rumi in der Stadt Nischapur auch dem berühmten Dichter und Sufi Farided-

din Attar begegnet sein; der greise Mystiker soll von dem jungen Dschelaleddin entzückt gewesen sein.⁶

Lebensentscheidend wurde für Rumi allerdings eine andere Begegnung: die mit dem Wandersufi Schamseddin Muhammed. Als dieser Mann der Sorglosigkeit, der Freiheit und der Liebe⁷ in Konya (dem antiken Ikonion) auftauchte, entbrannte in Dschelaleddin eine mystische Liebe, die seine bisherige Existenz transzendierte und nicht zuletzt den Anstoß zum *Mathnawi* gab. Dieses weltweit berühmte Buch ist nach einer Versform benannt, die im ganzen Orient verbreitet ist: *Mathnawi* bezeichnet einen zweizeiligen Vers, der einen Binnenreim aufweist. Die Bezeichnung wurde dann auf Bücher übertragen, die in dieser Versform geschrieben sind – das *Mathnawi* Dschelaleddins ist aber mit weitem Abstand das berühmteste, dessen meist verkürzt zitierter Titel eigentlich *Mathnawi-e-Manawi* (Die Doppelverse des Geistes) lautet.

Seine Einleitung, das *Lied von der Rohrflöte*, soll Dschelaleddin selbst niedergeschrieben haben, während er die anderen über 25.000 Verse der Dichtung diktierte. In diesem Proömium werden grundlegende Positionen der mystischen Erfahrung ausgedrückt: der Mensch ist von Gott, seiner Wurzel, getrennt und von Sehnsucht nach der Wiedervereinigung erfüllt. Zugleich ist der hohle Raum im Inneren der Flöte das Bild der Seele, die leer ist und offen für die göttliche Botschaft; beim Spielen wird sie mystisch von Gottes Windhauch in Besitz genommen. Die Tonlöcher symbolisieren die Verwundungen der Seele und das Spielen des Instruments ist Ausdruck der Klage

und der Freude sowie der Annäherung an Gott zugleich. Musik galt und gilt im Sufismus als eines der Grundelemente, die die Seele des Menschen erhöht und ihn auf seinem Weg zur Unendlichkeit begleitet.⁸ Ihre Bedeutung erläutert auch eine Anekdote, bei der sich Bewohner von Konya darüber beklagen, dass bei einem Trauerzug Musiker auf Rohrflöte und Laute an der Spitze des Trauerzugs spielen, statt dass wie früher Gebetsrufer und Koranrezitatoren vorneweg gehen. Darauf Rumi: Die Gebetsrufer und Koranrezitatoren bezeugen nur, dass der Verstorbene ein Muslim gewesen ist, die Musiker und Lautenspieler dagegen, dass er ein Liebender gewesen ist.⁹

Angesichts dieser Bedeutung der Musik im Werk Dschelaleddins dürfte verständlich sein, dass seine Verse weit über die Kreise des Sufitums hinaus bis in die Moderne eine kaum zu überschätzende Wirkung entfalten. Neben zahlreichen Publikationen sowohl im deutschen wie auch vor allem im angelsächsischen Sprachraum, die Rumis Werk präsentieren,¹⁰ sind es nicht zuletzt Musiker, die den großen Mystiker für sich entdeckt haben. Ein Beispiel ist der türkischstämmige, in Kanada aufgewachsene DJ und Bandleader Mercan Dede, der selbst die Nay spielt und mittlerweile sechs Alben produziert hat, die intensiv vom Sufismus geprägt und von Dschelaleddin Rumi beeinflusst sind.¹¹ Insbesondere sein (vorläufig) letztes Album, *800*, greift Texte des großen Mystikers auf und übersetzt sie in eine moderne Musiksprache, in der natürlich auch die Nay ein gewichtiges Wort mitredet.¹²

Auch Goethe hat in seinem *West-östlichen Divan* im *Tekfir Nameh*, dem Buch der Betrachtungen, dem Meister aus Konya mit einem Vierzeiler gehuldigt:¹³

Dschelâl-eddîn Rumi spricht

Verweilst du in der Welt, sie flieht als Traum,
Du reisest, ein Geschick bestimmt den Raum,
Nicht Hitze, Kälte nicht vermagst du fest zu halten,
Und was dir blüht, sogleich wird es veralten.

Dem hier in der *Tibia* vorgelegten Text des *Lieds der Rohrflöte* liegt die Übersetzung von Gabriel Rosen zugrunde;¹⁴ dabei wurden die englische (Prosa-)Übertragung von Reynolds A. Nicholson¹⁵ sowie die deutschen Reimfassungen von Annemarie Schimmel¹⁶ und Purandoth Pirayech¹⁷ und die Prosa-Übersetzungen von Helmut Ritter¹⁸, Nevfel Cumart¹⁹ und Bernhard Meyer, K. und J. Dalir Azar²⁰ herangezogen und sorgfältig verglichen.

ANMERKUNGEN

¹ Vgl. *Tibia* 1/2006 (Claudia Ott, Übersetzerin und Nay-Spielerin, über die Flöte); *Tibia* 3/2006 (Moments littéraires: über Dschelaleddin Rumi). – Die Schreibungen des Instruments sind sehr unterschiedlich (Nay, Naj, Ney usw. – gemeint ist immer die orientalische Flöte, die in Arabien, Persien, der Türkei, in Nordafrika und in anderen Gebieten verbreitet ist). Die Schreibung der Namen bietet zahlreiche Varianten an, die hier nicht diskutiert werden sollen (Jelalu'ddin, Dschelaladdin Rumi, Dschalaladdin, /alaladdin usw.). Unsere Namensschreibung folgt (leicht unterschiedlich gegenüber *Tibia* 3/2006, um die geistige Flexibilität der *Tibia*-Leser zu fördern) Goethes West-östlichem *Divan* (1819) sowie der deutschen Übersetzung des hervorragend einführenden Buchs von Yasar Nuri Öztürk: *Rumi und die islamische Mystik. Über das Menschenbild im Islam*. Aus dem Türkischen übertragen von Nevfel Cumart. Düsseldorf: Gruppello 2002. – Ebenfalls grundlegend für den deutschen Sprachraum sind die Arbeiten von Annemarie Schimmel: *Rumi. Ich bin Wind und du bist Feuer. Leben und Werk des großen Mystikers*. Köln: Eugen Diederichs 1978 (u. ö.) – Annemarie Schimmel: *Sufismus. Eine Einführung in die islamische Mystik*. München: C. H. Beck 2000. – Annemarie Schimmel: *Rumi*. Freiburg: Herder 2001.

² „Maulana“ bedeutet „unser Herr“, in türkischer Schreibung „Mevlana“; davon leitet sich der Sufi-Orden der Mevlevis, der Tanzenden Derwische, ab. Der (Bei-)Name „Rumi“ stammt daher, dass Dschelaleddin und seine Familie sich in Konya in der Südtürkei, im Gebiet der Byzantiner („Römer“=Rumi) niedergelassen haben.

³ Schimmel: *Rumi* (1978) (wie Anm. 1), S. 205

⁴ Ebd., S. 9 f.; das überlieferte Geburtsdatum des 30. September 1207 wird teilweise angezweifelt.

⁵ Ebd. – Zu Dschelaleddins Vater auch Öztürk (wie Anm. 1), S. 9 f.

⁶ Schimmel, *Rumi* (1978) (wie Anm. 1), S. 10. – Der Orientalist Helmut Ritter verweist in einem Aufsatz darauf, dass Rumi das Bild der Rohrflöte aus einem Epos Attars übernommen hat (Das Proömium des *Matnawi-i-Maulawi*. In: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, Bd. 93 (1932), S. 169-196).

⁷ Öztürk (wie Anm. 1), S. 12

⁸ Ebd., S. 136

⁹ Ebd., S. 138

¹⁰ Neben den bereits genannten Werken ist vor allem die vollständige deutsche Übersetzung des Mathnawi zu nennen: Maulana Dschalah ad-Din ar-Rumi: Das Mathnawi. Übersetzt von Bernhard Meyer, K. und J. Dalir Azar. 3 Bände. Köln: Verlag Kaveh Dalir Azar 1998, sowie die Auswahlsgabe: Andrew Harvey: Die Lehren des Rumi: Weisheiten des Herzens – Weisheiten des großen Sufi-Meisters. Übersetzt von Ditte und Giovanni Bandini. München: dtv 2001 (dtv-Taschenbuch).

¹¹ Über ihn berichtete Kai Strittmatter auf Seite drei in der Süddeutschen Zeitung vom 17. Dezember 2007.

¹² Ebenso wie seine anderen Alben beispielsweise zu beziehen über: turkish-musik.com, Jahnstraße 18, 73779 Deizisau. – Der Titel 800 bezieht sich auf die von der UNESCO unterstützten Feiern zu Rumis 800. Geburtstag im Jahr 2007.

¹³ Johann Wolfgang Goethe: West-östlicher Divan. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Katharina Mommsen und Peter Ludwig. München: btb 2006 (Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe Band 11.1.2.), S. 46. – Selbstverständlich ist Dschelaleddin auch in den

Noten und Abhandlungen zum Divan (zu besserem Verständnis) ein Kapitelchen gewidmet (ebd., S. 161 f.)

¹⁴ Gabriel Rosen: Mesnewi oder Doppelverse des Scheich Mawlana Dschelal-ad-Din Rumi. Leipzig 1849. Zitiert nach: Lyrik des Ostens. Hg. von Wilhelm Gundert, Annemarie Schimmel und Walther Schubring. München: Carl Hanser 1978, S. 91 f.

¹⁵ The Mathnawi of Jalalu'ddin Rumi. Edited and translated by Reynold A. Nicholson. Vol. II (Translation Vol. 1). London: E. J. W. Gibb Memorial Trustee 1977, S. 5

¹⁶ Annemarie Schimmel: Lied der Rohrflöte. Auf der Website (11.09.2009, 19:31 h): www.eslam.de/manuskripte/gedichte/rumi/rumi_lied_der_rohrfloete.htm („Enzyklopädie des Islam“)

¹⁷ Djalaledin Mohammad Molawi (Rumi): Ausgewählte Geschichten aus dem Masnawi und Ghaselen aus dem Diwan Schams Tabrisi. Übertragen aus dem Persischen von Purandocht Pirayech. Teheran: Yassavoli 2002, S. 43 f.

¹⁸ Ritter (wie Anm. 6), S. 171 f.

¹⁹ In: Öztürk (wie Anm. 1), S. 79 f.

²⁰ In der Gesamtausgabe des Mathnawi (wie Anm. 10); im Internet unter: http://www.mevlana-ev.de/matnawi_auszug.html

Im Namen Gottes, des Barmherzigen und Mitleidvollen

*Hör auf der Flöte Rohr, was es verkündet,
Hör, wie es klagt, von Trennungsschmerz entzündet:*

Seit man mich abschnitt vom Schilf am See,
Beklagen Mann und Frau mit mir mein tiefes Weh.

Einer von Trennung zerrissenen Brust
mach ich den Schmerz des Sehnsens bewusst.

Wer von den Wurzeln gewaltsam getrennt,
Sehnend in Hoffnung auf Rückkehr entbrennt.

Klagend durchtönt' ich die weite Welt,
bald Frohen, bald Traurigen beigesellt.

Galt jedem als Freund und als Gefährte,
Doch keiner fragte, was mein Herz beschwerte.

Dies Geheimnis ist fern meiner Klage nicht,
Aber Auge und Ohr fehlt der Erkenntnis Licht.

Seele und Leib sind einander nah,
Doch die Seele des Menschen kein Auge je sah.
Kein Hauch, kein Feuer dem Rohr sich entwindet,
Verderben dem, den dies' Feuer nicht zündet!

Der Liebe Brand ists, der im Rohre erglüht,
Der Liebe Glühen, das im Weine erblüht.

Getrennter Liebe Gefährte das Rohr –
 Die Trennwand zerreißt, seine Töne im Ohr.¹
 Als Gift wie als Heilung mit nichts zu vergleichen,
 Als Gefährte voll Sehnen von nichts zu erreichen.
 Von Wegen voll Blut singt des Rohres Ton,
 Singt von Medschnuns Liebe und seiner Passion.²
 Vertraut mit diesem Sinn ist nur der Tor,
 Gleich wie der Zunge Kunde nur das Ohr.
 In Leid sind unsre Tage vorübergeflogen,
 Und mit den Tagen Klagen mitgezogen!
 Und ziehn unsre Tage, lass sie ziehen in Ruh,
 Denn Du allein bleibst, Du Heiligster Du!³
 Das Nass sättigt den, der nicht Fisch ist; doch lang
 Sind des Hungernden Tage, lang und bang.
 Kurz sei mein Wort, denn verstehen kann nicht
 Der Fühllose das, was der Schmerzvolle spricht.

ANMERKUNGEN

¹ Dieser Vers enthält ein Wortspiel mit dem Homonym „parda“, das einerseits „Schleier, Vorhang“, andererseits „Töne“ bedeutet.

² *Leyla und Medschnun* ist eine der berühmtesten Liebesgeschichten des Orients, die der persischschreibende Dichter Nizami (1141–1209) nach alten Volksüberlieferungen dichtete. Sie reichen bis weit in die Antike zurück und waren im gesamten islamischen Kulturraum, bis nach Indien, verbreitet. Diese Geschichte einer unerfüllbaren Liebe wurde auch später noch von Autoren

wie dem Iraner Abdurrachman Dschami (1414–1492) oder dem türkisch-aserbeidschanischen Dichter Fuzuli (um 1495–1556) gestaltet. Goethes *West-östlicher Divan* (1819) enthält im *Rendsch Nameh*, dem *Buch des Unmuts*, ein Medschnun-Gedicht, in dem das lyrische Ich sich mit dem persischen Liebenden gleichsetzt (*Doch ihr müßt mich nicht verklagen/ Daß ich mich als Medschnun preise*). Bis heute wird das Schicksal der beiden unglücklich Liebenden immer wieder neu gestaltet.

³ Allah / Gott als Einziger



Kurse
 Konzerte
 Musikunterricht

Flötenhof
 25 Jahre 1984-2009



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





Bücher

Peter Röbbke/Natalia Ardila-Mantilla (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

Das Buch vereint Beiträge von neun Autoren, die nichts weniger als einen Perspektivenwechsel vorschlagen wollen. Ausgelöst durch Lucy Green's Publikationen zum Lernen in der Popmusik fand im März 2009 in Wien ein Symposium zum Thema *Formale und Informelle Lern/Lehrprozesse bei der Entwicklung instrumentaler und vokaler Fähigkeiten* statt. Das Buch ist aber kein Symposiumsbericht, sondern es enthält in sich abgeschlossene, sehr lesenswerte Aufsätze von Praktikern und Theoretikern. Schön, dass sie auf diese Weise einer größeren Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden.

Lernen im Bereich der (sogenannten) ernstesten Musik ist didaktisch strukturiert, findet unter professioneller Anleitung statt, führt vom Einfachen zum Komplexen, ein Vorgehen, das die Motivation der Lernenden oft so überstrapaziert, dass der Unterricht erfolglos abgebrochen wird: es dauert einfach zu lange, bis man das tun kann, was ursprünglich den Entschluss ausgelöst hatte, ein Instrument zu lernen: die Lust nämlich, Musik zu machen.

Wildes Lernen findet täglich und überall statt, es ist eigentlich gar nicht zu verhindern, warum also nicht auch *im* Musikunterricht zulassen? Die Musik selbst ist von Anfang an Ziel und Ausgang der Arbeit, trägt und befördert das selbstverständlich notwendige technische Üben – eindrucksvollstes Beispiel dafür, wie junge Musiker sofort in musikalisches Handeln einbezogen werden, ist vermutlich die Junge Phil-

harmonie Venezuela unter Gustavo Dudamel.

Vergegenwärtigt man sich einige Attribute der beiden Lern-Richtungen wie z. B.

sprunghaft – Schritt für Schritt
autodidaktisch – lehrerzentriert
mehr nach Gehör – mehr nach Noten
Fehler zulassend – Fehler vermeidend

impulsiv und intuitiv – reflexiv und rational, so wird klar, dass Lehren bzw. Lernen als Kontinuum verstanden werden muss, dass „wildes“ und „zahmes“ Lernen sich gar nicht ausschließen, sondern vorteilhaft ergänzen. Dem wäre im Unterrichtsalltag mehr Rechnung zu tragen, also weniger teacher-talking-time, mehr ansteckendes Tun und Vormachen – und vielleicht sollten auch die Unterrichtswerke mehr in dieser Richtung genutzt werden.

Željko Pešek

NEUEINGÄNGE

Dullat, Günter: Verzeichnis der Holz- und Metallblasinstrumentenmacher auf deutschsprachigem Gebiet von 1500 bis Mitte des 20. Jahrhunderts, Tutzing 2010, Verlag Dr. Hans Schneider, ISBN 978-3-7952-1285-8, 578 S., geb., € 98,00

Eybl, Martin/Jena, Stefan/Vejvar, Andreas (Hg.): Studien zur Musikwissenschaft, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Band 56 (Feste), Tutzing 2010, Verlag Dr. Hans Schneider, ISBN 978-3-7952-1297-1, 328 S., brosch., € 66,00

Heyne, Hannes: Klänge aus der Natur, akustische Ökologie und das Spiel mit elementaren Musikinstrumenten, Reihe: Library of Healing Arts, Klein Jasedow 2009, Drachen Verlag, ISBN 978-3-927369-46-7, 256 S., brosch., € 24,80

Musik in Bayern, Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte e.V., Band 72/73, Jahrgang 2007/2008, Tutzing 2010, Verlag Dr. Hans Schneider, ISBN 978-3-7952-1286-5, 322 S., brosch., € 72,00

Noten

Georg Philipp Telemann: Konzert g-Moll „Harrach-Konzert“

für Blockflöte, 2 Violinen, Viola und B. c. (Hg. Reinhard Goebel), Reihe: Magdeburger Telemann Edition, Magdeburg 2009, Edition Walhall, Erstausgabe, Partitur, EW 743, € 17,50

Die Zeiten scheinen günstig für uns Blockflötisten: an allen Ecken und Enden der Welt werden gerade Stücke (wieder-)gefunden, die das Repertoire an originaler und durchaus anspruchsvoller Literatur bereichern! Zweifellos gehört hierzu auch der Fund des vorliegenden Concertos aus dem Nachlass der österreichischen Adelsfamilie Harrach im Schloß Rohrau. (J. Haydn, dortselbst geboren, stand auch in enger Beziehung zu dieser Adelsfamilie.) Aloys Thomas Raimund Graf Harrach (1669–1742), von 1728–1733 Vizekönig in Neapel, war leidenschaftlicher Liebhaber und Sammler von Kunst und Musikalien.

Das vorliegende Concerto, das bislang unentdeckt in den Beständen seines Nachlasses schlummerte, trägt ebenso wie einige in derselben Sammlung befindliche Blockflötensonaten als Autorenangabe den Namen G. Ph. Telemanns. Im Falle einer der Sonaten konnte nachgewiesen werden, dass sie von Pepusch stammt. Insofern ist auch bei der Zuschreibung des Concertos an Telemann Vorsicht angebracht, zumal weder die formale Anlage noch der stilistische Befund auf den ersten Blick auf diesen Komponisten verweisen würde.

Weder die in Telemanns gesicherte authentische Konzertschaffen seltene „vivaldische“ dreisätzig Anlage nebst durch und durch italienischem Stil und zahlreichen kompositorisch inhaltlichen Spezifika wie dem aperiodischen, menuettartigen Finalsatz würden den unbefangenen Betrachter der Partitur an Telemann gemahnen, wäre das Stück anonym überliefert.

Es kann nicht Inhalt dieser Rezension sein, die Echtheitsdiskussion um einen ausführlichen



Beitrag zu erweitern. Neben Reinhard Goebels wie immer erfrischend geschriebenem Vorwort, einem Plädoyer für die Autorschaft Telemanns, liegt im Mitteilungsblatt der Internationalen Telemann-Gesellschaft, Nr. 23 (Dez. 2009) mittlerweile eine ausführliche stilkritische Stellungnahme zu den Rohrauer Funden durch Brit Reipsch vom Telemannzentrum in Magdeburg vor, die Telemanns Autorschaft für alle genannten Werke definitiv ausschließt. Ich selbst tendiere auch dahin, das Concerto nicht zu den Werken Telemanns zu rechnen.

In der Endphase einer CD-Aufnahme sämtlicher Telemannscher Bläserkonzerte hatte ich die Aufgabe, sämtliche im TWV gelisteten Werke für ein und zwei solistische Blasinstrumente nach den jeweiligen Quellen mit musikwissenschaftlicher Unterstützung einer erneuten Prüfung zu unterziehen. Alle Werke, die nach neuestem Stand aus dem TWV auszuschneiden sind, sind solche dreisätzig Concerti (z. B. 51: Es 1, e 2, f 2, G 1).

Brit Reipschs Kritik an den für Telemann nicht typischen (bis zu 7!) Sequenzen einer Phrase könnte allerdings auch einige andere bislang als echt angesehene Werke erschüttern: ich denke vor allem an das *Concerto da camera* g-Moll TWV 43: g 3, (das nicht nur im Auftritt sehr ähnlich daherkommt, sondern im 1. Satz auch immer mindestens eine Sequenz zu viel enthält). Und Soli, die fast nur aus Dreiklangsbrechungen bestehen, wie im 1. Satz des Harrach-Konzerts, kennen wir immerhin auch in den Violinpassagen des Quartetts 43: a 3 und Concertos 53: D 5, zwei Stücken, deren Authentizität niemand ernsthaft in Frage stellen würde, aber wie gesagt: dies nur als kleine Randnotizen zur Echtheitsfrage.

Ich glaube aber keineswegs daran, dass wir, wie Reinhard Goebel im Vorwort mutmaßt, „wichtig-

Blockflötenbau Herbert Paetzold

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

Schwabenstraße 14 – D-87640 Ebenhofen – Tel. 08342-899111 – Fax: 08342-899122
herbert.paetzold@blockfloetenbau-online.info · www.alte-musik.info



tigere Dinge“ im Kopf hätten, als „ein neues Blockflötenkonzert süddeutscher Provenienz zu erstöbern“. Es handelt sich in jedem Fall um ein dankbares, technisch ausgesprochen anspruchsvolles Werk, das sicher ins Repertoire gelangen und viel gespielt werden wird, zumal mit der zeitgleich veröffentlichten CD-Einspielung durch Dorothee Oberlinger und Reinhard Goebel bei Sony/dhm sich auch die klingende Referenz für dieses Stück bereits in internationalen Hifi-Anlagen dreht.

Dass die Ausgabe bei Walhall selbst muster-gültig ist, versteht sich bei dem Herausgeber Goebel von selbst. **Michael Schneider**

Alfonso Ferrabosco (1543–1588): Fantasie a 6 bassi

für 6 Blockflöten (Vissing), Münster 2007, Edition Tre Fontane, Partitur und Stimmen, ETF 014, €9,00

Richard Dering (ca.1580–1630): The City Cries

für 5 Blockflöten (SATTB) o. a. Melodiinstrumente (Hg. Heida Vissing), Münster 2007, Edition Tre Fontane, Partitur und Stimmen, ETF 012, €15,00

Zweimal England, zwei Generationen und zwei ziemlich unterschiedliche Werke präsentiert die Edition Tre Fontane in diesen beiden (wie gewohnt) schön gestalteten Ausgaben: einmal ein komplexes Renaissancestück mit rhythmischen Raffinessen und sonoren Klangflächen für eine äußerst ungewöhnliche Besetzung (für die Unterstimme wird ein Großbass benötigt, während die fünf „Ober“-stimmen durchweg

problemlos mit Bassblockflöten besetzt werden können). Ferrabosco, aus Bologna gebürtig und bereits mit 19 Jahren in England „am Hof der Königin Elisabeth“ tätig, wurde laut Vorwort verdächtigt, als Doppelagent aktiv zu sein; sein virtuosos Jonglieren mit komplizierter Polyphonie demonstriert, dass er zumindest musikalisch mehrere Bälle gleichzeitig in der Luft halten konnte.

Der Komponist Richard Dering ging biographisch den umgekehrten Weg, der ihn von England nach Italien führte (wo er katholisch wurde) und dann wieder zurück nach London, in seine Geburtsstadt. Deren kunterbunte Straßen- und Stimmengewirr hat er in dem Quodlibet *The City Cries* festgehalten, wobei der Witz der durcheinander tosenden Stimmen natürlich bei einer reinen Instrumental-Wiedergabe verlorengeht (Besetzung: SATTB). Bedauerlicherweise druckt die Tre Fontane-Ausgabe die Texte nur (im Kleindruck) auf den Umschlaginnenseiten ab und markiert die Stellen, wo die Worte hingehören, mit Haken, ohne die Noten zu textieren. Damit wird das Stück zu einer Abfolge rhythmisch prägnanter Motive im weitgehend durchgehaltenen Viervierteltakt, wobei die Altstimme häufiger bis zum f^{\sharp} steigt und sich überhaupt gerne in den höheren Lagen bewegt, während die anderen Stimmen optimal für den Tonumfang der jeweiligen Blockflöten geeignet sind. Schön wäre die Möglichkeit gewesen, auch bei einer instrumentalen Auf-führung zwischen einzelnen vokalen Passagen und den Instrumenten zu wechseln.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Henry Hall: A Dialogue on the Death of Henry Purcell

for soprano, bass, two recorders & continuo (Hg. Peter Holman), Richmond (GB) 2008, Green Man Press, Partitur und Stimmen, Hal 1, € 18,50

Dass Henry Purcells Lehrer, Freund und Nachfolger John Blow eine *Ode on the death of Henry Purcell* geschrieben hat, dürfte einigermaßen geläufig sein: die ausladende Komposition *Mark how the lark and linnet sing* für 2 Countertenöre, 2 Blockflöten und B. c. wurde ja bereits vor etlichen Jahren durch eine Schallplatteneinspielung mit René Jacobs und Gustav Leonhardt bekannt (Mittlerweile sind davon sowohl eine Faksimile-Edition bei King's Music als auch eine moderne Ausgabe im Schott-Verlag erhältlich.) Dass es noch mehrere solcher Kompositionen gab, mit denen Purcells Komponistenkollegen auf dessen plötzlichen Tod 1695 reagierten, ist dagegen sicher nur wenigen bekannt: Neben einer größer besetzten Ode von Jeremiah Clarke ist noch eine kammermusikalische Komposition mit Sopran- und Bass-Solo, 2 Blockflöten und B. c. von Henry Hall erhalten, die Green Man Press hier zum ersten Mal in einer mustergültigen Edition von Peter Holman veröffentlicht.

Hall, Komponist wie auch Verfasser des poetischen Texts kleidet seine Reflexionen in einen Dialog zwischen einer Schäferin namens Aminta und einem männlichen Schäfer. Diesem pastoralen Rahmen gemäß handelt der Text davon, wie die Vögel verstummen und Aminta nicht mehr auf ihrer Flöte zu spielen imstande ist, angesichts der Nachricht vom Tode des *Orpheus Britannicus*. Auch dessen Begräbnis wird beschrieben mit dem Erklingen von Totenglocken und der Andeutung eines Trauermarsches. Einiges deutet darauf hin, dass dieses Stück seinerzeit szenisch zur Aufführung gebracht worden sein könnte.

Henry Hall war Purcell von Jugend auf sehr verbunden, waren doch beide gleichzeitig als Knaben im Chor der Chapel Royal und erlernten auch beide das Kompositionshandwerk bei John Blow, bevor Hall als Organist und Kir-

chenmusiker nach Hereford ging. Die musikalische Sprache Halls ist der Purcells zum Verwechseln ähnlich. Gleich der erste, dissonante Akkord führt uns unvermittelt hinein in die unverwechselbar typische englische Musik jener Zeit, in der häufig anzutreffende, z. T. gewagte chromatische Fortschreitungen und lautmalerisch-deklamatorische Figuren von kompromisslosem Ausdruckswillen zeugen. Halls Ode ist im Vergleich zu der von Blow bescheidener im Umfang. Ich schätze ihre Dauer auf wenig mehr als 10 Minuten.

Dank an den Verlag Green Man Press, der es sich offenbar zur Aufgabe gemacht hat, das große barocke Repertoire für Sologesang und kleinere Instrumentalensembles in hervorragend edierten Neuauflagen zugänglich zu machen!

Michael Schneider

Alessandro Scarlatti: *Filen, mio caro*

Filli, che esprime la sua fede a Fileno, Cantata for alto, recorder, two violins and continuo, Richmond (GB) 2009, Green Man Press, Partitur und Stimmen, Sca 7, € 16,80

Alessandro Scarlatti gehört sicher immer noch zu den heute am meisten unterschätzten Komponisten. Eigentlich völlig unverständlich, dass 2010 nicht als großes Scarlatti-Jahr gefeiert wird: ein 350-jähriger Geburtstag wäre doch Anlass genug! Seine grandiosen Oratorien und Opern, sowie Hunderte von Solokantaten (mehr als 600 sind erhalten) harren größtenteils noch immer entsprechender Wertschätzung.

Ein merkwürdiger Zug an Scarlattis Kompositionsstil ist, dass er mit einem untrüglichen Gespür für die Möglichkeiten vokaler Kunst zu schreiben versteht: auch auf dem Papier zuweilen „trocken“ aussehende Noten verwandeln sich in der Kehle guter Sänger zu betörend sinnlichen Klängen. Sein Instrumentalstil dagegen kann ausgesprochen „sperrig“ daherkommen und verweigert oft geradezu kantablen Ausdruck. Viele Instrumentalstimmen, auch in Begleitsätzen zu Arien, wirken wie aus lauter „Bindegewebe“ zusammengesetzt.

21. BERLINER TAGE FÜR ALTE MUSIK

15. - 17. Oktober 2010



Konzerthaus Berlin

**Französische Friedrichstadtkirche
St. Hedwigs-Kathedrale**

Konzerte

(Änderungen vorbehalten)

Viviana Sofronitzki - Sergei Istomin
 Jos van Immerseel (Cembalo)
 graindelavoix - Björn Schmelzer
 Accademia degli Astrusi - Federico Ferri
 The Royal Wind Music - Paul Leenhouts
 Il Gardellino - Jan de Winne
 Caroline Weynants (Sopran)
 Kinderprogramm u.a.

Musikinstrumentenmarkt

Internationale Ausstellung mit Kopien
 historischer Instrumente 15./16. Oktober

Workshops/Vortrag

Blockflöte, Cembalo u.a.

Auskünfte/Anmeldung

ars musica, Postfach 580411, 10414 Berlin
 Tel. (030) 447 365 72; Fax: (030) 447 60 82
 BerlinAlteMusik@t-online.de
 www.BerlinAlteMusik.com

Anmeldeschluß

**für Instrumentenbauer/
Musikalienhändler: 01.10.2010**

Unter den Kammerkantaten finden sich einige wenige mit Blockflötenbeteiligung, mit einer, oder zweien oder aber auch mit Blockflöte und zusätzlichen Streichern wie hier. Green Man Press hat, ebenso wie der Moeck-Verlag und Kunzelmann meines Wissens mittlerweile alle diese Kantaten in modernen Ausgaben zugänglich gemacht.

Die vorliegende Kantate stammt, ebenso wie das Schwesterwerk *Bella Dama di Nome Santa* in derselben Besetzung mit Altsolo, Blockflöte, 2 Violinen und B. c. aus der Bibliothek des Konservatoriums in Neapel und war mir bislang nur aus einer kostenlosen Download-Site im Internet bekannt. Das Werk besteht aus einer einleitenden Sinfonia, einem kleinen Accompagnato-Rezitativ und zwei durch ein Seccorezitativ verbundenen Arien. Mit *Adagio* und *Andante moderato* in den beiden Arien trägt die Kantate aus dem unerschöpflichen Fundus der italienischen Schäferlyrik um Filli, Clori und Fileno einen eher besinnlichen Ausdruck. Die Sinfonie steht gar in der Tonart f-Moll, was der Blockflötenstimme einige intonatorisch heikle *des*³ beschert.

Insgesamt gilt auch hier: der nicht leicht zum Klingen zu bringende instrumentale Anteil lässt den vokalen umso heller erstrahlen! Jedenfalls können wir dankbar sein, dass es von dieser Kantate jetzt auch eine gute moderne Ausgabe gibt.

Michael Schneider

Antonio Vivaldi: Concerto ‚Alla Rustica‘

RV 151, per Quartetto di Flauti Dolci (SATGb) (Sansone), Bologna 2009, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Partitur und Stimmen, HS 170, € 18,00

Wolfgang Amadeus Mozart: Ein Andante für eine Walze in einer kleinen Orgel

KV 616, per Quartetto di Flauti Dolci (ATBB) (Sansone), Bologna 2009, Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Partitur und Stimmen, HS 171, € 20,00

Wer ländlich-schlichte Dreiklänge liebt, kommt im ersten Satz dieses rustikalen Vivaldi-Konzerts voll auf seine Kosten, und der Großbass

(der ganz allein die Continuo-Gruppe zu repräsentieren hat, sofern sich nicht ein Continuo-Spieler findet, der die sparsame Bezifferung auszumusizieren weiß) kann in den letzten 19 Takten an seiner Performance der Töne f (hoch und tief) sowie dem c (dazwischen) arbeiten – andere kommen nicht vor! Das Adagio ist nach 16 Takten vorbei, ohne dass etwas Bemerkenswertes passiert wäre, und der letzte Satz, ein Allegro im Zweivierteltakt, überrascht einzig dadurch, dass über den Noten des zweiten Teils plötzlich die Angabe *Oboè soli* die Spieler/innen erschreckt – woher nehmen wir jetzt, so mitten im Spielen unseres Blockflötenquartetts, eine Solo-Oboe?

In scharfem Gegensatz zur ländlich-schlichten Machart des Vivaldi-Konzerts steht die Komplexität des späten Mozart-Andantes, anderwärts nicht zufällig bevorzugt für Orchesterinstrumente bearbeitet. Ob ein hochkompliziertes Stück für eine Spieluhrorgel, nur weil dieses Instrument auch Pfeifen verwendet, mit Blockflöten wiedergegeben werden sollte, mögen die Ensembles beantworten, die sich gerne knifflige Aufgaben stellen – eine *Schule der Geläufigkeit* wie des exakten Zusammenspiels für alle vier Beteiligten ist dieses klangschöne Andante allemal.

Ulrich Scheinhammer-Schmid

Ernest Krähmer: 100 Solostücke für Blockflöte

op. 31 (Hg. Michael Tegethoff), Band II (62-100), Münster 2009, Mieroprint Musikverlag EM 2119, € 19,00

Ja, die Blockflöte im 19. Jahrhundert! Es tut unseren auf Mittelalter, Renaissance, Barock und Avantgarde versessenen Blockflötenspielern und -spielerinnen mal gut, auch hier hinein-zuschneppern, auch wenn der Czakan ja doch ein anderes Instrument war und man sich das vom Umfang schon mal zurechtlegen muss!

Aber: auch mal so schwelgen dürfen wie die Querflötisten bei Kuhlau, den elegant-virtuosen, ritterlichen Tonfall treffen, in dem die Virtuosität aufgeht in ironisch-spielerischen Gesten!

Blockflöten

des Hochbarock &
der Renaissance

R·K
EHLERT



Meisterwerkstatt
für Blockflötenbau

Gartenkamp 6
D-29229 Celle

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

www.ehlert-blockfloeten.de

Und schwer ist das Zeug: Des-Dur, b-Moll, Riesensprünge, Rasende Doppelzungen!

Bitte keine „Kompositionen“ erwarten! Aber zum Üben eine echte Herausforderung und Alternative zu Heberle! **Michael Schneider**

Willem Wander van Nieuwkerk: Over the water

für Tenorblockflöte und Klavier, Münster 2009, Edition TreFontane, Partitur und Stimme, ETF 2087, € 8,00

Chiel Meijering: The house with paper walls

für Tenorblockflöte und Klavier, Münster 2008, Edition TreFontane, Partitur und Stimme, ETF 2085, € 13,00

Nicht viele Worte um ein kleines Stück:

Eine kurze Dacapo-Arie im 4/4 Takt für Tenorblockflöte und Klavier, tonale Harmonik, „fließende“ Klavierbegleitung in durchlaufender Achtelbewegung, Dynamik gefordert im Sinne kantabler Darstellung, technisch für beide Spieler einfach, (sicher für Kinder gedacht!), ein „Lied ohne Worte“, genauer gesagt, eine Art „venezianisches Gondellied“, hat nichts mit avantgardistischer Musik zu tun, ist aber „süffig“ und entwaffnend wie Saties „Gymnopédies“!

Und noch ein holländisches Stück für Tenorblockflöte und Klavier, diesmal aber zumindest technisch für beide Partner eine kleine Herausforderung! Chiel Meijering komponiert in einer herrlich undogmatischen, eklektischen Sprache mit einer frechen Mischung verschiedenster Stilmittel, darunter auch mit einem stark jazzigen Einschlag. („light and funky“, „tight and funky“, „very warm and romantic“ sind u. a. Vortragsbezeichnungen.) Das Genre „Tenorblockflöte und Klavier“ ist ja bekanntlich erst seit Kurzem im Schwange, hat aber bereits einen eigenen kleinen Stilbereich etabliert, der sich durch eine gewisse Unbekümmertheit und einen postmodernen Stilmix definieren lässt. In jedem Falle schmissige Vortragsmusik! **Michael Schneider**

Franz Furrer-Münch: Entfalten – Verweilen

Konzert für Blockflöte in F und Kammerensemble (2007/08), Karlsruhe 2009, Tre Media Musikverlage, Partitur, TM 878 E, € 32,00

Blockflötenkonzerte des 20. und 21. Jahrhunderts gibt es bekanntlich nur wenige, und einige, darunter das von K. Serocki, bieten so viele aufführungspraktische Probleme, dass sie entsprechend selten aufgeführt werden.

Das als „Konzert“ betitelte, 2007/08 entstandene Stück des Schweizer Komponisten Franz Furrer-Münch, Maurice Steger gewidmet, benötigt zwar nicht wie Serocki ein Riesenorchester, aber vor allem einen gut ausgestatteten Schlagzeuger, der verschiedenste Instrumente bedienen muss, darunter Trommeln, Marimbaphon, Cymbales antiques und mehrere Arten von Becken.

Ansonsten ist es eher ein Kammerkonzert, denn neben dem Schlagzeuger sind nur jeweils eine Flöte, Klarinette, Violine, Violoncello und Klavier besetzt.

Und noch in einem weiteren Sinne ist es kein normales „Konzert“, denn die Blockflötenstimme dominiert nicht das Geschehen, ist vielmehr mit Ausnahme einiger kadenzartiger Abschnitte quasi gleichberechtigt in das Klanggewebe eingebunden und auch nicht (wie bei Serocki) durch spezifisch blockflötistische Effekte von den anderen Instrumenten abgesetzt. In der letzten Solokadenz am Schluss der Komposition findet sich ein kleiner Hinweis auf eine mögliche programmatische Idee der Komposition: „Till Eulenspiegel verabschiedet sich auf seine Art“.

Das einsätzigste Werk ist in einhundertvier rhythmisch äußerst komplexen 4/4-Takten notiert, fordert bei allen Instrumenten differenzierteste Arten der Klangerzeugung und bedarf für die Aufführung sicher eines Dirigenten. Ich würde es gerne einmal hören, denn die Partitur verspricht vor allem ein exquisites klangliches Erlebnis! **Michael Schneider**



© by M. Borggreve for harmonia mundi

Maurice Stegers Pinocchio

VIKTOR FORTIN
Pinocchio geht in die Welt hinaus
 S^{ino} (A) Klavier · € 6,80
 Edition Moeck Nr. 2211 · ISMN M-2006-2211-9



VIKTOR FORTIN
Pinocchio Swing
 S^{ino} (A) Klavier · € 6,80
 Edition Moeck Nr. 2212 · ISMN M-2006-2212-6



VIKTOR FORTIN
Happy Pinocchio
 S^{ino} (A) Klavier · € 6,80
 Edition Moeck Nr. 2213 · ISMN M-2006-2213-3



VIKTOR FORTIN
Im Bauch des Walfischs
 S^{ino} (A) Klavier · € 6,80
 Edition Moeck Nr. 2214 · ISMN M-2006-2214-0

Möchten Sie sich die Noten genauer anschauen? · www.moeck.com · Link „Neue Noten bei Moeck“

G. P. Tomesini: Sinfonia Reale

c-Moll, Fugen, Canons und andere contrapunktische Sätze über das Königliche Thema („Thema Regium“, Potsdam 1747) für Clavier solo, Streicher, Traversflöte und Gesang op. 31, Münster 2009, Mieroprint Musikverlag EM 2190, € 15,00

Wer Melante kennt, kennt auch Tomesini! Dass dieser sein Handwerk versteht wie die chinesischen Bildermaler, die einem per Auftrag täuschend echt einen Kandinski oder einen Rembrandt malen, hat er nicht zuletzt mit seinem auch international in die Schlagzeilen geratenen Haydn-Projekt bewiesen. Nicht einmal vor den „heiligsten Kühen“ der abendländischen Musikgeschichte macht er also halt! Und wenn Matthias Maute „Sei Solo“ für Altblockflöte komponiert, darf es jetzt nicht unter dem „Musikalischen Opfer“ abgehen!

Aber Hut ab! Tomesini ist näher an Bach als Simonetti an Sammartini! Das Spiel mit der weitest möglichen Aneignung einer Tonsprache der Vergangenheit bringt mehr hervor als nur eine Stilübung! Und spätestens seit Bruce Haynes' Buch „The end of Early Music“ wissen wir auch, was wir von neu komponierter Barockmusik, sei sie von Maute, Henk Bouman oder eben Tomesini, zu halten haben: Wenn wir schon andauernd barocke Musik machen und hören, geschieht es uns auch recht, wenn noch etwas Neues dazukommt und uns jemand demonstriert, dass er mehr davon versteht als die zahllosen Dünnbrettbohrer in diesem Metier!

Aber im Ernst: hier handelt es sich nicht um Galanterien oder leicht zu kopierende Vorbilder, hier wird echte kontrapunktische Arbeit geleistet! Und wer glaubt, Bach hätte dem Thema schon das Äußerste entlockt, mag erstaunt sein, was sonst noch so geht:

„Das Thema Regium erscheint im Verlauf des Werkes in seiner Urgestalt und deren Transposition, in der einfachen und doppelten Diminution, im Krebs, in der Engführung, als unendlicher Canon ex Unisono, als Canon im Quintabstand, als Basso continuo, in schein-polyphoner Textur sowie in zahlreichen rhythmischen Prägungen und motivischen Bezügen“.

So manch anderes von Bachs opera magna spielt noch herein: eine „Partita“ für Cembalo mit einer Fuga „alla francese“ nebst einem Quodlibet, ein anspruchsvolles „Solo“ für Bratsche (!, da brauchts dann für eine komplette Aufführung des Werks entweder einen geeignenden Bratscher oder einen bratschenden Geiger. Nein! Hier ist kein Platz für Witze!).

Besonderheit der Sinfonia Reale: eine Gesangsstimme, die mit einem VANITAS-Gedicht von Gryphius hinzutritt – vielleicht kann ja eine der Geigerinnen oder gar die Bratsche auch noch Sopran singen! Dann käme man wie bei Bach mit Traverso, 2 hohen Streichern, Cello und Cembalo hin, denn die „Violini ripieni“ der abschließenden Sinfonia sind „ad libitum“ (wohl für den Fall, dass die Bratschenstimme doch exklusiv mit einem veritablen Vertreter dieser Zunft besetzt ist!).

Das ganze Opus endet, wie die 3. Cellosuite anfängt: mit einer herabstürzenden Bassfigur, endend auf dem tiefen C des Cello.

Wie gesagt: Hut ab! Und das Erstaunliche, dass dies wie beim ganz großen Meister nicht nur extrem kunstvoll ist, sondern auch noch gut klingt! (Und für Tibia-Leser relevant: die Traversflötenstimme ist zwar nicht ganz so schwer wie die in der Triosonate, aber auch nicht gerade für Anfänger!) **Michael Schneider**

Johann Krieger: Sonata à 5 in a-Moll

aus dem Manuskript von Charles Babel (1696), für 2 Violinen (oder Oboen/Traversflöten), 2 Violon, Violone (oder Fagott) und B. c., Reihe: Collegium Musicum – Kölner Reihe Alter Musik, Magdeburg 2008, Edition Walhall, Erstausgabe, Partitur und Stimmen, EW 720, € 16,50

Die Ausgabe dieser Ensemblesonate verweist uns auf die Persönlichkeit Charles Babels (1636–1716), den Vater des mit Händel kooperierenden und Blockflötenkonzerte schreibenden virtuosen Cembalisten William Babel. Charles Babel, gebürtiger Franzose, als Fagottist tätig am Hofe von Hannover und später in Den Haag und London, ist nicht als Komponist

bedeutend, aber als Bearbeiter und Sammler von Musik anderer Komponisten: seine Manuskripte sind kalligraphische Zeugnisse der Musik seiner Epoche.

Jean Baptiste Lully schien ihm ganz besonders am Herzen gelegen zu haben, daneben aber auch Werke italienischer, deutscher bzw. englischer Provenienz. Aus einem dieser Manuskripte von 1696, das erst in den 1990er Jahren aus Russland wieder in die Hamburger Staats- und Universitätsbibliothek zurückgeführt wurde, stammt die vorliegende Sonate von „Krieger“. Der Herausgeber vermutet, dass es sich dabei um den Zittauer Komponisten Johann Krieger, den Bruder Johann Philip Kriegers handelt.

Die 3. Stimme (Haute-Contre) ist verschollen und wurde für diese Ausgabe rekonstruiert. Lassen der 5-stimmige Satz und die französischen Stimmenbezeichnungen zunächst auf Musik im Stile der deutschen Lullisten wie J. C.

F. Fischer oder Erlebach schließen, zeigt sich das Werk inhaltlich als durch und durch italienisch-deutsch (zum Schluss gibt es auch einen Echo-„Epilog“ im Stile der Sonaten Castellos). Die Sonate ist in ihrer abwechslungsreichen, zwischen polyphonen und homophonen Abschnitten stets wechselnden Struktur ein Beleg für das hohe kompositorische Niveau der deutschen Komponisten der Jahrhundertwende.

Für Tibia-Leser sei vermerkt, dass es sich wohl in erster Linie um eine solistisch zu besetzende Streichersonate handelt. Den Einsatz von Bläsern könnte man lediglich bei größerer gemischter Besetzung in einigen Abschnitten erwägen (dann aber sicher eher Blockflöten als die auf der Titelseite genannten Traversflöten). Aber Charles Babel ist auch für Blockflötisten von größtem Interesse, schließlich hat er auch eine umfangreiche Sammlung mit Blockflöten-sonaten und -duetten hinterlassen.

Michael Schneider



Coolsma
 Aura / Zamra
 Coolsma solo
 &
Dolmetsch

Für Qualität und
 exzellenten Service

www.aafab.nl

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

Neues zu Paul Hindemiths *3 American Folksongs*

In der Rezension der Erstausgabe von Paul Hindemiths *3 American Folksongs* in Heft 2/2010 (S. 129-130) der TIBIA wurde u. a. die Notation der Sopranblockflötenstimmen kritisiert. Der Schott-Verlag hat darauf sehr schnell reagiert und eine korrigierte Neuauflage hergestellt. Jetzt sind die Einzelstimmen so notiert, wie heute üblich, also im oktavierenden Violin-schlüssel. Damit steht der weiten Verbreitung der Stücke nichts mehr entgegen.

Peter Thalheimer

Michel Blavet: Sechs Sonaten für Flöte und Basso continuo

– op. 3/1-3, Partitur und Stimmen, BP 305, € 18,00

– op. 3/4-6, Partitur und Stimmen, BP 306, € 18,00

Hg. und Continuo-Aussetzung: Winfried Michel, Winterthur 2009, Amadeus Verlag

Vom großen Flötisten Michel Blavet existieren in wohlgeordneter Überlieferung für sein Instrument drei „Opera“ mit jeweils 6 Sonaten sowie ein Flötenkonzert. Sonaten für Flöte mit B. c. finden sich darunter als op. 2 und 3, er-

schiene 1732 und 1740. Beide Werkgruppen gehören zu den bedeutendsten Flötensonaten des 18. Jhs. überhaupt. Während op. 2 noch eher in der typisch französischen Tradition stand (Sonaten mit Titeln und Suitensätzen), stellt op. 3 Beispiele dafür dar, wie 1740 eine „moderne“ Flötensonate aussehen konnte: in einem stilistisch sehr stark von italienischen Stilelementen durchdrungenen „vermischten Stil“ gehalten, mit verschiedenen Formtypen spielend (darunter auch dem 3-sätzigen „Berliner“ Sonatentyp,) und vor allem den Spieler der Traversflöte technisch, tonlich und gestalterisch aufs äußerste fordernd, ohne je ins rein Virtuose abzuleiten.

Ähnlich den Konzerten von Quantz scheut Blavet nicht vor unangenehm zu greifenden oder schwer zum Klingen zu bringenden Tonarten zurück und nutzt den Umfang der Flöte aus bis zum *fis*³.

Man versteht sehr wohl, warum sich der junge Kronprinz Friedrich den Franzosen in seine Kapelle wünschte, auf den Posten, den dann bekanntlich Quantz bekleiden sollte!

Wer nicht die wunderschöne Faksimileausgabe mit beiden Sonaten-Opera bei SPES benutzt, sondern lieber eine moderne Ausgabe mit Continuoaussetzung und Einzelstimmen haben möchte, ist mit der Neuauflage der 6 Sonaten in zwei Bänden durch Winfried Michel bei Amadeus bestens bedient!

Hervorragendes Druckbild, praktisches Stimmenmaterial und geschmackvolle Präsentation machen diese Ausgabe zur Referenz!

Michael Schneider



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 Instruments! Die Teile werden in unseren eigenen Werkstätten mit dem gleichen hohen Standard hergestellt wie unsere fertigen Instrumente. Zu jedem Bausatz gehören detaillierte Anleitungen, und wir helfen Ihnen auch darüber hinaus, falls erforderlich.

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

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

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

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

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

Warum besuchen Sie uns nicht im Internet?

The Early Music Shop, Salts Mill, Victoria Road, Saltair, West Yorkshire BD18 3LA
Email: sales@earlymusicshop.com www.earlymusicshop.com

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

Antonio Vivaldi: L'été

extrait des Quatre Saisons pour orchestre, pour ensemble de flûtes (Grognet), Reihe: The French Flutists Propose, Collection Philippe Bernold, Paris 2009, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur und Stimmen, G 8238 B

Die Versuchung, Vivaldis *Vier Jahreszeiten* für Flötenensemble zu bearbeiten, ist sicher sehr groß. Erstens sind es tolle Stücke, zweitens denkt man, es lohnt sich auch vom Verkauf her. Ein berühmteres Werk von Vivaldi gibt's nun mal nicht. Aber es sind eben Violinkonzerte. In der Barockzeit ist zwar die Violine oftmals durch ein Blasinstrument ersetzbar, aber diese Konzerte Vivaldis sind eben ganz auf die Violine zugeschnitten. Die Darstellung mit Flöten mag noch gut beim *Frühling* funktionieren, wie wir in einer früheren Besprechung darlegten. Aber der Sommer? Der Sturm wird sich zwar gut in der Nebenluft zeigen, aber ansonsten wird seine Wucht denn doch verpuffen. Darüber hinaus ist gerade der *Sommer* sehr schwer in der Ausführung. Das wird vom Bearbeiter auch gar nicht verschwiegen. Aber die ersten 16 Takte des Solos im Allegro ohne eine einzige überzeugende Atemmöglichkeit verlieren mit Sicherheit gegenüber dem Original an Kantigkeit und an Wildheit. Die lyrischen Abschnitte mögen noch am ehesten mit Flötenorchester überzeugen (Flöte I und II mehrfach, Altflöte und Bassflöte doppelt besetzt). Für Laien ist diese Bearbeitung ganz und gar ungeeignet, auch für die Musikschule. Dabei gibt es sicher Werke von Vivaldi, die sich stimmiger bearbeiten lassen, wie z. B. einige Flötenkonzerte.

Frank Michael

Krzysztof Meyer: Burlesca all'Ongarese

für Flöte solo, Hamburg 2009, Musikverlag Hans Sikorski, H.S. 1492, €7,50

Dieses dreiminütige brillante Werk von 2008 hat Krzysztof Meyer András Adorján gewidmet. Sozusagen eine Hommage an den Ungarn, an seine Virtuosität und an Ungarn und die ungarische Musik.

MARSYAS



Blockflöten, die ansprechen!

MARSYAS Blockflöten GmbH
CH-8200 Schaffhausen

www.marsyas-blockfloeten.ch

Das Werk beginnt und endet mit einer Reminiszenz respektive Zitat aus Bartóks 3. Klavierkonzert. Der große Ungar ist auch noch mit einem Zitat aus dem 3. Satz seines Konzerts für Orchester vertreten. Bei den Figureationen ergeben sich auch immer wieder Anklänge an Bartók. Ein weiteres Zitat ist zu Beginn der 2. Seite des Flötenstücks der Anfang des Soldatenliedes (Nr. 18) aus Bartóks Klavierstücken „Für Kinder“ Band I. In dem Text dieses Liedes geht es ausdrücklich auch um die Freiheit, die sich Bartók so sehr für sein Land gewünscht hatte. So wird in diesem Flötenstück auch dem Volksliedsammler Bartók gedacht. Möglicherweise gibt es noch weitere Zitate oder Halbzitate von ungarischer Musik in dem kleinen Werk. Das tut aber seiner Schlüssigkeit und eigenschöpferischen Qualität nicht den geringsten Abbruch. In sich konzis aufgebaut, macht es, entsprechende Virtuosität vorausgesetzt, große Freude und tut seine Wirkung. Das kleine Werk ist auch sehr gut geeignet für die Musikschule und „Jugend musiziert“ in der entsprechend hohen Altersstufe.

Frank Michael

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298



Info@rohmer-recorders.de

www.rohmer-recorders.de**Blockflötenorchester**

– Spielen und Leiten

Kurs mit

**Bart
Spanhove**2. und 3. Oktober
2010 in der
Weltkulturerbestadt
Bamberg

Nähere Auskünfte:

Berufsfachschule für Musik Oberfranken
wolf@bfm-oberfranken.de

oder

VBSM

info@musikschulen-bayern.de

Yuko Uebayashi: Suitefür Flöte und Violoncello, Paris 2009, Éditions Musicales
Alphonse Leduc, AL 30467

Dies 2004 entstandene Werk ist in der Nachfolge von Villa-Lobos' *Assobio a Játo* zu sehen, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Es ist ein durchgängig tonales Werk mit gelegentlichen pentatonischen Wendungen. Es bezieht sich auf die alte Form der Suite: Einem präludiumartigen Allegro vivace folgt ein wunderschön liches Adagio, danach ein tänzerisches zweites Allegro vivace, das 3/4 Takt und 6/8 Takt kombiniert und das ein wenig an den dritten Satz im Villa-Lobos erinnert, besonders eine Tonleiterstelle beim Buchstaben L. Eine versteckte Hommage? Danach ein durchsichtig kontrapunktisches Menuett. Auch hier scheinen die Flötennachsätze aus Villa-Lobos Werk – mit einem Augenzwinkern – zu stammen (1. Satz). Die Berceuse ist ein bezauberndes Interludium, in dem die Flöte durchgängig eine lichte Achtelfiguration zu einer langgezogenen Cello-Kantilene spielt. Der Schlusssatz ist wieder von rassisger Wildheit. Es ist keine Neue Musik – will es auch wohl nicht sein – und ist es in gewisser Weise doch. Vieles erinnert mich – vor allem in seiner Lichtheit einerseits und in seiner folklo-reartigen Rhythmik andererseits an Aaron Copland (*Duo* für Flöte und Klavier oder *Appalachian-Spring*). Ich nenne diese Komponisten, um dem Leser einen ungefähren Klang-eindruck zu vermitteln. Denn trotz aller dieser Bezüge erscheint mir Yuko Uebayashis Stil ganz eigen. Und insofern ist dieses Werk eine sehr lohnende Neuerscheinung für die Besetzung Flöte/Cello. Das, was diese Suite sicherlich mit Villa-Lobos gemeinsam hat, ist allerdings der Anspruch an das technische und tonliche Können der Interpreten. Auch wenn im Cello viele leere Saiten bei den Doppelgriffen manches erleichtern, auch wenn es in der Flöte nicht so irrsinnig lange atemtechnisch schwere Stellen gibt, so bleibt in den schnellen Teilen ein gerüttelt Maß an Virtuosität, und besonders die rasanten Unisoni im letzten Satz sind einfach schwer. Mit Sicherheit ist in diesem Werk das Violoncello mehr gefordert als im

Villa-Lobos. So ist dieses Werk eine Herausforderung an die Interpreten. Aber die Schönheit des Werkes mag alle Mühen lohnen. Ja, dieses Werk wagt Schönheiten.

Yuko Uebayashi stammt aus Kyoto und lebt jetzt in Paris. Es gibt in der sauber gedruckten Ausgabe einer Lebenslauf in 5 Sprachen. Lächerlicherweise ohne das Geburtsjahr. Warum? Eigentlich dachten wir, dass die Zeiten der Vergangenheit angehören, in denen das Alter einer Frau verschwiegen wurde. Dass sie zur jüngeren Generation gehört, kann man am Foto sehen. Aber was macht man als Veranstalter bei einem Programmheft? Natürlich ist das eine Marginalie, aber heutzutage doch eher überflüssig.

Frank Michael



Unser Sopranino-Modell aus handwerklicher Fertigung:
Palisander, € 255,-
Verkauf durch den Fachhandel – www.huber-music.ch

HUBER
swiss musical instruments

NEUEINGÄNGE

Gérard Billaudot Éditeur, Paris

Damaré, Eugène: *1^{re} polonaise*, opus 225, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2010, Partitur und Stimme, G 8727 B

Génin, Paul-Agricole: *Berceuse*, opus 6, pour flûte piccolo et piano (Beaumadier), 2010, Partitur und Stimme, G 8752 B

Taffanel, Paul: *Arioso* (extrait d'Eugène Onéguine), opéra de P. I. Tchaïkovski, opus 24, pour flûte et piano (Bernold), 2010, Partitur und Stimme, G 8683 B

Boosey & Hawkes Music Publishers Ltd., London

Play Rachmaninoff: 11 well known works for intermediate players, for flute (arranged by Hywel Davies), 2010, inkl. 1 CD, ISMN 979-0-060-12175-5, € 16,95

Edition Delor, München

Marc, Agnès Blanche: *Meine Blockflöte und ich*, Schule für Sopranblockflöte, Band 1, mit Originalstücken von Graham Waterhouse, Reihe: Mein Musikinstrument und ich, 2010, ISBN 978-3-9813665-0-1, € 24,90

Waterhouse, Graham: *Der Rattenfänger von Hameln*, für zwei Sopranblockflöten und Sprechstimme, 2010, ISMN 979-0-700312-00-8, € 8,00

Eres Edition Musikverlag, Lilienthal

Mischok-Schenk, Isabella: *Die Bambusflöte*, 17 Melodien aus Asien für Blockflöten unterschiedlicher Stimmung, 2010, 3 Spielpartituren, eres 2958, € 16,80

Peter, Martin: *Spielzeug-Suite*, für Holzbläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette in B, Horn in F, Fagott), 2010, Partitur und Stimmen, inkl. 1 CD, eres 2950, € 18,00

Sprenger, Sebastian: *tempus recurvatum*, für Querflöte solo, 2010, eres 2931, € 5,20

Girolamo Musikverlag, Celle

Lischka, Rainer: *Kleine Abendgesellschaft*, für Tenorblockflöte (Sopranblockflöte) solo, Reihe 12: per flauto dolce, 2010, G 12.031, € 14,00

Vivaldi, Antonio: *Concerto F-Dur*, für Altblockflöte, Streicher und Basso continuo (Hg. Franz Müller-Busch/Generalbassaussetzung



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

Eckhart Kuper), Reihe 12: per flauto dolce, 2010, Partitur und Stimmen, G 12.030, € 24,00

Vivaldi, Antonio: *Concerto F-Dur*, für Altblockflöte, Streicher und Basso continuo, Reihe 12: per flauto dolce, 2010, Klavierauszug (Franz Müller-Busch) und Solostimme, G 12.029, € 16,00

Manfred Hoth, Düsseldorf

van Beethoven, Ludwig: *Drei Stücke für die Flötenuhr*, für Flöte, Englischhorn, Klarinette und Fagott (Hoth), 2007, Partitur und Stimmen, Vertrieb: manfredhoth@gmx.de, € 15,80

Savinelli, Angelo: *Quintetto* (1821), per Flauto, Corno Inglese, Viola, Fagotto e Violoncello, 2009, Partitur und Stimmen, Vertrieb: manfredhoth@gmx.de, € 19,80

Moeck Verlag, Celle

Fortin, Viktor: *Pinocchio geht in die Welt hinaus*, für Sopraninoblockflöte (Altblockflöte) und Klavier, Reihe: Maurice Stegers Pinocchio,

2010, Partitur und eine Stimme, EM 2211, € 6,80

Fortin, Viktor: *Pinocchio Swing*, für Tenorblockflöte (Sopranblockflöte) und Klavier, Reihe: Maurice Stegers Pinocchio, 2010, Partitur und eine Stimme, EM 2212, € 6,80

Fortin, Viktor: *Happy Pinocchio*, für Sopranblockflöte und Klavier, Reihe: Maurice Stegers Pinocchio, 2010, Partitur und eine Stimme, EM 2213, € 6,80

Fortin, Viktor: *Im Bauch des Walfischs*, für Bassblockflöte (Altblockflöte) und Klavier, Reihe: Maurice Stegers Pinocchio, 2010, Partitur und eine Stimme, EM 2214, € 6,80

Lorenz, Gesina: *Hausmusik von Anfang an*, 31 Lieder aus aller Welt für ein oder zwei Blockflöten (SS) mit Klavier- oder Gitarrenbegleitung ad lib., 2010, Partitur und zwei Stimmen, EM 2215, € 12,50

Maute, Matthias: *RUSH*, für 4 Altblockflöten, Reihe: Q4TT, 2010, Partitur und 4 Stimmen, EM 2829, € 13,00

Musikverlag Holzschuh, Manching

Autenrieth, Ronald J.: *Tango & More*, Lateinamerikanische Lieder und Tänze für zwei Blockflöten (SA) und Klavier, Reihe: Recorder World, Nr. 10, 2010, Partitur und Stimmen, VHR 3710, € 12,00

Edition Neuma, Budapest

Dudás, Lajos: *Der Vogeltanz-Blues*, for Treble Recorder (Flute) and Piano, 2010, Partitur und Stimme, EN 641

Schott Music, Mainz

van Steenhoven, Karel: *7 minimal preludes*, für Alt- oder Tenorblockflöte, 2010, OFB 212, € 9,95

van Steenhoven, Karel: *Silent Danger*, für Blockflötenquartett SATB, 2010, Partitur und Stimmen, OFB 213, € 18,95

van Steenhoven, Karel: *The Fugitive*, für Blockflötenquartett SATB, 2010, Partitur und Stimmen, ED 20600, € 18,95

Vassiliev, Artem: *Romantic Play-Along*, for Flute, 12 favourite works from the Romantic era, with authentic orchestral backing tracks, Reihe: Schott Master Play-Along Series, 2010, inkl. 1 CD, ED 13157, € 17,95



Tonträger

Konrad Lechner: Traum und Tag

Musik für Blockflöte von 1935–1988, Konrad Lechner (Blockflöte u. Stimme), Peter Thalheimer, Eva Praetorius, Claudia Lange, Daniela Holweg, Gudrun Köhler, Martin Heidecker, Dorothee Oberlinger, Nikolaj Tarasov, Johannes Fischer, Annette Struck, Gerhard Braun, Ulrike Block (Blockflöten), Ute Kreidler (Mezzosopran), Dietrich Haböck (Viola da gamba), Verena Kronseider (Fidel), Münchner Fideltrio, Flautando Records, Karlsruhe 2009, 1 CD, flautando records 006

Selber Musik zu machen und Musik zu schreiben: das waren die beiden gleich wichtigen Seiten, die Konrad Lechners Leben (1911–1989) prägten. Voraussetzung für beides ist hingebungsvolles, dabei durchaus kritisches Hören und intensives inneres Hören. All das war Lechner in hohem Maße gegeben. Er befand sich eigentlich in immerwährender Nähe zu seinen Idolen Machaut und Dufay, zu Lasso und Monteverdi, zu Bach und Mozart und zur klassischen Moderne bis hin zu Fortner und Messiaen. Im Tonsatz- und Kompositionsunterricht verpasste er seinen Schülern (ich durfte mich 1949–1951 zu ihnen zählen) keine sicheren Rezepte. Vielmehr wurde man in genau diese seine überreiche Sicht der Dinge einbezogen. Und das geschah in intensiver, unausweichlich erscheinender und fordernder Weise. War doch für ihn jede melodische Wendung,

jede Harmonie und jeder Rhythmus bedeutungsvoll (und oft recht bedeutungsschwer ...). Ob Gregorianik, Pentatonik oder Zwölftönigkeit: jede musikalische Erscheinung bot ihm Anlass zu tiefgründiger Hinterfragung. Dieses intensive, nicht selten grüblerische Nachdenken bestimmte sein Wesen und damit auch seinen Unterricht. Für den Aufnahmebereiten bedeutete das Aufforderung zum Mit- und Nachdenken. Gelang einem das, war große Bereicherung sicherer Lohn. Ähnliches konnte man erleben, wenn man unter seiner Leitung Monteverdi, Bach, Pepping, J. N. David oder die *Psalmensinfonie* sang. Als ausführender Musiker wie als Komponist gab er jeder Note und jeder Phrase die ihr zukommende Bedeutung. Und auch hier mussten die Mitwirkenden gemeinsam mit ihm alles ernst und wichtig nehmen.

Kammermusik, Chorstücke und Orchesterwerke des Komponisten Lechner sind aus dem heutigen Konzertleben weitgehend verschwunden. Das ist bedauerlich, an mangelnder Aussagekraft liegt es nicht. Aber Lechner besaß keinerlei Geschick zur Selbstvermarktung.

Nach eigener Aussage war es ihm wichtiger, seine Musik geschrieben zu haben, als dass sie

WWW. MARTIN
PRAETORIUS .de

aufgeführt wurde – typisch Lechner, so möchte man anfügen. Einem weiteren Publikum bleibt somit Wertvolles vorenthalten ...

Seine Blockflötenmusik hingegen ist noch lebendig geblieben und erfährt auf vorliegender CD eine repräsentative, beeindruckende Darstellung. Seine reizvollen Volksliedimprovisationen, Liedsätze und Spielstücke entstanden in den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts oder später in Erinnerung an eben diese Zeit. In ihnen findet die damals verbreitete Hinwendung zu neuer Einfachheit und Natürlichkeit ihren Niederschlag. Viele seiner kleinen Stücke aus jener Epoche entfalten bis heute einen ganz eigenen Zauber und sind weit entfernt von volkstümelnder Blockflötereier mancher seiner Zeitgenossen. Und dann später: seine eindrucksvollen Blockflötensoli nach 1975 schienen wie vom anderen Stern kommend und bedeuteten *Aufbruch wohin?*, verließen verrätselt wie *Spuren im Sand*, gar wie ein *Traumflug* oder wie *Fäden im Unsichtbaren*. Miniaturen wie *How do you do, Mr. Byrd* oder *Hello, Mr.*

Dvorak! und *Hommage à Debussy* sind keine harmlosen, parodistischen Gags. Auftauchende Zitate sind hier keine Strukturvorgaben, sondern werden selbstverständlicher Teil des fantasievollen Ganzen. Lechner pflegte zu sagen: „...das alles habe ich eben im Kopf - und ich musste es noch einmal sagen ...“. Und er sagte es dann auf seine immer ernstgemeinte Weise und stets voller Bedeutung. Sein *Lumen in tenebris* (3 Blockflöten und kleines Schlagwerk, 1980) schließlich zeigt hohen gestalterischen und spieltechnischen Anspruch (ausgezeichnet: Annette Struck, Gerhard Braun und Ulrike Block). Weitere Stücke der geschickt getroffenen Zusammenstellung der CD werden von Johannes Fischer, Nikolaj Tarasov, Peter Thalheimer und Ensemble, Dorothee Oberlinger und Martin Heidegger vorzüglich dargeboten. Gerhard Brauns Anmerkungen zu Lechners Musik für Blockflöte bieten eine sympathische, durch eigenes Erleben bestimmte Einführung.

Das alles also ist Lechner, aufgeführt und veröffentlicht in der Gegenwart. Aber die CD bietet

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
- Auswahlsendungen
- Zubehör
- CDs
- ...

Sicherheit ein Blockflötenleben lang ...
Durch enge Kooperationen mit



Kalle Belz
Blockfloetenreparaturen.de



Jo Kunath
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

noch zwei wichtige Raritäten! In einer Aufnahme von 1936 (!) hören wir nämlich das seinerzeit pionierhaft auftretende Münchner Fideltrio mit Lechner als lebhaftem Blockflötisten in einer spanischen Alta des 16. Jahrhunderts (Francesco de la Torre). Und eine Gruppe seiner Blockflöten- und Gambenstücke (1939), zwar heute gespielt, aber auf Instrumenten der 30er Jahre einen eigenen Farbwert erhaltend, rundet das Hörbild in gelungener Weise ab.

Max Frisch schrieb (Tagebuch/1946): „Die Zeit verwandelt uns nicht. Sie entfaltet uns nur.“

Das gilt auch für Konrad Lechners über die Jahrzehnte in sich stimmig gebliebene Musik.

Das gilt aber auch für seine sich darin widerspiegelnde, überaus vielseitige Persönlichkeit.

Hans-Martin Linde

Stefan Temmingh/Olga Watts: Corelli à la mode

Sonaten aus Arcangelo Corellis Opus 5, Stefan Temmingh (Blockflöte), Olga Watts (Cembalo), Oehms-Classics Musikproduktion GmbH, München 2009, 1 CD, OC 598

Robert de Visée: Musique pour la chambre du Roi

Sieben Suiten für den „Sonnenkönig“ Ludwig XIV., Ornamente 99: Karsten Erik Ose (Blockflöten), Diez Eichler (Cembalo), André Henrich (Laute, Theorbe, Barockgitarre), Roswitha Bruggaier (Viola da gamba), Stefan Temmingh (Bassblockflöte), Christophorus, Heidelberg 2009, 1 CD, CHR 77306

Wer sich diese beiden CDs ins Regal stellt, bekommt mit ihnen die beste *Bekandschafft* sowohl im *Frantzösischen* wie im *Italiänischen und Theatralischen Goût*: *Wie nöthig und nützlich es sey/ diese Arten in ihren wesentlichen Stücken unterscheiden zu können/ solches erfahre [ich] noch biß auf den heutigen Tag*, schreibt Georg Philipp Telemann 1718 in seinem *Lebenslauff*. Er hat diese beiden grundlegenden Musikstile reisenderweise bei der *Hannöwerischen* (französisch) und bei der *Wolfenbüttelischen Capellen* kennen gelernt – heute genügt ein Griff ins CD-Regal, um sich mit ein-

drucksvollen Mustern der beiden im Barock führenden Musikstile vertraut zu machen.

Beide Interpreten (die auf der zweiten CD auch zusammen musizieren) zeichnen sich durch einen runden, schwingenden Ton aus sowie durch eine dem jeweiligen Stil entsprechende Wiedergabe. Im Fall Corellis folgt Stefan Temmingh in seinen fulminanten Interpretationen den Auszierungsmustern aus dem 18. Jahrhundert, die die Expressivität und den *Theatralischen Goût* des italienischen Stils zum Leuchten bringen, während die gebremste Emotionalität des Hoflautenisten Robert de Visée nach meinem persönlichen Goût aufs erste Hinhören eher die gepflegte und kunstvolle Langeweile auf hohem Niveau zum Klingen bringt, die den abgezielten Hof Ludwigs XIV. kennzeichnete. Dass freilich auch unter dieser glatten Oberfläche die Leidenschaften brodelten, verraten nicht nur die Brief-Berichte der Liselotte von der Pfalz aus den Innenhöfen der Macht in Versailles, sondern auch einzelne Sätze aus de Visées *Musique pour la chambre du Roi*.

Karsten Erik Ose und sein *Ornamente 99*-Ensemble folgen einer Ausgabe für Melodieinstrument und Basso continuo von 1716 (ein Jahr nach dem Tod des Sonnenkönigs erschienen) und machen daraus mit farbiger Instrumentierung eine abwechslungsreiche Interpretation – mit hoher Wahrscheinlichkeit für uns Heutige weit interessanter anzuhören als die komplizierten Original-Theorbenstücke, die Ludwig XIV. sich allabendlich von de Visée zur *Re-creation* vorspielen ließ.

Stefan Temmingh beschränkt sich bei Corellis Basso continuo auf die Begleitung durch Helga Watts am Cembalo, deren Rolle freilich weit über das reine Bassfundament hinausgeht. Ihr Cembalo singt vielmehr in einzelnen (langsamen) Sätzen eigenständige Arien (Nr. 16; 21) und unterstützt die federnde Artikulation der Flöte in den schnellen Sätzen in souveräner und klanglich vielfältiger Weise.

Dass das Herz des süddeutschen Rezensenten eher dem *italiänischen Goût* zuneigt, ist wohl schon deutlich geworden – aber über Ge-

schmack lässt sich eben nicht streiten, und so mag jeder seinen eigenen Favoriten aus den zwei hervorragenden Editionen erwählen (bzw. sich am besten für beide entscheiden).

Ulrich Scheinhammer-Schmid

NEUEINGÄNGE

Frank Forst/Yukiko Sano: Hurlstone, Lachner, Schreck, Spohr, Eylar, William Yeates Hurlstone: *Sonate F-Dur für Fagott und Klavier*; Ignaz **Lachner:** *Notturmo F-Dur op. 83 für Fagott und Klavier*; Gustav **Schreck:** *Sonate op. 9 für Fagott und Klavier*; Louis **Spohr:** *Adagio für Fagott und Klavier*; Leo **Eylar:** *Sonate für Fagott und Klavier*; Frank Forst (Fagott), Yukiko Sano (Klavier), Animato, Ludwigsburg 2010, 1 CD, ACD6116

Shigeo Fukui-Fauser/Yoshiko Murozuka: Mozart Sonaten, *Sonate F-Dur* [KV 376], *Sonate C-Dur* [KV 296], *Sonate C-Dur* [KV 377]; Shigeo Fukui-Fauser (Flöte), Yoshiko Murozuka (Piano), Animato, Ludwigsburg 2009, 1 CD, ACD6115

María Loos/Ensemble Prisma: Piazzolla – Vivaldi, Antonio **Vivaldi:** *Concerto in C major* [RV 443], *Concerto in G minor*, “*La Notte*” [RV 439]; Astor **Piazzolla:** *Histoire du Tango (Bordel 1900/ Café 1930/Nightclub 1960/ Concert d’aujourd’hui)*; Antonio **Vivaldi:** *Concerto in D major*, “*Del Gardellino*” [RV 90], *Concerto in C minor* [RV 441]; María Loos (recorders), Ensemble Prisma unter der Leitung von Thomas Fheodoroff, Classic Concert records, Salzburg 2009, 1 CD, CCR 62056

Marin Marais: Pièces en trio pour les flûtes, violon et dessus de viole (1692), *Suite en ré majeur, Suite en mi mineur, Suite en ut majeur, Suite en si^b majeur, Suite en sol mineur*; Aux Pieds du Roy: Michael Form (flûtes à bec et direction), Stephanie Schacht (traverso), Leila Schayegh & Ayako Matsunaga (violons), Rebeka Ruso (dessus et basse de viole), Dolores Costoyas (théorbe et guitare baroque), Dirk Börner (clavecín et direction), AMBRONAY Editions (Vertrieb: Harmonia Mundi), Ambronay (Frankreich) 2009, 1 CD, AMY 016

Thies Roorda/Nata Tsvireli: Beyond Late Romanticism, Sigfrid **Karg-Elert:** *Sinfonische Kanzone, op. 114* für Flöte und Klavier; Ernst **von Dohnányi:** *Passacaglia, op. 48, no. 2* für Flöte allein; Max **Reger:** *Burleske, Menuett und Gigue, op. 103a* für Flöte und Klavier; Volkmar **Andreac:** *Divertimento, op. 43* für Flöte, Violine, Viola und Violoncello; Frank **Martin:** *Deuxième Ballade pour Flûte et Piano*; Thies Roorda (Flute), Nata Tsvireli (Piano), Emi Ohi Resnick (Violin), Edith van Moergastel (Viola), Johan van Iersel (Cello), DRC Dutch Record Company, Veenendaal (Niederlande) 2010, 1 CD, DRC 101009/01

Maurice Steger/The English Concert: Mr. Corelli in London, Arcangelo Corelli’s Opus 5 in the orchestral edition by Francesco Xaverio Geminiani (1687–1762) and ornamented versions of several Eminent Masters, *Concerto per flauto no. 10 in F major, Concerto per flauto no. 8 in E minor, The Favorite Gigg in Corelli’s 5th Solo, Concerto grosso after Corelli’s “La Follia” in D minor, Concerto per flauto no. 4 in F major, Concerto per flauto no. 7 in D minor, Ground upon the Sarabanda theme of the 7th Sonata*, Maurice Steger (recorder), The English Concert unter der Leitung von Laurence Cummings, harmonia mundi, Eppelheim 2010, 1 CD, HMU 907523

Miriam Terragni/Catherine Sarasin: Paraphrases Brillantes, virtuoso operatic music for flute and piano, Wilhelm **Popp:** “*Rigoletto*” *Fantasie, Op. 335* (Verdi); Emanuele **Krakamp:** “*La Traviata*” *Fantasie, Op. 248* (Verdi); Jean **Remusat:** “*La Traviata*” *Caprice* (Verdi); Jean **Remusat/Alphonse Leduc:** *Fantaisie élégante sur un thème de Rossini (“La Cenerentola”)*; Joseph Joachim **Raff:** *Deux Paraphrases de Salon d’après Verdi Op. 70* for piano solo: “*Il Trovatore*”, “*La Traviata*”; Giuseppe **Gariboldi:** “*Faust*” (Gounod); Jules **Demersseman:** *Fantaisie brillante sur des motifs de “La Juive”* (Halévy); François **Borne:** *Fantaisie brillante sur “Carmen”* (Bizet); Miriam Terragni (flute), Catherine Sarasin (piano), Guild GmbH, Ramsen (Schweiz) 2010, 1 CD, GMCD 7345

Neues aus der Holzbläserwelt

Der wahrscheinlich jüngste Blockflötenprofessor der Welt ...

Erik Bosgraaf wird Professor am Konservatorium von Amsterdam

Erik Bosgraaf (geb. 1980) erhielt die Professur für Blockflöte am Amsterdamer Konservatorium. Damit tritt Bosgraaf die Nachfolge von Paul Leenhouts an, der die Leitung der Abteilung Alte Musik an der Universität von Nord-Texas übernimmt. Mit dieser Stelle als Hochschullehrer, die zuvor schon Frans Brüngen, Walter van Hauwe und Kees Boeke innehatten, wird Bosgraaf ein Kollege von Jorge Isaac.

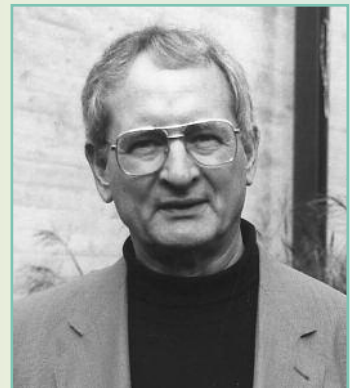
Bosgraaf ist in kurzer Zeit zu internationalem Ruhm gelangt. Besondere Beachtung finden weltweit seine Einspielungen. Bereits sein Debutalbum *Der Fluyten Lust-hof* (Brilliant Classics) mit ausgewählten Stücken des Komponisten der Frühbarockzeit Jacob van Eyck wurde ein Welterfolg. Im letzten Jahr wurde Bosgraaf durch die Verleihung des *Borletti Buitoni Trust Award* geehrt.



Foto: Marco Borggreve

Hans-Martin Linde 80 Jahre

Am 24. Mai ist Hans-Martin Linde 80 Jahre alt geworden. Tibia-Lesern ist er ein Begriff als Autorität in Fragen der Alten Musik, als Virtuose auf der Block- und Querflöte, als Herausgeber Alter Musik und Komponist Neuer Musik sowie als ambitionierter Hochschullehrer an der Schola Cantorum Brasiliensis. Viele erfolgreiche Flötisten und Blockflötisten sind durch seine Schule gegangen. Seine Schriften zur Aufführungspraxis und sein *Handbuch des Blockflötenspiels* (Schott Verlag) gehören zur Grundlagenliteratur. Auch als Dirigent hat sich Hans-Martin Linde einen Namen gemacht.



Wir gratulieren unserem langjährigen freien Mitarbeiter Hans-Martin Linde zum 80. Geburtstag!

Tibia-Redaktion

Göttinger Reihe Historischer Musik 2009/10



Gewinner des Wettbewerbs: Quartet New Generation (QNG)

Der Nachwuchswettbewerb *Göttinger Reihe Historischer Musik* findet jährlich in der Form statt, dass Ensembles in einem Gesprächskonzert ihr Programm darbieten. In diesem Jahr ging das Ensemble *Quartet New Generation* als Sieger aus dem Wettbewerb hervor und setzte sich gegen das *Weinbrenner-Ensemble*, bestehend aus Miriam Koch (Blockflöte), Frauke Lang (Block- und Traversflöte), Daniel Fritzsche (Barockcello), Slobodan Jovanovi (Cembalo) und der Sopranistin Sigrun Maria Borntäger sowie gegen das Ensemble *Theatrum Affectuum* mit Andreas Böhlen (Blockflöte), Mechthild Karkow (Violine), Pierre-Augustin Lay (Violoncello) und Thomas Leininger (Cembalo) durch.

Quartet New Generation: Hannah Pape (l.), Andrea Guttmann (r.), Susanne Fröhlich (o.), Heide Schwarz (u.)

Göttinger Reihe Historischer Musik 2010/11

Im Rahmen der internationalen Nachwuchsförderung lädt die Göttinger Händel-Gesellschaft e.V. – gemeinsam mit dem Mercedes-Benz Center Göttingen und der Sartorius AG – junge Ensembles für Alte Musik ein, ihr Können bei der Wettbewerbsreihe „Göttinger Reihe Historischer Musik“ im Winter 2010/11 zu präsentieren.

Die Konzerte sind als Gesprächskonzerte konzipiert, in denen die Künstler die Werke und deren Komponisten vorstellen. Nach dem Konzert hat das Publikum die Möglichkeit, Fragen an die Musiker zu richten.

Angesprochen sind Ensembles ohne feste Besetzungsvorgabe mit bis zu 6 Mitgliedern, die das Höchstalter von 35 Jahren nicht überschrei-

ten. Sie sind eingeladen ein instrumentales und/oder vokales Programm in historischer Aufführungspraxis zu dem Arbeitsthema „Händel & Frankreich“ zu präsentieren. Enthalten sein sollten Werke der Barockzeit (darunter mindestens ein Werk von Georg Friedrich Händel) sowie ein zeitgenössisches Werk oder ein Werk aus dem 20. Jahrhundert. Gewünscht ist darüber hinaus ein solistischer Beitrag.

Der Preisträger der Wettbewerbsreihe erhält eine Einladung zu den Internationalen Händel-Festspielen Göttingen (3. bis 14. Juni 2011).

Die Wettbewerbskonzerte finden statt am 21. Oktober 2010, 18. November 2010, 9. Dezember 2010 und 20. Januar 2011.

Bewerbungen mit einem künstlerischen Lebenslauf des Ensembles und seiner Mitglieder, einer Hörprobe sowie einem Programmvorschlag können bis 31. Juli 2010 eingereicht werden bei:

Göttinger Händel-Gesellschaft e.V., Künstlerisches Betriebsbüro, Frederike Breyer,
Hainholzweg 3/5, 37085 Göttingen, E mail: fbreyer@haendel-festspiele.de

Veranstaltungen

16.07.–29.08.2010 Summerwinds – Internationales

Holzbläser-Festival, Ort: Münsterland, Klassik, Jazz, Weltmusik. Es finden u. a. folgende Konzerte statt: **30.07.2010** Bach. Konzerte nach Vivaldi (Flanders Recorder Quartet), **05.08.2010** und **06.08.2010** Angeli – Engel, Zigeunerinnen, Hirten (The Royal Wind Music), **15.08.2010** Der italienische Bach. Bach und Vivaldi (Stefan Temmingh/Dmitry Sinkovsky/Wiebke Weidanz), **20.08.2010** Viaggio barocco – Barocke Reise (Dorothee Oberlinger/Vittorio Ghielmi/Luca Pianca), **22.08.2010** Born to be Wild (Wildes Holz), Info: GWK, Fürstenbergstr. 14, 48147 Münster, Tel.: +49 (0)251 5914515, info@summerwinds.de, www.summerwinds.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@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.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@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.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@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.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, Spieltechnik, 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@kulturkreisarosa.ch, www.kulturkreisarosa.ch

25.07.–31.07.2010 Meisterkurse Blockflöte und Fagott, Ort: Schloss Waldegg bei Solothurn/Schweiz, für Berufsmusiker, Musikstudierende und fortgeschrittene Laien, Leitung: **Maurice Steger** (Blockflöte) und **Diego Chenna** (Fagott), Info: Musikakademie Solothurn, Rotenmatten 9, CH-4583 Mühledorf, Tel: +41 (0)32 6611616, Fax: +41 (0)32 6611664, info@musikakademie-so.ch, www.musikakademie-so.ch

01.08.–07.08.2010 Sommerwoche für Blockflöte, Gambe und Chor, Ort: Kloster Donndorf/Thüringen, für Erwachsene mit 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

01.08.–08.08.2010 Seminar für Alte Musik „J. S. Bach und Italien“, Ort: Schloß Zell/Pram (Österreich), Dozenten: **Ernst Kubitschek** (Blockflöte), **Gertraud Wimmer** (Traversflöte), **Marianne Rônez** (Barockgeige), **Gerhard Darmstadt** (Barockcello) u. a., Info: Christa Pesendorfer, Hauptstr. 61b, A-3001 Mauerbach bei Wien, Tel. + Fax: +43/1/9795898, alte-musik@music.at, www.alte-musik.music.at

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 „Alte Musik“, 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 Probespielvorbereitung, 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, www.allegra-online.de

23.08.–28.08.2010 Atelier für Alte Musik „Le Parnasse Français“, Ort: Aflenz (Österreich), im Zentrum steht die Musik am Hofe Ludwig XIV., z. B. die Werke von Jean-Baptiste Lully, François Couperin, Marin Marais, Marc-Antoine Charpentier, Denis Gaultier, Antoine Forqueray, Jean-Marie Leclair und Michel-Richard Delalande; die Workshops richten sich an: Professionelle Musiker und fortgeschrittene Studierende, Solisten, Duos oder Ensembles, Liebhaber und Zuhörer; es besteht die Möglichkeit der aktiven oder passiven Teilnahme; gern gesehen sind Instrumente in der tiefen, französischen Stimmung $a^1 = 392$ Hz, auch für Bläser mit Instrumenten auf $a^1 = 415$ Hz ist eine

aktive Teilnahme am Kurs möglich; Dozenten: **Linde Brunmayr-Tutz** (Traversflöte), **Carsten Eckert** (Blockflöte), **Ann-Kathrin Brügge-mann** (Barockoboe), **Eckhard Lenzing** (Barockfagott) u. a., Info: Institut für Alte Musik Trossingen, Schultheiß-Koch-Platz 3, 78647 Trossingen, Tel.: +49 (0)7425 949152, altemusik@mh-trossingen.de

23.08.–29.08.2010 5th International Course of Early Music „Ottaviano Alberti“, Ort: Orte (VT)/Italien, für Sänger und Instrumentalisten, die sich für das Repertoire des 16. bis Anfang 19. Jahrhunderts interessieren, Dozenten: **Laura Pontecorvo** (Traversflöte), **Tommaso Rossi** (Blockflöte), **Olivia Centurioni** (Violine), **Friederike Heumann** (Viola da gamba), **Evangelina Mascardi** (Laute), **Andrea Fossa** (Cembalo), **Lincoln Almada** (Harfe, Percussion), Info: Associazione Culturale Incontri Mediterranei, Palazzo Archi, Via Principe Umberto, 16, 01028 Orte (VT), Italien, nei@cittadiorte.it, www.cittadiorte.it

28.08.–04.09.2010 Ensemblesmusik des Barock, Ort: Val d'Orcia (Italien), dieser Kurs will eine Vielzahl unterschiedlichster Instrumente verbinden: Streicher aller Art, Block- und Querflöten, Oboe, Fagott, Zupfinstrumente, Orgel, Cembalo und auch Gesang; Voraussetzungen: gute Notenkenntnisse, rhythmische Sicherheit, vieljährige regelmäßige Spiel-/Unterrichtspraxis und Zusammenspiel mit anderen, Leitung: **Stephan Schrader**, Info: [musica viva musikferien](http://musica-viva.de), Herr Fabian Payr, Kirchenpfad 6, 65388 Schlangenbad, Tel.: +49 (0)6129 502560, Fax: +49 (0)6129 502561, info@musica-viva.de, www.musica-viva.de

05.09.–12.09.2010 Meisterkurs Fagott, Ort: Montepulciano/Italien, Leitung: **Tobias Pelkner**, Info: Europäische Akademie für Musik und Darstellende Kunst Palazzo Ricci, Via Ricci 9-11, 53045 Montepulciano (Si), Italien, Tel.: +39 0578 756022, Fax: +39 0578 715491, info@palazzoricci.com, www.palazzoricci.info

09.09.2010 In Vain – Musik über die Vergänglichkeit, Ort: Stuttgart, Konzert im Rahmen des „Musikfest Stuttgart“ (28.08.–19.09.2010),

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**

Quartet New Generation: Susanne Fröhlich, Andrea Guttmann, Hannah Pape, Heide Schwarz (Blockflöten), Info: Musikfest Stuttgart, Internationale Bachakademie Stuttgart, Johann-Sebastian-Bach-Platz, 70178 Stuttgart, musikfest@bachakademie.de, www.musikfest.de

09.09.–12.09.2010 Meisterkurs Traversflöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, das Kursrepertoire ist frei wählbar, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Prof. Bart-hold Kuijken**, 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

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 Blockflötenmusik eintauchen möchten, Leitung: **Annette John**, Info: Blockflöten-

zentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

24.09.–29.09.2010 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

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

25.09.2010 Grundkurs Atem-Tonus-Ton für Flötisten, **26.09.2010 Aufbaukurs Atem-Tonus-Ton für Flötisten**, Ort: Regensburg, die Methode von Maria Höller-Zangenfeind auf dem „Erfahrbaren Atem?“ von Prof. Ilse Middendorf aufbauend, für Profis und Amateure und auch für Spieler anderer Blasinstrumente geeignet, Leitung: **Regula Schwarzenbach**, Info: Regula Schwarzenbach, Raad, 8498 Gibswil, Schweiz, Tel. +41 (0)55 2463615, info@regulaschwarzenbach.ch, www.regulaschwarzenbach.ch

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-) Prüfungsvorbereitung 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

01.10.–03.10.2010 Ensemblespiel mit Traversflöten, Ort: Ilshofen-Oberaspach, Werke für 3-5 Renaissance-, Barock- und mehrklappige Traversflöten, Leitung: **Prof. Peter Thalheimer**, Info: www.peterthalheimer.de

01.10.–03.10.2010 Hamburg Barock 2010, Ort: Hamburg, für Sänger, Streicher, Bläser und Cembalo. Zielgruppe sind erfahrene Instrumentalisten, Sänger, Pädagogen und Studenten – eine passive Teilnahme ist möglich, jeder Kurs beinhaltet neben dem Einzelunterricht Kammermusik und Consort- und Continuospiel, Workshops in der Hochschule für Musik und Theater und im Hamburger Konservatorium runden das Kursprogramm ab, es unterrichten alle Dozenten und Professoren der Hochschule für Musik und Theater Hamburg und des Hamburger Konservatoriums, die Studenten im Bereich der historischen Aufführungspraxis ausbilden, Anmeldeschluss: **15.09.2010**, Info: Landesmusikrat Hamburg, Mittelweg 42, 20148 Hamburg, Tel: +49 (0)40 6452069, Fax: +49 (0)40 6452658, info@landesmusikrat-hamburg.de, www.landemusikrat-hamburg.de, www.landemusikakademie-hamburg.de

02.10.–06.10.2010 Blockflötentage Schaffhausen, Ort: Schaffhausen/Schweiz, es finden diverse Konzerte und ein Meisterkurs für Blockflöte statt; für den Meisterkurs werden zwei Kursfenster angeboten: Kurs „professional“ für Studierende und Profis, die 4 Tage Unterricht bei Maurice Steger erhalten, und Kurs „pleasure“ für fortgeschrittene Spieler, die sich für eine oder höchstens 2 Lektionen bei Maurice Steger einschreiben möchten, Leitung: **Maurice Steger**, Info: Küng Blockflöten GmbH, Grabenstr. 3, 8200 Schaffhausen, Schweiz, Tel: +41 (0)52 6300999, info@kueng-blockfloeten.ch, www.kueng-blockfloeten.ch

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 blastechnischen 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

08.10.–10.10.2010 Jazz auf der Blockflöte, Ort: Coesfeld, für Blockflötisten die noch keine oder erst wenig Erfahrung mit Jazz und improvisierter Musik haben, eine grundlegende Beherrschung des Instruments sollte vorhanden sein, Leitung: **Tobias Reisige**, Info: Kolping-Bildungsstätte Coesfeld, Heimvolkshochschule, Postfach 1562, 48635 Coesfeld, Tel. +49 (0)2541 80303, Fax: +49 (0)2541 803101, info@bildungsstaette.kolping-ms.de, www.kolping-bildungsstaette-coesfeld.de

09.10.–16.10.2010 Blockflötenensemble Kurs, Ort: St. Moritz/Schweiz, stilgerechte Interpretation von Consort-Literatur des 16. und frühen 17. Jahrhunderts aus England und Italien in dreis bis 12-stimmiger, auch mehrchöriger Besetzung; Grundlagen des Zusammenspiels wie Intonation, Phrasierung, Dynamik, Artikulation und Ensembleklang; für fortgeschrittene Laien, Studenten und Musiklehrer, Anmeldeschluss: **15.08.2010**, Leitung: **Martina Joos**, Info: Hotel Laudinella, Via Tegatscha 17, 7500 St. Moritz, Schweiz, Tel: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 836 00 01, info@laudinella.ch, www.laudinella.ch

11.10.–13.10.2010 Arbeitsfeld Musikunterricht – Vom Einzelkämpfer zum Teamplayer, Ort: Trossingen, für Lehrkräfte an Musikschulen, Schulen und im freien Beruf sowie weitere Interessenten aus dem Umfeld von Unterricht und Schule, Inhalte: Arbeiten in Teams, kommunikative Kompetenzen, Botschaften wahrnehmen und verstehen, Rollenverhalten und Identität, in Schule und Kollegium, Dozenten: **Christina Hollmann** (Leitung), **Klaus Krüger**, **Rudi Debrunner**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel: +49 (0)7425 94930, Fax:

STB
STEPHAN BLEZINGER
DIE FLÖTENWERKSTATT

GANASSI
STEENBERGEN
BRESSAN
KYNSECKER
DENNER
Große Namen.
WYNE
Große Flöten.
STANESBY

Schillerstrasse 11
D-99817 Eisenach
☎ 03691-212346
info@blezinger.de
www.blezinger.de

+49 (0)7425 949321, hollmann@bundesakademie-trossingen.de, www.bundesakademie-trossingen.de

14.10.–17.10.2010 Vermittlung Zeitgenössische Musik – Donaueschinger Musiktage (Fortbildung), Ort: Trossingen/Donaueschingen, ein Angebot aus unterrichtspraktischen Workshops, Einführungen, Besuchen des Rahmenprogramms und der Konzerte in Donaueschingen, für Lehrkräfte und pädagogische Mitarbeiter an Musikschulen und im freien Beruf sowie Musiklehrer an allgemein bildenden Schulen, interessierte Multiplikatoren und Studenten, Dozenten: **Christina Hollmann** (Leitung), **François Förstel**, **Silke Egeler-Wittmann**, **Bernhard Rifmann**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Hugo-Herrmann-Str. 22, 78647 Trossingen, Tel: +49 (0)7425 94930, Fax: +49 (0)7425 949321, hollmann@bundesakademie-trossingen.de, www.bundesakademie-trossingen.de

16.10.2010 Oboenunterricht an der Musikschule, Ort: Donaueschingen, an diesem Tag der Begabung und des Erfahrungsaustausches für Oboenlehrkräfte an Musikschulen kommen die wichtigsten methodischen und didaktischen Themen und Problemkreise zur Sprache, Schwerpunktthemen sind der Gruppenunterricht und das Klassenmusizieren mit Doppelrohrblattinstrumenten, Leitung: **Karl-Friedrich Wentzel**, Info: Städtische Jugendmusikschule Donaueschingen, An der Stadtkirche 2, 78166 Donaueschingen, Tel.: +49 (0)771 3004, Fax: +49 (0)771 2090, musikschule@donaueschingen.de

21.10.–24.10.2010 „Frischer Wind in Eisenach“ – Kammermusik für Holzbläser und Pianisten, Ort: Eisenach, im Mittelpunkt des Kurses steht das Musizieren in kammermusikalischen Besetzungen vom Duo bis zum Sextett, für fortgeschrittene jugendliche und erwachsene Holzbläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn und Klavier), Leitung: **Wolfgang Auer, Angelica Zingerle, Akiko Kadota**, und „Trio 37“, 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

21.10.–24.10.2010 „Flauto dolce“ im Herbst, Ort: Freiburg-Littenweiler, Kursthemen sind u. a. Josquin des Pres, mehrstimmige Musik von H. Purcell und moderne mehrstimmige Blockflötenmusik, Leitung: **Angela Hug, Isa Rühling, Joachim Arndt**, Info: Joachim Arndt, Baumgartenstr. 8a, 34130 Kassel, Tel. +49 (0)561 602246, Fax: +49 (0)561 65514, joachim.arndt@gmail.com

24.10.–31.10.2010 5. Wittenberger Renaissance Musikfestival, Ort: Lutherstadt Wittenberg, Konzerte, Ausstellung und Workshop, u. a. Kurs für Historische Blasinstrumente, Blockflöte und Pommer, Leitung: **Ingo Voelkner**; Kurs für Historische Blasinstrumente, Dulzian, Krummhorn und Pommer, Leitung: **Bernhard Stilz**; Info: Thomas Höhne, Pfaffengasse 6, 06886 Lutherstadt Wittenberg, Tel. +49 (0)3491 459620, mail@wittenberger-renaissancemusik.de, www.wittenberger-renaissancemusik.de

28.10.–01.11.2010 Bau einer Renaissance-Blockflöte, Ort: Ebenhofen, Anmeldeschluss: **16.10.2009**, Leitung: **Herbert Paetzold**, 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

28.10.–03.11.2010 Kreuzungen – Elend und Glanz, Kasseler Musiktage 2010, „Heinrich Schütz und Europa“ – 42. Internationales Heinrich-Schütz-Fest. 2010 jährt sich der Geburtstag des Komponisten zum 425. Mal, Grund für ein groß angelegtes, internationales Schütz-Fest in Kassel, das die Kasseler Musiktage als Kooperationsprojekt zusammen mit der Internationalen Heinrich-Schütz-Gesellschaft durchführen. Ein Chorsemnar, in dem Werke von Schütz erarbeitet werden, ein internationales wissenschaftliches Symposium und zwei Hauptvorträge, die das Motto des Schütz-Festes sowie die Beziehungen zwischen Schütz und Kassel thematisieren, zählen zum umfassenden Begleitprogramm der vielen Konzerte. Info: www.kasseler-musiktage.de

29.10.–31.10.2010 Musica Hispanica, Ort: Landesmusikakademie Rheinland-Pfalz/Neuwied-Engers, spanische Instrumentalmusik des 15. und 16. Jahrhunderts, für Blockflötisten, die gern mittelschwere Werke erarbeiten möchten, Leitung: **Angela Eling** und **Frank Oberschelp**, 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

01.11.–05.11.2010 Kammermusik für Querflöte und Gitarre, Ort: Schloss Alteglofsheim, im Mittelpunkt steht die Freude am gemeinsamen Musizieren in unterschiedlichen Besetzungen, der Kurs bietet Ensembleunterricht, Vorspiele und ein abschließendes Teilnehmerkonzert, für Anfänger bis zum angehenden Profi, Leitung: **Katharina** und **Andreas Wittmann**, Info: K. und A. Wittmann, Tel./Fax: +49 (0)8024 8356, anaka@t-online.de, www.anaka.de

05.11.–07.11.2010 Renaissance-Ensemble, Ort: Ilshofen-Oberaspach, mit spieltechnisch und

musikalisch fortgeschrittenen Instrumentalisten (Blas-, Streich- und Zupfinstrumente der Renaissance) werden u. a. Werke von C. Gesualdo, H. Finck, F. Canali und Arvo Pärt erarbeitet, Leitung: **Prof. Peter Thalheimer**, Info: www.peterthalheimer.de

05.11.–07.11.2010 Weihnachtsmusik für Anfänger, Ort: Bremen, anhand von einfachen bekannten und weniger bekannten Weihnachtsliedern werden erste mehrstimmige „Gehversuche“ im Ensemble unternommen, Leitung: **Dörte Nienstedt**, Info: Blockflötenzentrum Bremen, Tel.: +49 (0)421 702852, Fax: +49 (0)421 702337, info@loebnerblockfloeten.de, www.loebnerblockfloeten.de

05.11.–07.11.2010 Kurs für Blockflöte, Ort: Ebenhofen, Anmeldeschluss: **22.10.2009**, Leitung: **Paul Leenhouts**, 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

06.11.2010 In the Mood – ein swingender Blockflötentag mit Nadja Schubert und Catrin Anne Wiechern, Ort: Celle, im Mittelpunkt des Seminars steht die Einstudierung des Big-Band-Klassikers *In the Mood*, der am Ende des Tages durch eine Rhythmusgruppe, bestehend aus Bass, Klavier und Schlagzeug komplettiert wird. Neben *In the Mood* stehen weitere swingende und peppige Stücke in unterschiedlichen Schwierigkeitsstufen auf dem Programm, die in zwei Gruppen erarbeitet werden, Leitung: **Nadja Schubert** (Köln) und **Catrin Anne Wiechern** (Celle), Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag e.K., Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 8853-0, info@moeck.com, www.moeck.com

08.11.–13.11.2010 Musizieren im Blockflötenorchester, Ort: Inzigkofen, die Literatur reicht von der Renaissance bis heute, ein Schwerpunkt wird auf neuen, meist groß angelegten Kompositionen liegen, die speziell für vielstimmiges Blockflötenorchester von Sopranino bis Subbass geschrieben oder eingerichtet wurden, die Teilnehmer sollten mindestens drei Blockflöten (SAT) beherrschen, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, 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

13.11.–20.11.2010 Blockflötenwoche für Junggebliebene, Ort: St. Moritz/Schweiz, erarbeitet wird drei- bis 12-stimmige Ensemble-Literatur für Blockflöten und die Grundlagen des Zusammenspiels, für Blockflötisten, die solide Grundkenntnisse mitbringen, Anmeldeschluss: **01.10.2010**, Leitung: **Martina Joos**, Info: Hotel Laudinella, Via Tegiatscha 17, 7500 St. Moritz, Schweiz, Tel: +41 (0)81 8360000, Fax: +41 (0)81 836 00 01, info@laudinella.ch, www.laudinella.ch

20.11.2010 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

26.11.–28.11.2010 Kurs für Traversflöte (Böhmflötisten willkommen), Ort: Ebenhofen, Anmeldeschluss: **16.11.2010**, Leitung: **Karl Kaiser**, 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

27.11.–28.11.2010 Faszination Blockflöte, Ort: Friedrichshafen/Bodensee, Seminar mit Musik zur Weihnachtszeit für Blockflöten-Orchester, für erwachsene Spieler die mehrere Blockflöten beherrschen und gute Kenntnisse mitbringen, Leitung: **Gisela Colberg**, Info: Gisela Colberg, Muttenerstr. 2, 4127 Birsfelden, Schweiz, Tel.: +41 (0)61 7618974, gis@blockfloeten-orchester.ch, www.blockfloeten-orchester.ch

30.11.–04.12.2010 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, das Kursrepertoire ist frei wählbar, Leitung: **Prof. Andrea Lieberknecht**, 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

Dezember **06.12.–10.12.2010 Musizieren im Advent – mit Blockflöten**, Ort: Inzigkofen, besinnliche Tage gemeinsamen Musizierens zur Einstimmung auf die festliche Zeit, es werden Werke von der Renaissance bis zur Moderne für Quartett und großes Ensemble gespielt, Leitung: **Dietrich Schnabel** und **Eileen Silcocks**, 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

03.04.–10.04.2011 5. Internationaler Flötenwettbewerb Kraków 2011, Ort: Musikakademie in Kraków/Polen, für Flötisten, die nach dem 03. April 1981 geboren sind, Anmeldeschluss: **10.11.2010** (Anmeldung + Bewerbungs-CD), Vorelimination anhand der zugeschickten Aufnahmen: **12.12.–13.12.2010**, Info: Musikakademie in Kraków, 5. Internationaler Flötenwettbewerb Kraków 2011, Âw. Tomasz Strasse 43, 31-027 Kraków, Polen, Tel.: +48 (12) 423-20-78, Fax: +48 (12) 422-44-55, agnieszka.dzik@amuz.krakow.pl, www.flutecompetition.krakow.pl

www.**MOECK**.com

Ahorn natur
Buchsbaum
Palisander
Olive
Rosenholz

Impressum

TIBIA · Magazin für Holzbläser
35. Jahrgang · Heft 3/2010

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. 21, € 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

MOECK

*Einfach himmlisch –
unsere Tenöre mit
Klappen nach Wahl
für kleine Hände*

Auch auf Vorgängermodelle nachrüstbar.

g-Klappe
€ 67,00

f-Klappe
€ 67,00

MOECK MUSIKINSTRUMENTE + VERLAG

Postfach 3131 | D-29231 Celle

Telefon: +49/51 41/88 530 | Telefax: +49/51 41/88 53 42

E-Mail: info@moeck.com | Internet: www.moeck.com



BLOCKFLÖTEN WIE DIE KÖNIGIN DER INSTRUMENTE



VON SOPRANINO BIS SUBBASS
EIN ABGESTIMMTES INSTRUMENTARIUM

MOECK

www.moeck.com