

MOECK

MAGAZIN FÜR HOLZBLÄSER

Eine Vierteljahresschrift · Einzelheft € 6,50

TIBIA

Heft 1/2014



Spielräume – MOECK Seminare 2014

Termin: Samstag, 26. April 2014, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle

Pleasant Moments – Blockflötenorchester zum Genießen



Seminar 1

Irmild Beutler

Irmild Beutler (*1966) ist Mitglied des international bekannten Blockflötentrios Ensemble Dreiklang Berlin. Sie unterrichtet Blockflöte an der Leo-Borchard-Musikschule Berlin Steglitz-Zehlendorf und dem musik atelier Berlin-Charlottenburg. Ihre Arrangements und Kompositionen für Blockflöte sind in zahlreichen Notenausgaben und

pädagogischen Lehrwerken veröffentlicht (Moeck, Breitkopf & Härtel, Universal Edition Wien, Edition Tre Fontane) und auf CD eingespielt (Hänssler Classic und Profil). Seit 2012 leitet sie zusammen mit Sylvia Corinna Rosin das Blockflötenorchester Berlin (BOB).

Pleasant Moments – angenehme Augenblicke, so betitelte Scott Joplin einen Walzer, mit dem er die Gäste in Salons und Caféhäusern unterhielt, und um Musik für angenehme Augenblicke geht es in diesem Seminar. Beschwingte Stücke stehen im Mittelpunkt, Musik, die von Sehnsüchten erzählt und mal sanft daherkommt oder tänzerisch leicht, mal witzig-grotesk oder temperamentvoll stürmend.

Eingeladen sind Spieler, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen; zum Klingen kommen Blockflöten vom Sopranino bis zum Subbass.

Diejenigen, die gern mitspielen möchten, aber sich nicht sicher sind, ob ihr Können ausreicht, finden die Partituren aus dem Moeck Verlag in einer Ansichtsversion auf unserer Website. Prüfen Sie selbst, ob Sie sich zutrauen, beim Musizieren mitzuhalten.

Folgende Stücke stehen auf dem Programm:

- Irmild Beutler: *Wunschbrunnen* (unveröffentlicht)
- Irmild Beutler (Arr.): *Nachtschwärmererei*, S^{ino} SAATBBGbsB (Moeck 3315)
- Irmild Beutler (Arr.): *Blow Ye Winds of Morning* (unveröffentlicht)
- Scott Joplin: *Pleasant Moments*, S^{ino}SATBGbsB (Moeck 3333)
- Scott Joplin: *Bink's Waltz*, S^{ino}SATBGbsB (Moeck 3333)
- Sylvia Corinna Rosin: *Double Pleasure* (Tango), SSAATBGbsB (Moeck 3335)
- Robert Schumann: *Romanze*, S^{solo} SAATTBBBGBsB (Moeck 3321)
- Hans J. Teschner: *Elbtraum*, SAAATTTBGBsB (Moeck 3311)

Änderungen vorbehalten

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

Anne Pustlauk: Autographe von Friedrich Kuhlau in der Österreichischen Nationalbibliothek 3

Das Porträt

Die Blockflötistin Eva Legêne 10

Siegbert Rampe: Neues und Altes zu J. S. Bachs Flötensonaten, Teil I: Die Continuosonaten 19

Michael Schneider: „Diese Instrumente ... sind frisch“, Teil I: Kazimierz Serocki und sein „Blockflöten-Abenteuer“ 28

Summaries 36

Berichte

Inès Zimmermann: Festival Oude Muziek Utrecht 2013, 23. August – 1. September 37

Ute Giese: Europäisches Blockflötenfestival, 6. ERPS-Biennale/ERTA Frankreich, 18. – 20. Oktober 2013 42

Bart Spanhove: Moeck/SRP Solo Recorder Playing Competition 2013 in London 45

Moments littéraires

Ulrich Scheinhammer-Schmid: (Holzblas-)Instrumentengerede. Ludwig Tieck lässt in einer Theaterszene musikalische Konversation machen 48

Rezensionen

Noten 52

Tonträger und AV-Medien 70

Neues aus der Holzbläserwelt 73

Veranstaltungen 77

Impressum 80

Titelbild:

Porträt Kazimierz Serockis auf einer Plakette, die für die Träger des Moeck-Preises im Rahmen des polnischen Kompositionswettbewerbs Kazimierz Serocki entworfen wurde. Foto: Moeck

Diese Ausgabe enthält folgende Beilagen:

Bornmann Verlag, Schönaich; Recorder Summit, Schwelm; Seminarinfo Moeck Musikinstrumente + Verlag, Celle

Coolsma

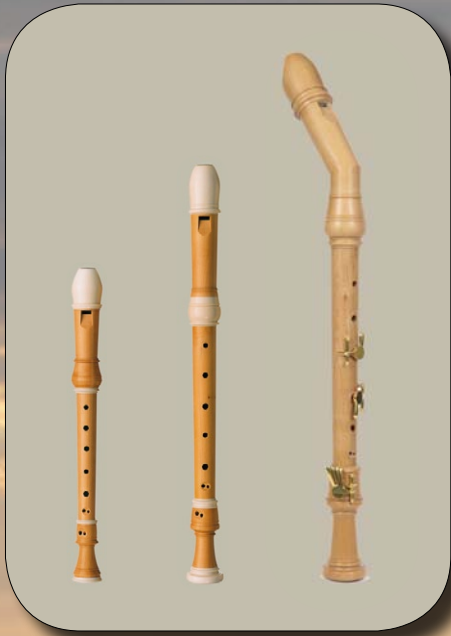
Aura Conservatorium

Aura Studie

Zamra

Neu: Millennium
Subbass

Große Auswahl



Innovation

Hohe Qualität

Jeremiestr. 4-6, 3511 TW Utrecht, Niederlande

+31 30 231 6393 / contact@aafab.nl

www.aafab.nl

Anne Pustlauk

Autographe von Friedrich Kuhlau in der Österreichischen Nationalbibliothek

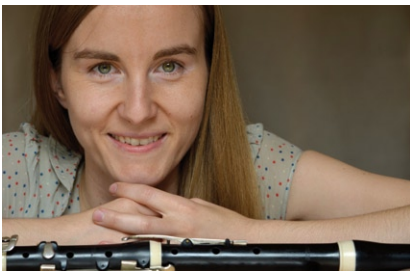
Kuhlau Autographe sind selten. Kein einziges Autograph eines Flötenwerkes war bis jetzt bekannt. Wahrscheinlich liegt es daran, dass Kuhlau seine handschriftlichen Exemplare den Verlegern überlassen hat, die sie als Stichvorlage gebrauchten. Wie Dan Fog in seinem Katalog berichtet, sind viele dieser Handschriften „durch die Hände der Verleger irgendwohin geraten, und andere sind durch den Brand in seinem [Kuhlaus] Heim 1831 zerstört worden.“¹ Die Königliche Bibliothek Kopenhagen besitzt eine große Sammlung von Kuhlaus Werken, darunter auch den größten Teil von Kuhlaus Autographen. Außerhalb Kopenhagens gibt es nur vereinzelte Exemplare.² In den meisten Fällen sind die frühesten Zeugnisse, auf die man heute zurückgreifen kann, die Erstaussgaben. Dabei wirft sich immer wieder die Frage auf, wie genau damalige Verlage wie Simrock in Bonn oder Farrenc in Paris Kuhlaus Handschriften kopiert haben. Heute stellen sich nicht nur Herausgeber diese Frage, auch für Musiker ist sie interessant, denn sie kann großen Einfluss auf die Interpretation eines Werkes haben.

Der Zufall wollte es, dass ich in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (ÖNB) auf Handschriften Kuhlaus gestoßen bin. Im Online-Katalog fand ich vier Einträge: *Trois Duos pour deux Flûtes* op. 81 (Autograph), *3 Duetten für zwei Flöten* op. 102 (Autograph), *3 Rondos für Klavier* op. 109 (Autograph) und *2 Klavierstücke mit Flöte* op. 112 (Autograph).³

Da ich in der einschlägigen Literatur keinerlei Hinweise auf diese Autographe fand und ich Zweifel an der Echtheit hatte, wandte ich mich an die bekannten Kuhlauspezialisten Jørgen Erichsen⁴ und Gorm Busk. Auch sie kannten diese Handschriften nicht.

Beschreibung der Handschriften

Die vier Handschriften sind sehr sauber und ordentlich geschrieben, man könnte direkt von ihnen spielen. Einige Titel sind in deutscher, andere in französischer Sprache verfasst. Ob alle Titeltex-te von Kuhlau geschrieben wurden, ist nicht deutlich und bedarf weiterer Unter-



Anne Pustlauk war bereits während ihrer Schulzeit Jungstudentin an der Musikhochschule Hanns-Eisler in Berlin. Nach dem Abitur ging sie nach Karlsruhe, um Querflöte zu studieren. Während des Studiums entdeckte sie ihre Liebe zur Traversflöte, die sie damals als Nebenfach wählen konnte. Die Traversflöte ist inzwischen ihr Hauptinstrument geworden. 2006 begann Anne Pustlauk mit Hilfe eines Stipendiums des DAAD ein Studium bei Barthold Kuijken am Königlichen Konservatorium in Brüssel und schloss es 2009 mit großer Auszeichnung ab. Neben ihrer Konzerttätigkeit beschäftigt sich Anne Pustlauk intensiv mit der Erforschung der historischen Aufführungspraxis und des Repertoires der romantischen Klappenflöte. Seit 2011 spezialisiert sie sich auf diesem Gebiet im Rahmen eines künstlerischen Doktorats an der Freien Universität Brüssel (VUB) mit Hilfe eines Forschungsstipendiums des Fonds für Wissenschaftliche Forschung – Flandern (FWO). Anne Pustlauk ist Assistentin von Barthold Kuijken und Frank Theuns am Königlichen Konservatorium Brüssel (KCB). Foto: Rebecca Lefèvre

suchungen. Die Notentexte hingegen sind, mit einer Ausnahme, mit großer Sicherheit Autographe von Kuhlau.

Op. 81: *Trois Duos pour deux Flûtes* wurde 1827/28 bei Simrock in Bonn und A. Farrenc in Paris gemeinsam mit den drei Flötenduetten op. 80 herausgegeben. Die Handschrift besitzt auf der Titelseite die A. F. Nummer 122. Daher ist sie mit großer Wahrscheinlichkeit als Stichvorlage für den Farrenc Verlag bestimmt gewesen.⁵ Ein Vergleich mit gesicherten Autographen Kuhlau zeigt, dass die Notenhandschrift identisch ist. Es gibt Vermutungen, dass diese Duette in Wien entstanden sind, dies lässt sich allerdings kaum beweisen. Als einziger Hinweis dient ein Zitat des Geigers Karl Holz (1798–1858), der am 8. September 1825 in Beethovens Konversationsheft schrieb, „Er [Schlesinger oder Haslinger?] hat dem Kuhlau für 6 Flötenduetten 80# gegeben anticipando“ und „Kuhlau schmiert 6 Flötenduetten in 6 Tagen hin; und 80#!“⁶ Weder bei Schlesinger noch bei Haslinger sind Werke Kuhlau herausgebracht worden, und es ist äußerst fragwürdig, warum genau diese Duette erst zwei Jahre später bei Simrock/Farrenc gedruckt worden sein sollen.

Op. 102: *3 Duetten für 2 Flöten* wurden 1830 als *Trois Duos brillants pour deux Flûtes* bei den Verlegern C. C. Lose in Kopenhagen und A. Farrenc in Paris herausgegeben. Diese Handschrift besitzt die A. F. Nummer 345. Der Notentext stammt von Kuhlau Hand.

Op. 109: *2 Klavierstücke* sind ebenfalls 1830 bei C. C. Lose und Farrenc als *Drei leichte Rondos über beliebte Melodien* für Klavier herausgegeben worden. Die Handschrift trägt die A. F. Nummer 386 und ist mit großer Sicherheit ein Autograph. Leider sind nur die Nummern 1 und 2 vorhanden. Eine Besonderheit befindet sich auf der Titelseite des ersten Rondos. Darauf steht der folgende Text: „J'autorise Monsieur Farrenc de graver le rondo contenu dans le present Manuscrit. Paris le 31 decembre 1829. A. Meissonnier“.⁷ Warum Farrenc



Musiklädle's
Blockflöten- und Notenhandel
Der kompetente Partner an Ihrer Seite
Neureuter Hauptstraße 316
D-76149 Karlsruhe-Neureut
Tel. 07 21 / 70 72 91, Fax 07 21 / 78 23 57
e-mail: notenversand@schunder.de
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 43.200 aktuelle Informationen im Bereich Blockflötenliteratur & Faksimile. Als Download auf unserer Homepage.

eine Erlaubnis von Meissonnier bekam, war bis zu diesem Zeitpunkt nicht zu klären. Es ist ebenfalls nicht klar, warum Meissonnier von nur einem Rondo spricht. Jean Antoine Meissonnier (1783–1857) war Gitarrist, Verleger und besaß einen Musikalienhandel in Paris, den er ab 1839 gemeinsam mit Jacques Léopold Heugel (1815–1883) betrieb. Dieser übernahm das Geschäft nach Meissonniers Pensionierung im Jahre 1842. Heugel ist heute Teil des Verlags Leduc. Erwähnenswert ist eine Bearbeitung von op. 109 für Flöte oder Violine und konzertantes Klavier durch den Flötisten Paul Hypolite Camus (1796–1858). In der Königlichen Bibliothek Belgien in Brüssel (KBR) befindet sich ein Exemplar des zweiten Rondos *Thème de Semiramis* des Verlags Aulagnier/Paris (und Wessel/London).⁸ Camus hat auch das Flötenquartett op. 103 für Flöte und Streicher bearbeitet sowie die Sonate für Klavier und Violine op. 33. Die Bearbeitung im Pariser Verlag Richault, wie sie Dan Fog beschreibt, war nicht auffindbar.

Op. 112: *2 Stücke für Flöte und Klavier* sind Bearbeitungen der Nummern zwei und drei der *Trois Aires variés pour le Piano-Forte*. Als einzige Handschrift besitzt sie keine A. F. Nummer. Auch das Notenschriftbild ist nicht dasselbe

wie die drei anderen. Mit großer Sicherheit ist es also kein Autograph von Kuhlau. Dan Fog berichtet in seinem Katalog von zeitgenössischen Bearbeitungen dieser Klavierstücke. Sie sollen bei Richault in Paris und Wessel & Co in London herausgegeben worden sein. Leider habe ich kein Exemplar dieser Bearbeitungen gefunden. Es gibt aber eine Ausgabe von Aulagnier (Dalmaine/London und C. F. Peters/Leipzig), von der in der KBR ein Exemplar der zweiten Air (*Mélodie Autrichienne*) erhalten ist.⁹ Ein Vergleich mit der Handschrift zeigt, dass die Noten mit dem Druck identisch sind. Lediglich einige Artikulationszeichen und Dynamikangaben sind unterschiedlich. Die Aulagnier-Ausgabe hat seltsamerweise eine A. F. Nummer (568)¹⁰ und muss demnach 1834 entstanden sein. Bearbeiter des Werkes ist Louise Farrenc, die Ehefrau des Verlegers Aristide Farrenc (1794–1865). Es ist also durchaus denkbar, dass die Handschrift von Louise Farrenc stammt. Und tatsächlich bestätigte Frau Christin Heitmann, Herausgeberin des Louise-Farrenc-Werkverzeichnisses, diese Vermutung.¹¹ (Abb. 1+2):

Die Herkunft

Leider lässt sich nicht mehr genau zurückverfolgen, wie die Handschriften den Weg von Farrenc in die ÖNB fanden. Allerdings lassen sich einige Teilstrecken der Reise rekonstruieren. Vermutlich schickte Kuhlau die Reinschrift der Stücke zu Simrock oder Farrenc nach Paris als Vorlage für die Drucke. Farrenc verwahrte sie in seinem Archiv bis zu seinem Tod im Jahre 1865. Am 16. April 1866 und den darauffolgenden Tagen wurde Farrencs Bibliothek versteigert. Von diesem Ereignis ist noch ein Versteigerungskatalog erhalten. Darin kann man folgenden Eintrag lesen: „1495. Manuscrits autographes de Kuhlau [sic]; morceaux de piano, piano et flûte, duos pour 2 flûtes, etc.“¹²

Wie viele Autographe es genau waren und um welche Werke es sich handelte, ist nicht bekannt, aber dass die Wiener Handschriften darunter waren, ist zumindest wahrscheinlich. Danach verliert sich die Spur, bis die Handschriften 1940 in der ÖNB auftauchen. Op. 81,



Abb. 1:
Kuhlau
Autograph von
op. 109 (ob
„F. Kuhlau,
op. 109“ von
seiner Hand
stammt, ist
fragwürdig)



Abb. 2:
Fremde Hand-
schrift von
op. 112

109 und 112 wurden am 3.12.1940 von einem Antiquariat Köhler gekauft. Leider gibt es keine weiteren Informationen zu diesem Antiquariat. Op. 102 kaufte die ÖNB 1940 von einem gewissen Dr. Fuchs. In den Informationen der ÖNB über op. 102 ist außerdem zu lesen, dass es als NS-Raubgut restituiert und wieder erworben wurde. Da die bewegende Geschichte des Dr. Siegfried Fuchs mit der des Autographen verbunden ist, soll sie hier kurz erwähnt werden: Dr. Siegfried Fuchs (1883–1946), ein jüdischer Rechtsanwalt, lebte in Wien und sammelte Kunstgegenstände. Durch ein 1938 neu eingeführtes Gesetz, das jüdischen Bürgern verbot, bestimmte Berufe auszuüben, musste Fuchs im Alter von 55 Jahren seine Kanzlei aufgeben und wurde somit seiner Existenzgrundlage beraubt. Um seinen Lebensunterhalt sowie die gesetzlich festgelegte Judenvermögensabgabe und Reichsfluchtsteuer zu bezahlen, sah er sich gezwungen, seine Kunstsammlung nach und nach zu verkaufen. Die ÖNB

erwarb für ihre Musiksammlung insgesamt 131 Musikhandschriften und 181 Musikdrucke, wahrscheinlich für viel weniger Geld als die Musikalien wert waren.¹³ 1940 verließ Fuchs Österreich in Richtung Shanghai. Er durfte nur wenige Kunstgegenstände mitnehmen. Die interessantesten Objekte wurden von städtischen Sammlungen übernommen. Dr. Fuchs starb ledig und kinderlos am 25. Juli 1946 in Shanghai. Es konnten allerdings Verwandte von ihm festgestellt werden, die 2005 von der Wiener Restitutionskommission entschädigt wurden.

Autograph – Druck – ein Vergleich

Als Beispiel eines Vergleichs soll hier das erste Duett von op. 81 dienen. Erfreulicherweise unterscheidet sich der Druck nur minimal von Kuhlaus Stichvorlage. In den Noten gibt es keine Fehler. Auch Dynamikzeichen wurden meistens korrekt übertragen. Eine Ausnahme ist hier zu sehen:



Abb. 3: 1. Satz, T. 78-80



Abb. 4: 1. Satz, T. 78-80

Weniger deutlich hingegen verhält es sich mit Artikulationszeichen. Es gibt deutliche Unterschiede zwischen Keil und Punkt in Kuhlaus Autographen:



Abb. 5: Kuhlaus-Autograph: 1. Satz, Flauto 1mo, Takte 15-18

Allerdings haben Keile verschiedene Längen, so dass es manchmal schwierig zu erkennen ist, ob es sich um einen Keil oder Punkt handelt. Auch ihre Anwendung ist nicht immer logisch. So kommt es oft vor, dass Themen zu Beginn eines Satzes Keile haben und später im Satz Punkte anstelle der Keile stehen.

Auch Simrock/Farrenc benutzten Keile und Punkte. Wie man an einigen Stellen bemerkt, hatten sie Schwierigkeiten, Kuhlaus Handschrift genau zu folgen.



Abb. 6:
Kuhlau-Autograph:
in der Parallelstelle
der ersten Flöte
Punkte bei *p*
(siehe Abb. 5).



Abb. 7:
Simrock-Ausgabe:
vgl. Takte 5-9
und Takte 13/15.

Im allgemeinen wurde ein Keil härter artikuliert als ein Punkt. Da die Artikulationszeichen in der Zeit aber noch nicht standardisiert waren, konnten sie je nach Komponist auch etwas anderes bedeuten.¹⁴

In Flötenmethoden findet man ebenfalls Unterschiede. Flötisten wie Drouët, Lindsay oder Fröhlich machen klare Unterscheidungen im Notentext zwischen Keil und Punkt, andere Flötisten wie Fürstenau, Devienne oder Monzani nicht.¹⁵ Fürstenau allerdings beschreibt in seiner zweiten Flötenschule sehr genau die verschiedenen Grade des Abstoßens. Gutes Artikulieren gehörte zur hohen Kunst des Vortrags. Selbst in den Zeitschriften wurde darüber diskutiert, wie gut oder weniger gut Flötisten artikulieren konnten. Louis Drouët (1792–1873), einer der berühmtesten Flötenvirtuosen seiner Zeit, wurde vor allem wegen seiner präzisen Zunge

hochgeschätzt. In diesem Zusammenhang ist es sehr interessant, direkt von Kuhlaus Handschrift zu spielen. Sie gibt viele Nuancen von Keil und Punkt wieder, die eine gedruckte Ausgabe nicht bieten kann. Man kann sie selbst interpretieren, ohne dass ein Kopist bereits eine Vorentscheidung getroffen hat.

Nicht nur in dieser Hinsicht hat sich der Fund der Autographe gelohnt. Nun lässt sich auch die Frage beantworten, ob und wie sehr die Erstdrucke von ihrer Vorlage abweichen. Damit schließt sich eine Lücke zwischen Kuhlau ursprünglicher Idee und der Kopie der Herausgeber. In welcher Verbindung aber standen Meissonnier und Farrenc zueinander? Wie viele Autographe von Kuhlau besaß Farrenc? Und wohin verschwanden sie? Auch die Frage nach der Entstehung der Werke konnte nicht beantwortet werden. Die Autographe geben



Abb. 8:
Klappenflöten aus
Österreich (S. Koch, Wien
ca. 1820–30), Frankreich
(Clair Godfroy aîné
ca. 1825), Deutschland
(„Dresden“ ca. 1810)
und England (Goulding
ca. 1800).

keinerlei Hinweise darauf, wann und wo genau die Werke entstanden sind. Wir haben nur das Endprodukt eines Arbeitsprozesses.

Auch wenn die Stücke vielleicht nicht die wichtigsten und interessantesten Werke Kuhlaus sind, so können wir doch die Erkenntnisse, die wir dadurch gewonnen haben, auf andere Werke übertragen. Farrenc hat einen Großteil der Flötenwerke herausgegeben. Und, wer weiß, vielleicht tauchen in Zukunft noch andere Autographie auf.

Abschließend scheint es sinnvoll, einige Bemerkungen über die zur Zeit Kuhlaus gebräuchlichen Flötentypen anzufügen: Schon in den 1750er Jahren versuchte man in England, durch zusätzliche Klappen die Gabelgriffe der einklappigen Traversflöte zu vermeiden, da diese schwach und schwieriger zu intonieren waren. Für die Töne B, G_{is} und F wurde daher das Tonloch an die akustisch richtige Stelle gebohrt, das man nun mit Hilfe einer Klappe schließen konnte. Darüber hinaus wurde der Ambitus der Flöte bis zum c¹ erweitert (Mozarts Konzert für Flöte und Harfe ist ein bekanntes Beispiel für die Anwendung dieser neuen englischen Klappenflöte). Kuhlau scheint schon früh mit der C-Fuß-Flöte vertraut gewesen zu sein. Bereits in seinen ersten Flötenkompositionen verwendete er das tiefe C. 1822 taucht zum ersten Mal das tiefe H auf.¹⁶

Nach und nach wurden vor allem bei deutschen und Wiener Instrumenten immer weitere Klappen hinzugefügt. Das geschah aus folgenden Gründen: Griffkombinationen wur-

den ermöglicht, ohne mit dem Finger von der Klappe auf das Loch oder umgekehrt rutschen zu müssen (doppelte F-, G_{is}- und B-Klappen waren am üblichsten); Triller konnten in der richtigen Tonhöhe gespielt werden (z. B. C/D-Trillerklappe); der Ambitus wurde teilweise bis zum tiefen G erweitert, um den Umfang der Geige zu erreichen. Auch die einklappige Flöte wurde noch immer produziert und gespielt, selbst bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sie galt aber zunehmend als Amateurinstrument.

Das Hinzufügen von Klappen hatte nicht nur Vorteile. Das Gewicht der Instrumente stieg erheblich, und ihr Gebrauch wurde immer komplizierter. Man befürchtete außerdem, dass die Klangqualität durch die vielen Löcher stark beeinträchtigt würde. Dies mögen Gründe dafür gewesen sein, dass in anderen Ländern wie Frankreich und England die vier- bzw. achtklappige Flöte bevorzugt wurde. Die meisten Flöten wurden aus Holz gefertigt (meistens Buchsbaum, Ebenholz oder Grenadill). Man konnte aber auch wertvolle Exemplare aus Kristallglas oder Elfenbein erstehen. Bei vielen Klappenflöten wurde das Kopfstück mit Metall gefüttert, um so das Holz vor Feuchtigkeit zu schützen. Leider führte es dazu, dass heute viele Kopfstücke gerissen sind.

Beim Bau der Flöten spielte der Klang eine maßgebliche Rolle. Englische Instrumente wurden mit großen Tonlöchern gebaut, da englische Flötisten und das englische Publikum einen kräftigen Ton bevorzugten. Französische Instrumente hingegen haben kleine Tonlöcher und kleinere Mundlöcher. Sie klingen sehr fein

Abb. 9:

Portrait des 1. Flötisten der Hofkapelle in Kopenhagen, Niels Petersen, der eine 14-klappige Ebenholzflöte von Niels Christensen Thorsen in Händen hält. Abbildung aus: Carl Thrane: Friedrich Kuhlau, Leipzig 1886 (Nachdruck: Buren/NL: Knuf 1979)



und elegant. Deutsche Instrumente nähern sich dem Klangideal der französischen Instrumente, sind aber durch die Oktaven hinweg unausgeglichen und farbenreicher. Wiener Flöten wiederum klingen etwas kräftiger.

Eine Inventarliste der Kopenhagener Hofkapelle zeigt, dass die Flötisten, die Kuhlaus Ansprechpartner in Sachen Flöte waren, spätestens ab 1816 in Dänemark hergestellte Flöten mit acht und mehr Klappen gespielt haben. 1829 ist der Ankauf einer 14-klappigen Ebenholzflöte mit Silberringen des dänischen Flötenbauers Niels Christensen Thorsen (1780–1855) vermerkt¹⁷. Genau diese Flöte kann man auf einem Portrait aus dem Jahre 1830 sehen, das den ersten Flötisten der Hofkapelle in Kopenhagen, Niels Petersen, zeigt.¹⁸ Das Gemälde hängt heute in der Kopenhagener Oper.

Heutzutage ist es sehr interessant, auf den verschiedenen Flöten zu spielen, denn sie zeigen die Klang- und Interpretationsvielfalt der damaligen Zeit. Beschäftigt man sich einmal näher mit ihnen und anderen historischen Quellen, so erkennt man, dass das Notenbild längst nicht alles über ein Werk preisgibt. Die Anwendung von Tempo rubato, Verzierungen wie Vibrato oder Portamento, Klangmalerei durch verschiedene Griffe und die verschiedenen Artikulationen – all diese Elemente ermöglichen es, die Werke auf eine andere Weise neu zu entdecken.

Ich möchte mich sehr herzlich bei Jørgen Erichsen und Gorm Busk für ihre Unterstützung und Hilfe bedanken!

ANMERKUNGEN

¹ Fog, Dan: *Kompositionen von Friedrich Kuhlau, Thematisch-bibliographischer Katalog*, Kopenhagen, Dan Fog Musikverlag 1977, S. 9.

² z. B. in der Sibley Music Library Rochester, New York.

³ op. 81: Mus.Hs. 22791 Mus; op. 102: Mus.Hs. 22786 Mus; op. 109: Mus.Hs. 22792 Mus; op. 112: Mus.Hs. 22793 Mus.

⁴ Seine kürzlich beim Olms Verlag erschienene Biographie *Friedrich Kuhlau* ist sehr empfehlenswert.

⁵ Ausgaben von Aristide Farrenc besitzen Plattennummern mit dem Kürzel A. F.

⁶ G. Schuenemann (Hg.): *Ludwig van Beethovens Konversationshefte: Hefte I-XXXVII, [mit] Lichtdrucktafeln*, Berlin 1941-1943, Bd. VIII, S.109 und 112 (Heft 94).

⁷ „Ich erlaube Herrn Farrenc, das in dieser Handschrift befindliche Rondo zu drucken. Paris, den 31. Dezember 1829. A. Meissonnier“.

⁸ Mus. 8.203 C

⁹ Mus. 8.207 C

¹⁰ Andere Aulagnier Ausgaben besitzen ‚A.A.‘ Nummern.

¹¹ Ch. Heitmann (Hg.): *Louise Farrenc (1804–1875). Thematisch-bibliographisches Werkeverzeichnis*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag 2005.

¹² *Catalogue de la Bibliothèque Musicale théorique et pratique de Feu M. A. Farrenc, ancien Professeur et éditeur de musique*. J. F. Delion, libraire, Paris 1866, S. 122.

¹³ Nach Informationen der ÖNB: Bericht zur Provenienzforschung / Personendossiers.

¹⁴ Mehr Informationen dazu in: Clive Brown: *Classical and Romantic Performing Practice*. Oxford University Press, 1999, Kapitel 4–6.

¹⁵ L. Drouët: *Méthode pour la flûte*, Mayence, 1827; T. Lindsay: *The Elements of Flute-Playing*, London 1828; F. Fröhlich: *Vollständige theoretisch-praktische Musikschule*, Bonn 1810; A. B. Fürstenau: *Flötenschule*, Leipzig 1825; ders.: *Die Kunst des Flötenspiels*, Leipzig 1844; F. Devienne: *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*, Paris 1794; T. Monzani: *Instructions for the German flute*, London 1801; ders.: *New and enlarged edition of Monzani's Instruction*, London 1820.

¹⁶ Op. 51, 68 und 90 sind die einzigen Werke, in denen das tiefe H vorkommt.

¹⁷ Møller, D. F.: *Fløjte, obo, klarinet & fagot Træblæsertraditioner i dansk instrumentbygning*, Kopenhagen, Falcon 1987, S. 88/89.

¹⁸ Vielen Dank an Peter Spohr für diese Information.

BILDNACHWEISE:

Abb. 1, 2, 3, 5, 6 Österreichische Nationalbibliothek
Abb. 4, 7, 8 privat

Dieser Artikel erschien in kürzerer Fassung ursprünglich im Newsletter der japanischen Friedrich-Kuhlau-Gesellschaft (IFKS) im September 2013. □

„Ein Blockflötist muss sein Instrument so sehr lieben, dass er selbst Gelegenheiten kreiert, es dem Publikum darzubieten.“

Sabine Haase-Moeck im Interview mit der Blockflötistin Eva Legêne

Eva Legêne studierte Blockflöte bei Jeanette von Wingerden (Haarlem) und Frans Brüggem (Den Haag). Sie unterrichtete am Sweelinck Konservatorium in Amsterdam und ging dann nach Dänemark, wo sie am Kongelige Danske Musikkonservatorium in Kopenhagen von 1972 bis 1989 als Dozentin arbeitete. Im Kopenhagener Schloss Rosenberg entdeckte sie 1970 zwei Frühbarockblockflöten, die sogenannten Rosenborg-Flöten, und zusammen mit Fred Morgan schrieb sie über diese Instrumente einen Artikel in der Fachzeitschrift *The American Recorder* (May 1984): *The Rosenberg Recorders*. 1985 nahm sie auch eine Professur an der Jacobs School of Music an der Indiana Universität in Bloomington (USA) an. Im Jahr 2009 verließ sie die Jacobs School of Music, um frei von Lehrverpflichtungen mehr konzertieren zu können.

TIBIA: *Wie bist du zur Musik gekommen?*

Eva Legêne: In unserer Familie gab es viele Musiker. Mein Großvater Piet Reys hat eine der ersten Musikschulen in Holland gegründet. Er war ein sehr dynamischer Mensch, der in seiner selbst gebauten Musikschule alles unterrichtete, Orgel, Cello, Violine, Klavier, bis er so viele Schüler hatte, dass er andere Lehrer einstellen musste. Er war auch Dirigent und Leiter mehrerer Chöre in Enschede. Immer wenn er uns am Wochenende besuchte, gab er mir Klavierunterricht. Meine Mutter hat Klavier studiert, sie war schon mit 15 auf dem Konservatorium, auch ihre Brüder waren Musiker, und sie alle haben auch noch Musiker geheiratet! Jetzt sind wir in vier Generationen 24 Musiker, ähnlich wie die Bach-Familie, wenn auch leider nicht ganz so gut.

Mein Vater war Organist und Orgelbauer. Meine Eltern waren so eingestellt: kein Radio, kein Fernsehen. Sie wollten, dass ihre Kinder – und sie hatten sieben – selbst kreativ waren. Musik spielte in unserem Hause eine große Rolle.



Eva Legêne

Foto: Tibia

Oft wurden „Konzerte“ gegeben. Das ging so, dass eine Schallplatte aufgelegt wurde und alle Kinder aufmerksam zuhören mussten. Ich fand das schön, und auch wenn meine Mutter abends gute Schüler hatte oder selbst spielte, habe ich mich immer oben auf die Treppe gesetzt und zugehört oder im Pyjama ihre Noten umgeblättert. Sie hat mich nie zurück ins Bett geschickt!

Wann ist denn die Blockflöte in dein Leben getreten?

Ich habe mit dem Klavier angefangen, als ich vier war, und dann mit der Blockflöte, als ich

sechs war. Meine Mutter war meine Lehrerin. Von der Blockflöte hat sie eigentlich nicht viel gewusst, aber sie hat mich immer auf dem Klavier begleitet, so dass ich mit ihr zusammen musizieren konnte.

Als ich zum Konservatorium gehen wollte, um Klavier zu studieren, meinte meine Mutter, ich sollte doch auch Blockflöte hinzunehmen. Am Konservatorium in Arnhem, wo ich angefangen habe, unterrichtete nämlich Jeanette van Wingerden, eine Schülerin von Frans Brügger und eine hervorragende Lehrerin, die später an der Schola Cantorum in Basel und am Konservatorium in Den Haag unterrichtet hat. Ich habe dann zwei Jahre Blockflöte bei Jeannette studiert und Klavier bei einem alten Lehrer namens Callenbach. Ich hatte ja vorher bei meiner Mutter Klavierstunden gehabt, aber bei sieben Kindern ist immer irgendwas, auch während meiner Stunden, das blieb natürlich nicht ohne Folgen. Mein Lehrer an der Hochschule sagte dazu: „Du bist wie ein ungepflügter Acker, und jetzt wird gepflügt.“ Zwei Jahre habe ich das durchgehalten. Das Metronom gab den Takt an und ansonsten Technik, Technik, Technik; das war keine Musik mehr. Später war ich froh, dass ich das gemacht hatte, aber zu der Zeit selbst war es furchtbar.

Jeannette hat mich dann zu Frans Brügger nach Den Haag geschickt, und Frans hat gleich gesagt: „Wenn du bei mir studieren willst, dann hast du keine Zeit für zwei Instrumente. Du musst dich für die Blockflöte entscheiden.“ Ich liebte sein Spiel und die Blockflöte und wollte wirklich gern bei ihm studieren. Das Klavier habe ich dann aufgegeben. Zwei Versuche habe ich noch unternommen: Bei Leonhardt in Amsterdam wollte ich Cembalo studieren, und er war auch einverstanden, aber da hätte ich in Den Haag bei Frans nicht weiterstudieren können. Und bei der Cembalistin Anneke Uittenbosch habe ich noch einen Versuch gemacht, aber die Blockflöte hat zu viel Zeit in Anspruch genommen. Das bedauere ich heute ein wenig. Ich hätte es durchsetzen müssen,

um wenigstens eine gute Continuospielerin zu werden. Damals war ich wohl zu jung, um das einzusehen.

Ich war 1½ Jahre bei Frans Brügger, als er eines Tages sagte, ich solle nun mein Solistenexamen machen, ein halbes Jahr könne ich noch bei ihm studieren, und dann sei Schluss. Darüber war ich sehr erschrocken, denn ich wusste, dass meine Technik noch längst nicht ausgereift war, und ich fand mein Spiel einfach noch nicht gut genug. Aber er bestand darauf und meinte, er wolle zwar seine musikalische Auffassung durchdrücken, aber dabei würde er etwas im meinem Spiel kaputt machen.

Als ich selbst Lehrerin war, habe ich oft darüber nachgedacht, wie wichtig es ist, dass man in seinen Schülern nicht sich selbst sieht, sondern dass man sie begleitet und bei sich lässt, wenn man weiß, dass sie sich selbst in der Musik gefunden haben.

Frans war ein fantastischer Lehrer für mich. Einmal meinte er, ich solle mir einen bestimmten Film ansehen, aber ich wollte nicht, weil ich klaustrophobisch war. Da meinte er, dann müsste ich mir etwas überlegen, denn wenn ich den Film nicht gesehen hätte, würde ich nächste Woche keine Stunde bekommen. Der Film hieß *Morgan. A Suitable Case for Treatment* (dt.: Protest, 1966) mit Vanessa Redgrave. Da bin ich zu Bruce Haynes, meinem Studienfreund, gegangen und habe ihn um Rat gefragt. Bruce ist einfach mit ins Kino gekommen. Er und eine mexikanische Cembalistin, die auch mitkam, haben meine Hand gehalten. Das hat mir wirklich geholfen. Ich bin ganz stolz zurückgekommen und fühlte mich wie befreit. Frans hatte einfach gesehen, dass ich das brauchte. Es war ein komischer Film, soweit ich erinnere, aber auch etwas rätselhaft; er muss wohl eine tiefere Bedeutung gehabt haben.

Frans ist das jüngste von vielen Kindern und hat ein unglaubliches Gespür für Menschen. Am Ende meines Studiums habe ich einfach

nicht gewusst, ob ich gut genug bin im Spielen und für eine Karriere. Das hat mich sehr beschäftigt. Ich habe ihm also mein Problem geschildert und gesagt, wenn ich nicht gut genug sei, dann wolle ich lieber Krankenschwester werden, denn dann würde ich wenigstens etwas Gutes tun. Frans antwortete mir nicht, indem er sagte, dass ich gut genug sei, sondern er sagte: „Es ist zu spät, du kannst nicht zurück.“ Dann meinte er, seine eigene Karriere sei eigentlich auch nichts. Da war er 32 und hatte eine schöne Karriere!

In meiner nächsten Unterrichtsstunde meinte er plötzlich: „Halt mal auf. Denkst du wirklich, dass du mit der Blockflöte aufhören und als Krankenschwester all diese kranken Leute ertragen könntest?“ Er hatte also darüber nachgedacht. Er konnte sich immer daran erinnern, was die Leute ihm erzählt hatten, das habe ich sehr bewundert. Er hat mich als Musikerin und als Person auf die richtige Spur gesetzt, und dafür bin ich ihm immer sehr dankbar gewesen.

Frans hat einmal zu mir immer gesagt: „Du singst zu viel, und du bist zu wenig Instrumentalist.“ Als ich später mit den Kuijkens gearbeitet habe, haben die immer gesagt: „Du musst mehr singen.“

Gibt es noch andere Menschen, die dich auf deinem musikalischen Weg geprägt haben?

Ich denke, dass ich als Teenager sehr geprägt worden bin von Dinu Lipattis phänomenalem und wunderschönen Klavierspiel. Und als ich das erste Mal bei Sigiswald Kuijken, in einer Meisterklasse bei *Musicultura*, spielte, sagte er: „Frans Brüggén! Das geht an! Aber Leute, die ihn imitieren, die kann ich nicht leiden.“ Er war 23, ich kaum 22. Meine Antwort war: „Gut, aber sag mir, was ich sonst machen muss!“ Er hat auf das Sängerische sehr viel Wert gelegt und mich mit Sängern zusammengebracht. Er und sein Bruder Wieland haben mich wirklich mit mir selbst in Kontakt gebracht.

1967, zu Ende meines Studiums gab es ein Alte-Musik-Symposium, *Musicultura*, das von der Eduard van Beinum Stiftung in Breukelen veranstaltet wurde und viele Wochen gedauert hat. 15 Studenten hatte man dazu eingeladen, und als Dozenten sind alle gekommen: Nikolaus Harnoncourt, Kurt Redel, Rafael Puyana, Eugen Dombois, Alice Harnoncourt, Frans Brüggén natürlich, Frans Vester und natürlich die Kuijkens. Walter Bergmann war auch da, er wurde aber von den Studenten heftig angegriffen, weil er Blockflöte mit Klavier propagierte, und da ist er gegangen. Ich habe ihm dann einen Brief geschrieben, weil ich das so grausam fand, dass er gegangen war. Er hatte doch so viel für die Blockflöte getan! Er hat mir auch sehr nett zurückgeschrieben.

Auf den Workshops ging es sehr lebhaft zu, es gab viele Diskussionen, aber das ganze hatte auch einen sozialen Aspekt: Die Studenten und die Fachleute sollten sich kennenlernen. Aus diesem Symposium hat sich eine Freundschaft und Zusammenarbeit mit Wieland Kuijken ergeben, die mich immer wieder sehr inspiriert hat. Im Jahr 2017 können wir auf eine Zusammenarbeit von 50 Jahren zurückblicken.

Jemand, der mir auch viel gegeben hat, ist Hans Martin Linde. Ich habe ihn immer bewundert für seine pädagogische Arbeit und auch für die Stücke, die er komponiert hat; die sind nämlich auch pädagogisch so gut einsetzbar und gleichzeitig schöne Musik. 1973 bin ich zu einem Workshop nach Innsbruck gegangen, weil ich ihn kennenlernen wollte. Und dieser Workshop war für mich sehr, sehr wichtig. Mein Problem war, dass ich mich oft für nicht gut genug hielt. Und in der etwas arroganten holländischen Szene, da war man auch nie gut genug. Immer gab es etwas zu analysieren und besser zu machen. In meiner Familie hat man von Musik nicht gesprochen, man hat sie gemacht und nicht mit Worten analysiert. Am Konservatorium war ich deshalb oft verunsichert.



Wieland Kuijken, Eva Legene und Hopkinson Smith 1983 auf Tournee in Norwegen.

Foto: privat

Hans Martin Linde hörte mich spielen und meinte: „Was erwartest du jetzt von mir? Was du machst ist schön! Ganz, ganz gut! Mehr kann ich dir dazu nicht sagen.“ Für mich war das eine große Erleichterung. Endlich jemand, der sagt: Glaub an dich, du machst es gut. Das hat mir sehr geholfen und Mut gegeben. Unmittelbar danach bin ich zu einem Kurs bei Wieland (Kuijken) gegangen, der dort auch einen Workshop abhielt, und natürlich habe ich ihn gefragt: „Was mache ich nicht gut, was soll ich besser machen?“ Aber mit Lindes Ermunterung im Rücken fühlte ich mich frei.

Ich habe ihn später zu einer Meisterklasse und zu einem Konzert nach Kopenhagen eingeladen, und da war er genauso. Pädagogisch war er außerordentlich einfühlsam. Er hat die Studenten so gut durchschaut und sich so gut auf sie eingelassen! Für diese Kombination aus einer ganz breiten Musikalität und einer ho-

hen Lehrbefähigung habe ich ihn immer sehr bewundert. Er war für die Entwicklung der Blockflöte sehr, sehr wichtig. Mir hat er auch sehr viel bedeutet, und dafür bin ich ihm sehr dankbar.

Wie ging dein beruflicher Werdegang nach dem Studium weiter?

Ich wollte nicht in Holland bleiben, da waren mir zu viel Lärm und Leute, und ich wollte etwas beschaulicher leben. Mein Vater schlug Dänemark vor, er hatte nämlich einen dänischen Vater und hatte dort bei Marcussen Orgelbau gearbeitet, und ich nahm auch wirklich eine Stelle an einer Musikschule in Hørsholm an. Frans meinte allerdings, ich solle besser wieder zurückkommen, denn für Alte Musik gebe es in Dänemark kein Milieu, und damit hatte er auch recht. Also nahm ich eine Stelle am Konservatorium in Amsterdam an.



Erste Nachbildung der Rosenberg-Blockflöte aus Ahornholz von Fred Morgan sowie Teile zweier Narwal-Stoßzähne, aus denen er weitere Nachbildungen anfertigte. Foto: The Age, Melbourne

Zwei Wochen vor meiner Abreise lernte ich meinen Mann kennen, und ich wusste: Das ist es! Für ein Semester bin ich dann nach Amsterdam zurückgegangen. Während dieses Semesters war ich Mitglied von Ton Koopmanns *Amsterdam Barock Ensemble*, mit Ku Ebbinge (Oboe); Jaap ter Linden (Cello) war dabei, ebenso Aldar Stuurop (Violine). Als ich nach Dänemark zurückging, musste ich damit allerdings aufhören, denn eine kontinuierliche Probenarbeit war damals aus der Entfernung nicht möglich.

Mein Mann denkt heute noch, dass er vielleicht mit nach Holland hätte kommen sollen, aber ich denke, dass es so richtig war, wie wir es gemacht haben. Ich habe dann am Konservatorium in Kopenhagen eine Stelle bekommen. Vorher aber habe ich eine Ausbildung zur Touristenführerin gemacht, weil ich dachte, dass ich so am schnellsten alles über Dänemark ler-

nen würde. Für diese Ausbildung musste man alle Museen kennenlernen, und dabei habe ich die Rosenberg-Blockflöten entdeckt. Gleich bei meinem ersten Aufenthalt im Schloss Rosenberg habe ich sie gesehen und beim Direktor des Musikhistorischen Museums um weitere Informationen gebeten. Da er diese Blockflöten nicht kannte, forschte ich selber nach. Man hat mich gebeten, über die Flöten Stillschweigen zu bewahren, weil das Musikhistorische Museum und Schloss Rosenberg neue Direktoren bekommen würden. Ich habe Frans Brügger hinzugezogen, um die Eigenart und Seltenheit dieser Flöten bestätigen zu lassen, und Fred Morgan und Ture Bergstrøm, um die Flöten zu vermessen. Als die neuen Direktoren ihre Stellung angetreten hatten, die Flöten erforscht und die Bauzeichnungen fertiggestellt waren, hat man den Fund der Flöten bekannt gemacht.

Die Touristenführer Ausbildung hat mir also ganz unerwartet ein schönes Geschenk bereitet. Allerdings wäre der Job nichts für mich gewesen, denn er hatte viel weniger mit Kunst und Kultur zu tun, als ich mir vorgestellt hatte. Ich habe dann ja auch die Stelle am Konservatorium bekommen, und dort habe ich insgesamt 17 Jahre gearbeitet, die letzten vier Jahre davon aber auch noch zusätzlich in den USA. Das kam so: Mein Mann hatte 1977 ein Sabbatical genommen, um als visiting scholar an die Stanford Universität zu gehen. Thomas Binkley, Professor an der Schola Cantorum Basiliensis, gab dort zu dem Zeitpunkt einen Kurs mit dem Thema *Musik des Mittelalters*, und daran durfte ich teilnehmen. 1979 gründete Binkley das Early Music Institute an der Jacobs School of Music an der Indiana Universität (Bloomington/USA) und baute den Studiengang Early Music auf. Er bot mir die Blockflötenklasse, die Leitung des Renaissance-Ensembles und einen Kurs in Barocker Aufführungspraxis an. Zweimal habe ich abgelehnt, weil ich kleine Kinder hatte und mein Mann an der Universität in seinem renommierten Institut für Mathematische Statistik arbeitete. Beim drittenmal meinte mein Mann, jetzt müsste ich annehmen, denn es wäre meine letzte Chance. So wurde ich 1985 als Professorin dort fest angestellt, darauf hatte ich bestanden, denn meine Familie sollte ja mit nach Amerika kommen. Dann wurden aber meine Schwiegereltern unheilbar krank, und mein Mann blieb zu Hause bei ihnen. Die Kinder haben wir dann auch in ihrem Umfeld gelassen, und so pendelte ich vier Jahre zwischen den USA und Dänemark, auch weil man mich gebeten hatte, meine Stellung in Kopenhagen nicht aufzugeben.

Die Arbeit am Early Music Institute war sehr schön, weil dort so viele Kollegen waren, die es in der Alte-Musik-Szene schon weit gebracht hatten: Paul Elliott vom Hilliard Ensemble, seine Frau, die Gambistin Wendy Gillespie, die in vielen bekannten Ensembles spielte, der Barockgeiger Stanley Ritchie, der Lautenist Nigel North, die Cembalistin Elisabeth Wright,

der Barockfagottist Michael McCraw, und der leider im März 2013 plötzlich verstorbene Barockoboist Washington McClain, der Klarinettist Erich Hoeprich und mehrere Lehrer für Blechblasinstrumente und Zink. Dann war da Paul Hillier, der frühere Leiter des Hilliard Ensembles, der Direktor nach Thomas Binkley wurde, weil Thomas leider auch gar zu früh gestorben ist. Paul Hillier war aber nur wenige Jahre dort, dann ist er nach Kopenhagen umgesiedelt. Jetzt ist Paul Elliott Direktor.

An der Jacobs School of Music hatte ich Hauptfach-Studenten aus aller Welt, aber auch sehr viele Spieler, die neben der modernen Klarinette oder Saxophon oder Querflöte noch Blockflöte studierten. Es gab auch Studenten am Early Music Institute, die z. B. als Hauptfach Barockfagott und als Nebenfach Blockflöte gewählt hatten. Als Nebenfachinstrument hatte die Blockflöte natürlich nicht die höchste Priorität, aber es war trotzdem schön, diese Studenten zu unterrichten, weil sie alle sehr gute Musiker waren. Das einzige Problem an der Universität war, dass die Studenten wegen akademischer Kurse immer zu wenig Zeit hatten, sich in das Instrument und die Musik zu vertiefen. Es ist eine Kunst, aber auch Notwendigkeit für die Lehrer, einen effektiven Unterricht zu leisten. Im Vergleich haben die Musikstudenten in Europa viel mehr Zeit, sich ruhig zu entwickeln. In Amerika müssen die Studenten sehr teure Studien, in kürzerer Studienzzeit absolvieren, haben aber viel mehr Fächer und mehrere Möglichkeiten, sich in verschiedene Richtungen zu entwickeln. Es wird dort sehr hart gearbeitet, sowohl von den Studenten als auch von den Lehrern.

Ich habe aber sehr, sehr gute Studenten gehabt. Eine meiner Studentinnen, Kathrine Montoya, unterrichtet heute Blockflöte und Oboe am Institut von Paul Leenhouts an der Universität in Texas und auch am Oberlin College. Aldo Abreu, der am Bostoner Conservatorium unterrichtet, war mein Student, dann Vicki Boeckman am Cornish College of the Arts in

Seattle. Sie arbeitete mit John Holloway und Lars Ulrich Mortensen. Vicki und Francis Blaker waren meine amerikanischen Studentinnen in Dänemark. Francis ist auch in den USA sehr bekannt als Blockflötenpädagogin und leitet die Amherst Early Music Sommerkurse. Vicki Boeckman und meine dänische Studentin Gertie Johnson spielen in dem Trio *Wood'N'Flutes*, das sehr gute CDs herausgebracht hat. Gertie ist auch Mitglied im internationalen Ensemble *Fala Musica*. Dann gibt es Anne Timberlake, die ich im Pre College Program (ab 12 Jahre) unterrichtet habe und die mit ihrem Ensemble *Wayward Sisters Early Music America's Competition 2011* gewonnen hat. Ein anderer Student ist Dan Laurin. Der hat bei mir in Kopenhagen studiert und sein Solistenexamen gemacht. In Süd-Amerika gibt es Lucia Melo und Nico Chaves, die beide eine schöne Karriere aufbauen. Es freut mich sehr, dass fast alle meiner Studenten, sei es als Pädagogen oder als Solisten, bei der Blockflöte geblieben sind. Sie geben den Staffelstab weiter.

Die Pädagogik hat mir viel bedeutet, und ich war Direktorin für das jährliche Sommerseminar für Blockflötenpädagogik und Barock Interpretation und Tanz an der Jacobs School of Music. Auch war ich einige Jahre Direktorin für einen Blockflötenworkshop für Young Performers (12 bis 19, zusammen mit Wolfgang Dey), was sehr viel Spaß gemacht hat. Auch die Zusammenarbeit mit der ARTA (American Recorder Teachers Association) war wichtig. Für diese Vereinigung und auch die niederländische und die britische ERTA habe ich eine pädagogische Zeitschrift herausgegeben, das *Recorder Education Journal*. Insgesamt haben wir ca. 100 Artikel veröffentlicht, und darauf bin ich stolz. Leider gibt es seit der Finanzkrise die ARTA nicht mehr, der Verein ist in *The American Recorder Association* aufgegangen.

Die Ära Indiana ging dann zu Ende ...

Ja, mein Mann und ich sind 2010 wieder nach Europa zurückgegangen, denn unsere ganze

Familie ist hier. Ich hatte auch Lust, wieder mehr selbst zu spielen. Ich habe in Indiana 1985 angefangen, mein Mann und meine beiden Töchter kamen 1989 nach. Astrid war 17 und Åse 15, beide haben dann auch an der Indiana Universtät studiert, Åse Journalistik und Astrid Blockflöte bei mir. Und dann hat sie bei Matthias Weilenmann in Zürich ihr Solistenexamen gemacht. 1997 gewann sie den 2. Preis und den Publikumspreis bei der Moeck/SRP Solo Recorder Competition in London, begleitet von dem Cembalisten Corey Jamason (San Francisco Conservatorium), mit dem zusammen sie auch im Sommer 2013 eine schöne CD eingespielt hat. Jetzt ist sie an der Musikschule in Calw tätig.

Jetzt lebst du wieder in Kopenhagen?

Nein, wir leben jetzt in der Nähe von Stuttgart. Astrid wohnt mit ihrer Familie dort. Åse ist Fernsehsprecherin in Dänemark, und dort gibt es viel bessere Möglichkeiten der Kinderbetreuung. Da sind wir natürlich auch sehr oft, aber in Deutschland können wir nützlicher sein.

Ich hatte ja das Ziel, wieder mehr selbst spielen zu können und auch noch Zeit für eigene Projekte zu haben, z. B. mich mit japanischer Musik zu beschäftigen. Ich wollte auch noch ein paar Einspielungen machen. Das hatte ich vorher immer abgelehnt, weil ich den Prozess so unehrlich fand. Ich mochte auch das Spielen bei den Aufnahmen nicht: man kann den Raum nicht mehr wahrnehmen, und dann das ständige Wiederholen kurzer Passagen, das hatte keinen Geist für mich. Das wollte ich nicht machen. Karrierebezogen war das natürlich dumm. Paul Hillier hat mich aber zu einigen Aufnahmen überredet, einer Telemann-Platte und dann der Einspielung von Bernhard Heidens *Prelude, Thema und Variationen*¹. In Dänemark hatte ich auch einige Kinderplatten gemacht, zwei Einspielungen mit dem Rosenborg Trio, und zwei Einspielungen für Sony, aber auch die letzteren haben mir nicht gefallen.



Foto aus dem Stück für Kinder *Der Prinz, der sich einen Vogel wünschte*, das ich in den 1990er Jahren rund um die Rosenberg Blockflöte und König Christian IV. entwickelt und auf Alte-Musik-Festivals in Utrecht, Vilnius (Litauen), Canberra (Australien) und Schulen in der US und Dänemark aufgeführt habe.

Foto:
Steen Andersson

Meine allererste Einspielung habe ich als Mitglied des Frans Brüggens Consorts gemacht, zusammen mit den Kuijkens, Jeannette van Wingerden, Kees Boeke und anderen: Englische Consort-Musik². Da habe ich Tenor gespielt auf einem „historischen“ Instrument: der alten ostdeutschen Blockflöte meines Großvaters, von der meine Mutter den Lack abgeschliffen hatte, doch eine ganz schön klingende Flöte. Man hat geschrieben „historische Blockflöte“, und das war sie so gesehen ja wirklich auch. Es war auch noch eine moderne von-Huene-Kontrabassflöte dabei. Ich mochte das Prozedere überhaupt nicht. Jedes Mal, wenn wir einen Take nahmen, wurde er schlechter. Das hat mich so irritiert, dass ich nie wieder Einspielungen machen wollte. Früher hatte ich so feste Ansichten; das ist eine Eigenschaft, die ich von meinem Vater geerbt habe.

Aber deine Ansicht hat sich geändert, was CDs betrifft.

Ja, mit den heutigen Technologien kann man viel besser selbst kontrollieren, was man macht.

Es gibt auch noch so viel Musik, die nicht aufgenommen ist, es aber sein sollte, wie ich finde. Gegen Live-Aufnahmen habe ich nichts, davon gibt es viele: meine Konzertserien in Kopenhagen (Radio und TV), sämtliche Fachbereichskonzerte in Bloomington (in der Bibliothek der Jacobs School of Music) und Konzerte mit Wieland (Radio). Frans hat später mit seinem Orchester auch nur noch schöne Live-Aufnahmen gemacht. Da hört man ehrliches Musizieren!

Du lebst also jetzt für deine Familie und deine eigenen Projekte.

Ja, endlich kann ich reisen und Konzerte geben, wie ich es will. Zweimal im Jahr mache ich eine Konzerttournee durch Amerika. In 40 Jahren Berufstätigkeit habe ich nur etwa 25 Konzerte pro Jahr gespielt. Nie hatte ich Zeit dafür. In der letzten Zeit bin ich zweimal für je einen Monat in Japan gewesen mit 17 Konzerten und einen Monat mit Wieland in Amerika und wieder 17 Konzerten, und es ist schön, das noch machen zu können.

Als Blockflötist muss man einsehen, dass Blockflöten wenig gebraucht werden, außer, Gott sei Dank, in den schönsten Bach-Kantaten und Brandenburgischen Konzerten, oder bei einem sporadischen Vivaldi oder Telemann Concerto und etwas Kammermusik. Ein Blockflötist muss sein Instrument so sehr lieben, dass er selbst Gelegenheiten kreiert, es dem Publikum darzubieten. Ich habe das getan mit einer Serie von Konzerten am Konservatorium in Kopenhagen *Die Geschichte und das Repertoire der Blockflöte*. Die Serie hat meinen Horizont sehr erweitert und sie hat auch zu verschiedenen Publikationen über die Blockflöte und Sammlungen Historischer Instrumente geführt.

Dann hatte ich auch eine Konzertreihe in Kopenhagen mit erstklassigen Musikern wie Leonhardt, den Kuijken, Colin Tilney, Hopkinson Smith, Duo Geminiani, usw. In Amerika habe ich alle meine Workshops um ein Thema herum geplant und viele, auch europäische, Kollegen dazugeholt. Ich habe dort auch viele Uraufführungen gespielt, wie z. B. das *Concerto for Recorder* von Bernhard Heiden und eines von Gerald Plain. Ich habe Steve Stuckys *Etudes, concerto for recorder and orchestra* gespielt, und viele Solowerke, die ich z. T. arrangiert habe, wie Werke von Bernhard Heiden, Per Nørgaard, Don Freund, Hiroshi Ninomiya, Geraldo Dirie, David Dzubay usw. Ich habe mir selbst immer Aufgaben gegeben und bin mit schönen Inspirationen belohnt worden.

Als ich älter wurde, habe ich meine Studenten auf der Bassblockflöte begleitet statt auf dem Cembalo und auch in der täglichen Ensemble-Arbeit nur Bassblockflöte gespielt, so dass ich auf ungefähr drei Stunden Bass pro Tag kam. Ich kann dazu nur raten, man hält sich wunderbar in Form.

Als ich ca. 40 war, hat Frans mir vorgeschlagen, doch freiberufliche Blockflötistin zu werden wie Marion Verbrüggen. Aber ich konnte das nicht, schließlich hatte ich eine Familie. Sollte ich meinem Mann sagen: „Ich gehe jetzt auf

Konzertreise, wieviel Geld ich mit nach Hause bringe, weiß ich nicht, hier hast du die Kinder, nun sieh zu?“ Natürlich hätte ich es gern gemacht, aber ich konnte es nicht, da fehlte die Balance. Die ersten vier Jahre allein an der Universität in Amerika waren eigentlich schon zu viel Abwesenheit, aber mein Mann hat immer alles mitgetragen. Von 1978 bis 1989 ist er jeden Sommer mit mir nach Amerika gegangen, so dass ich bei den Sommerworkshops unterrichten konnte. Für mich war es so, dass eine freie Karriere nicht in Frage kam, dass ich Zugeständnisse machen müssen, so wie auch mein Mann Zugeständnisse gemacht hat.

Jetzt aber ist die Zeit gekommen, wo ich alles nachholen und mehr konzertieren kann. Im letzten Sommer war ich wieder für einen Monat auf Japan-Tournee. Im Oktober habe ich mit einem Kollegen an der Jacobs School of Music in Bloomington ein Festival für Neue Japanische Musik organisiert, mit 34 Kompositionen von 24 Komponisten. Vier Komponisten der Toho Gakuen School of Music (Tokio) sind gekommen, außerdem ein Streichquartett aus Toho-Studenten mit ihrem Professor, dem bekannten Geiger und Gründungsmitglied des Tokyo String Quartet Koicho Harada. Etwa 300 Studenten der Jacobs School of Music und neunzehn Kollegen haben mitgearbeitet an neun Konzerten. Das hat sehr viel Spaß gemacht, und jetzt geht das! Ich sage immer, wenn der alte Beatle das noch macht mit seinen Facelifts, dann kann ich das auch, ohne!

ANMERKUNGEN

¹ Bernhard Heiden, jüdischer Komponist und Dirigent, der 1935 in die USA emigrierte und später an der Indiana University in Bloomington unterrichtete. Er hat auch einige Stücke für Blockflöte geschrieben.

² CD: Das Brüggen-Consort unter Leitung von Frans Brüggen spielt englische Musik für Blockflöten und Gamben-Consort im 16. und 17. Jahrhundert von Anthony Holborne, William Byrd, Thomas Morley, Henry Purcell u.a. Aufgenommen: März 1967 in der Herenkerk in Bennebroek (Holland). □

Siegbert Rampe

Neues und Altes zu Johann Sebastian Bachs Flötensonaten

Teil 1: Die Continuosonaten

Von Johann Sebastian Bach sind insgesamt sechs Solosonaten für Traversflöte überliefert, nämlich je drei mit Continuo BWV 1033-1035 und obligatem Cembalo BWV 1030-1032. Hinzu kommen das Solo a-Moll BWV 1013 für unbegleitete Flöte, die Triosonate c-Moll für Traversflöte, Violine und Continuo aus dem *Musicalischen Opfer* BWV 1079 (1747), die Rekonstruktion einer vormaligen Triosonate D-Dur nach BWV 1028 wohl für Traversflöte, Violine und Continuo¹ sowie die Sonata G-Dur BWV 1039 für 2 Flöten und Generalbass. Letztere stellt die Bearbeitung einer verschollenen Triosonate für 2 Violinen und Continuo in derselben Tonart dar, ob die Einrichtung für Flöten von Bach selbst oder einem seiner Leipziger Flötisten stammt, ist allerdings nicht mehr zu bestimmen.² Nicht von Bach, sondern von seinem Sohn Carl Philipp Emanuel (1714–1788) dürfte das autograf überlieferte Trio G-Dur BWV 1038 für Traversflöte, Violino discordato und Continuo stammen.³ Auch die Authentizität zweier Werke für eine einzige Flöte, der Sonata Es-Dur BWV 1031 und der Sonata C-Dur BWV 1033, wurde wiederholt in Frage gestellt aus Gründen, auf die in diesem Beitrag einzugehen sein wird. Jedenfalls aber ist schon jetzt darauf hinzuweisen, dass beide Sonaten 1963

von Hans-Peter Schmitz (1916–1995) aus dem Band *Werke für Flöte* der *Neuen Bach-Ausgabe* (NBA) ausgeschlossen,⁴ 1975 von Alfred Dürr (1918–2011) unter der Bezeichnung „überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs“ separat veröffentlicht⁵ und erst 2006 von Klaus Hofmann doch noch in den NBA-Sammelband *Verschiedene Kammermusikwerke* aufgenommen wurden.⁶ Folglich erscheint die Echtheit von gleich einem Drittel der erhaltenen Flötensonaten Bachs nicht über jeden Zweifel erhaben.

Ebenfalls nicht ausschließen lässt sich, dass der Bestand an Bachscher Flötenmusik ursprünglich einmal größer war und dass ein Teil der Kompositionen verlorengegangen sein könnte. Dieser Verdacht ergibt sich aus dem Umstand, dass die drei Generalbasssonaten BWV 1033–1035 reine Zufallsüberlieferungen darstellen, deren Quellen weder autograf sind noch direkt dem Umfeld der Bach-Familie entstammen. Die Abschrift der Sonata C-Dur BWV 1033 wurde zwar um 1731 im Bachschen Haushalt von dem zweitältesten Sohn Carl Philipp Emanuel angefertigt, aber sie kann nur das erhaltene Endstadium des Werks spiegeln und gibt über dessen Geschichte keine Auskunft.



Siegbert Rampe ist Solist auf historischen Tasteninstrumenten (Cembalo, Orgel, Hammerclavier, Clavichord) sowie Gründer und Dirigent des Orchesters *Nova Stravaganza* (auf historischen Instrumenten). Weltweite Konzerttätigkeit, rund 80 CDs, dazu mehrere hundert Bücher, musikwissenschaftliche Studien und Editionen zu fast allen Bereichen Alter Musik von 1500 bis 1850. 1997–2012 war er Professor für Alte Musik und historische Tasteninstrumente an der Folkwang-Universität der Künste Essen, der Universität Mozarteum Salzburg und der Arizona State University, Phoenix (USA).

Ein Grund dafür, dass gerade Continuosonaten verschollen sein mögen, besteht darin, dass diese bei den wöchentlichen Aufführungen des von Bach zwischen 1729 und 1737 sowie wieder von 1739 bis wohl 1745 oder 1746 geleiteten studentischen *Collegium musicum* in Leipzig vielleicht keine Verwendung fanden. Auch ließen sich Solosonaten mit Generalbass aufgrund ihrer meist idiomatischen Konzeption nicht ohne weiteres für andere Instrumente bearbeiten wie beispielsweise Triosonaten zu Werken mit obligatem Cembalo. Abgesehen nämlich von den *Sei Solo a Violino senza Basso accompagnato* BWV 1001–1006, vom Solo a-Moll BWV 1013 für unbegleitete Traversflöte, von der Fuga g-Moll BWV 1026 für Violine und Continuo und den *Brandenburgischen Konzerten* BWV 1046–1051 datieren sämtliche erhaltenen Quellen zu Bachs Orchester- und Kammermusik aus dessen Leipziger Zeit (1723–1750), ohne dass sich daraus im einzelnen Hinweise auf die tatsächliche Entstehung der Werke ergeben müssen. Vielmehr könnte der Komponist zu einem späteren Zeitpunkt ältere Handschriften und darunter vielleicht ganze Sonaten vernichtet haben, sei es, dass er sie nicht mehr benötigte oder nicht mehr für zeitgemäß hielt. Es ist also durchaus möglich, dass er in Köthen (1717–1723) noch weitere Flötenmusik schuf, die nicht erhalten blieb, und dies ist, wie später zu zeigen sein wird, sogar für die Weimarer Periode (1708–1717) denkbar.

Sehr wahrscheinlich ist überdies, dass Bach die gesamten Stimmensätze seiner Kammermusik (und Orchestermusik) beim Weggang aus Weimar (1717) und Köthen (1723) zurückzulassen hatte, sofern sie, wie üblich, von Kopisten der Höfe und nicht von ihm selbst angefertigt worden waren. Dies lässt sich jedenfalls für einen seiner Weimarer Nachfolger belegen.⁷ Die Aufführungsmaterialien beider Höfe existieren heute nicht mehr. Sollten sich die Kompositionspartituren der Sonaten aber doch noch in Bachs Nachlass befunden haben, waren sie für die Erben um die Mitte des 18. Jahrhunderts wohl nur von geringem Interesse. Die Trios

mit obligatem Clavier hingegen, darunter die Flötensonaten BWV 1030–1032, hatten schon ihres modernen Besetzungstypus halber auch weiterhin Bestand, wie dies Carl Philipp Emanuel Bach noch 1774 notierte⁸ und wie es auch die erheblich höhere Anzahl an Abschriften von Werken dieser Art zu spiegeln scheint.

Ferner ist mit der Möglichkeit zu rechnen, dass die Originalmanuskripte zu Bachs Kammermusik bei der Erbteilung 1750 nicht oder nur ausnahmsweise an die ältesten Söhne Wilhelm Friedemann (1710–1784) und Carl Philipp Emanuel Bach gingen, deren Erbe sich immerhin umrisshaft erschließen lässt, sondern vor allem an Johann Christoph Friedrich (1732–1795) und Johann Christian Bach (1735–1782). Bei beiden war damals altershalber noch nicht konkret abzusehen, dass sie außer Instrumentalmusik je auch einmal kirchliche Werke benötigen könnten, welche insbesondere durch die ältesten Brüder in überwiegender Zahl überliefert sind. Daher mögen gerade die jüngsten Söhne vornehmlich instrumentale Ensemblewerke erhalten haben. Vom Erbteil der jüngeren Söhne (und Töchter?) hingegen lassen sich nur wenige Reste finden, offenbar weil der Bestand als solcher schon frühzeitig verlorenging und bereits im 19. Jahrhundert, als eine konsequente Aufarbeitung der erhaltenen Quellen begann, nicht mehr nachzuweisen war. Folglich wäre Bachs Kammermusik größtenteils als Erbverlust zu verbuchen.

Schließlich ist zu vermuten, dass der gesamte Musikalienbestand des Leipziger *Collegium musicum* nach dem Ende von Bachs Tätigkeit als dessen musikalischer Leiter, d. h. spätestens 1746, entweder noch zu seinen Lebzeiten oder posthum veräußert wurde. Dies betrifft zumindest jenes Notenmaterial, das sich im Besitz des Thomaskantors befand. Hierzu könnten, falls sie doch in diesem Rahmen aufgeführt wurden, auch Solosonaten mit Continuo gehört haben. Übernommen hat die Manuskripte möglicherweise der örtliche Musikalienhändler und Verleger Bernhard

Christoph Breitkopf (1695–1777), der seit 1762 in großem Umfang Kataloge herausbrachte, in welchen er den handschriftlichen Vertrieb von Notenmaterialien anbot. Bis dahin werden die Bachschen Handschriften freilich längst ihren Besitzer gewechselt haben, weshalb Breitkopfs erhaltene Verzeichnisse allenfalls Spuren davon ausweisen können.

So gesehen lässt sich also keine verbindliche Auskunft darüber erteilen, ob Bach tatsächlich nur sechs Sonaten für Traversflöte verfasste, aber die Wahrscheinlichkeit ist nicht gering, dass einmal mehr Werke zumindest mit Generalbass existiert haben werden und dass das Zusammenwirken aller oben genannten Umstände dafür verantwortlich ist, dass nur relativ wenige Kompositionen erhalten blieben.

Sonata C-Dur BWV 1033

Dieses Werk ist vermutlich Bachs älteste erhaltene Komposition für die Traversflöte.⁹ Eine Bemerkung, die zunächst befremdlich erscheint, wurde seine einzige Quelle, ein Stimmensatz von der Hand des 16- oder 17-jährigen Carl Philipp Emanuel Bach, doch erst um 1731 unter dem Titel *SONATA a Traversa e Continuo di Job. Seb. Bach* aufgezeichnet. Um meine zeitliche Einordnung nachvollziehen zu können, scheint es erforderlich, die Forschungsgeschichte der Sonate zu referieren und insbesondere die seit langem vorgebrachten Echtheitszweifel zu prüfen.

Ist BWV 1033 noch in die alte Bach-Gesamtausgabe (1894) als Flötensonate Bachs aufgenommen worden, so schloss der Musikwissenschaftler Friedrich Blume (1893–1975), heute vor allem bekannt als Herausgeber der (alten) Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, das Werk schon unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg aus dem Corpus von dessen Œuvre ohne weitere Begründung aus.¹⁰ Dieses Verdikt war offenbar ausschlaggebend dafür, dass die Sonate 1963 zunächst auch kei-

nen Eingang in die NBA fand und dort erst 2006 nachgetragen wurde. Alfred Dürr erwog in seiner Edition von 1975, es könne sich um einen frühen Kompositionsversuch von Carl Philipp Emanuel Bach selbst handeln. Sein Urteil stützte er hauptsächlich auf die Begründung Hans Eppsteins (1911–2008), der 1972 die beiden ersten Sätze des Werks für nur mittelmäßige Kompositionen, die Qualität der beiden letzten jedoch für gut befunden und daraus den Schluss gezogen hatte, dass die Sonate von zwei unterschiedlichen Bach-Schülern verfasst wurde, deren zweiter zudem die Hilfe seines Lehrers in Anspruch nehmen konnte.¹¹ Dies sind, wohlgemerkt, alles reine Spekulationen – einen konkreten Anhaltspunkt hierfür gibt es nicht.

Die Einschätzung von Dürr und Eppstein ist auch deshalb in Zweifel zu ziehen, weil der Stil der ersten drei Sätze durchgehend als früh erscheint. So vermied der Autor der Sonate hochgespannte expressive Melodielinien, wie sie in den späten Köthener Jahren und erst recht in Leipzig geradezu zum Kennzeichen von Bachs Musiksprache und der seiner Schüler wurden. Daher müsste man, wenn überhaupt, schon die Arbeit zweier Weimarer Bach-Schüler postulieren und der erst 1714 geborene Sohn Carl Philipp Emanuel käme hierfür nicht in Frage. In dieselbe Richtung weist übrigens auch die Tatsache, dass der erste Satz, zweigeteilt in Andante und Presto, nicht als langsamer Satz im eigentlichen Sinn, sondern als ein Vorspiel nach der Sonatenkonvention des 17. Jahrhunderts zu verstehen ist und daher dem Eingangssatz von Bachs Violinsonate e-Moll BWV 1023 mit Continuo entspricht, welcher von einem durchaus ähnlichen Perpetuum mobile eröffnet wird und zweifellos bereits im ersten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts entstanden ist. Ein Blick auf die Harmonik der ersten drei Sätze von BWV 1033 verrät ebenfalls einen versierten Komponisten, der trotz einer gewissen Schlichtheit der melodischen Erfindung großen Wert auf die Ausweitung des Tonartenspektrums legt.¹² Während gelegentlich auch der IV. Stufe

(Subdominante) eine gewisse Funktion zufällt, spielt doch in beiden Sätzen die VI. Stufe (Tonikaparallele) – analog zur Harmonik in Bachs frühen Vokal- und Instrumentalwerken – eine Hauptrolle, wogegen Quintfallsequenzen, die von Antonio Vivaldi seit 1711 europaweit propagiert wurden,¹³ vollständig fehlen. Eine solche Technik tritt noch bis zu den Weimarer Kantaten Bachs von 1715 ganz regulär auf, weshalb Harmonik und Stil von BWV 1033 auf eine Entstehungszeit verweisen, die weit früher liegt als das Jahr 1731, um das Carl Philipp Emanuel Bachs Stimmensatz entstand.

Somit fehlt es an wirklich stichhaltigen Argumenten, die dazu geeignet wären, Eppsteins These zu belegen, wonach die Sonate eine Arbeit zweier Bach-Schüler darstellt, die dann von Carl Philipp Emanuel Bach kopiert wurde. Darüber hinaus erscheint äußerst zweifelhaft, dass der Bach-Sohn eine Fehlzusweisung vorzunehmen in der Lage war, erst recht um 1731 noch in der elterlichen Wohnung in Leipzig. Falsche Zuschreibungen von seiner Hand sind unbekannt.

Weshalb jedoch unterscheidet sich das vorliegende Werk von anderen Sonaten Bachs, deren Echtheit über jeden Zweifel erhaben ist? Erstmals 1977 trug der amerikanische Musikwissenschaftler Robert L. Marshall die These vor, die Generalbassstimme stelle eine nachträgliche Zutat möglicherweise in Bachs Kompositionsunterricht dar, da sie, abgesehen vom ersten Menuett, weder mit der Melodie koordiniert erscheint noch eine gewisse Eigenständigkeit offenbart. Im Gegenteil ist es gerade ihre schlichte, stereotype oder eben vollkommen unselbständige Gestalt – man beachte beispielsweise den Orgelpunkt im einleitenden presto bzw. die Achtelbegleitung im Allegro –, die der gesamten Sonate eine Art von einfältigem Charakter verleiht.¹⁴ Eliminiert man den Bass vollständig, trete, so Marshall, die eigentliche Substanz des Werkes zutage: eine Komposition für unbegleitete Traversflöte und damit das direkte Gegenstück zum Solo a-Moll BWV 1013.

Marshall's Interpretation stieß freilich auf den Widerstand Eppsteins. Ausgehend von der überlieferten Fassung der Sonate mit Continuo hielt dieser die Bassstimme am Ende des ersten Satzes (Schlusskadenz), in T. 4, 6, 8, 36 und 38 des Allegro und zu Beginn des Adagio für musikalisch erforderlich.¹⁵ Seine Argumentation ist jedoch ästhetischer Natur und beruht insbesondere auf der Kenntnis der Continuo-partie ebenso wie auf der Prämisse, dass es sich hier um ein reifes Werk Bachs handle. Betrachtet man die Komposition indes, wie schon von Marshall vorgeschlagen, als früh, lassen sich die Pausen und langen Töne in der Solostimme des Allegro durchaus als Gelegenheiten für den Flötisten zum Atemholen betrachten, ohne dass die Motorik des Basses zwingend fortgesetzt werden müsste. Angesichts meiner Beobachtungen zur Harmonik ergäbe sich für die Sonate ohne Continuo eine Datierung in die Weimarer Jahre bis spätestens 1716. Tatsächlich verfügte die örtliche Hofkapelle bereits um 1715/16 über mindestens zwei Traversflöten,¹⁶ die damals repariert und also wie zunächst üblich offenbar von Oboisten gespielt wurden. BWV 1033 hätte somit als einer der frühesten Kompositionen für dieses Instrument zu gelten, die im deutschen Sprachgebiet entstanden,¹⁷ Bach also als ein Pionier der Traversflöte. Hierauf wäre wohl um 1718/19 das Solo a-Moll BWV 1013 gefolgt, das angesichts seiner einzigen, auf 1722/23 zu datierenden Quelle¹⁸ jedenfalls noch in Köthen komponiert wurde und seinem Bauplan nach eher in den ersten Jahren dieser Periode – entgegen der vor 25 Jahren in TIBIA geführten Diskussion.¹⁹ Daher ist durchaus vorstellbar, dass Bachs älteste Partien für die Traversflöte zwei unbegleitete Solokompositionen waren, die parallel zu den Sonaten und Partiten für Violine solo entstanden, wogegen um 1716,²⁰ ebenfalls noch in Weimar, mit dem *Tripelkonzert* a-Moll BWV 1044 für Cembalo, Traversflöte, Violine und Streicher das erste Ensemblewerk komponiert wurde.

Marshall's Hypothese hat allerdings den Schönheitsfehler, dass im Menuet 1 nur durch Stimmtausch jener Zustand herzustellen ist, der dem

Original entsprechen dürfte, indem die ursprüngliche Melodie in die Ober-, im zweiten Teil wohl auch in die Bassstimme des obligaten Cembalos zu wandern hatte und von der Flöte bloß klanglich unterlegt wird, während im Menuet 2 offenkundig die ursprüngliche Stimmführung in Achtelnoten beibehalten blieb. Gerhard Braun hat von diesem Satz 1985 eine Rekonstruktion für Flöte solo veröffentlicht,²¹ eine zweite erschien 2013 von mir.²² Darüber hinaus ist das Werk als Solo ohne Begleitung notengetreu nach der Flötenstimme der überlieferten Fassung mit Continuo auszuführen.

Sonata e-Moll BWV 1034

Diese Komposition ist von allen Flötensonaten Bachs mit Blick auf ihre Quellenlage und Geschichte sowie auch aus musikalischen Gründen die unproblematischste. Als einzige Hauptquelle blieb unter dem Titel *Sonata per Flaute Traversière e Basso* eine Partiturabschrift erhalten, die der damals 21- oder 22-jährige Johann Peter Kellner (1705–1772) um 1726/27 anfertigte. Kellner, ein ausgebildeter Organist und Kantor, war um jene Zeit Schullehrer im thüringischen Frankenhain, und da er zahlreiche Tastenwerke Bachs, aber auch die Sonaten und Partiten BWV 1001–1006 für Violine solo und die Suiten BWV 1007–1012 für Violoncello solo nach erstrangigen Vorlagen kopierte, kann man annehmen, dass er von diesem in Leipzig Unterricht erhielt.

Angesichts des Kopierdatums liegt zunächst die Vermutung nahe, dass BWV 1034 zu Bachs Köthener Werken zählt, doch lässt sich diese Überlegung nicht mit Sicherheit verifizieren. Zwar ist die Sonate als einzige der Generalbasssonaten Bachs aufgrund ihrer Kompositionstechnik zeitlich einzuordnen. Ihr zweiter Satz stellt nämlich eine Fuge in Ritornellform dar, welche sich mit datierten Ritornellformen des Komponisten vergleichen lässt und angesichts solcher Analogien nicht vor 1719/20 entstanden sein kann.²³ Möglich wäre frei-

lich auch eine Niederschrift erst in den ersten Leipziger Jahren 1723–1726, beispielsweise, wie Robert L. Marshall vorschlug,²⁴ für jenen anonymen Traversflötisten, für den Bach zwischen Juli und November 1724 eine Reihe von anspruchsvollen Partien in seinen Kirchenkantaten anfertigte. Außerdem ist in diesem einzigen Fall tatsächlich auch einmal an den schon oft zur Diskussion gestellten Soloflötisten des Dresdner Hofes, Pierre Gabriel Buffardin (1690–1768), als Adressaten zu denken, da der Thomaskantor spätestens im September 1725 mit seinen Orgelkonzerten in der Dresdner Sophienkirche die Verbindung zu Mitgliedern der kursächsischen Hofkapelle erneuerte.²⁵ Dokumentarisch belegen lässt sich ferner, dass Buffardin zu einem unbekanntem Zeitpunkt Bach in Leipzig besuchte. Sollte BWV 1034 aber doch in Köthen entstanden sein, wird eine Bestimmung für den „CammerMusicus“ der Hofkapelle Johann Heinrich Freytag wahrscheinlich, welcher allerdings bereits im August des Jahres 1720 verstarb. Ungewiss erscheint, ob Bach auch für dessen Kollegen, den Stadtpfeifer Johann Gottlieb Würdig (?–1728), eine Flötensonate in höfischem Auftrag komponiert haben könnte. Gegen eine Widmung an Freytag spricht selbst die Feststellung nicht, dass dessen fünf eigene bis heute überlieferte Sonaten für Traversflöte in der Höhe nur bis d³, Bachs e-Moll-Sonate aber bis g³ führt. Vielmehr zeigt sich darin einmal mehr, dass Bach sich, wie in anderen Fällen auch, stets darum bemühte, die vorhandenen Möglichkeiten eines Instruments bis an dessen Grenzen auszuschöpfen. Die unterschiedliche Tessitura kann durchaus mit der Verwendung verschiedener Flötenmodelle zusammenhängen, ist die Ansprache der hohen Töne auf der frühen dreiteiligen Traversflöte doch zwar möglich, aber heikler und diffiziler als auf dem vierteiligen Instrument, welches erst im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts aufkam. Dies ist jedenfalls die Auffassung zahlreicher Traversflötisten. Peter Thalheimer weist jedoch darauf hin, dass die Töne fis³, g³ und a³ auf den sechs von ihm gespielten dreiteiligen Originalflöten im tiefen

Kammerton „eher leichter spielbar sind als auf höher gestimmten vierteiligen.“²⁶ Da ich kein Flötist bin, ist mir eine Entscheidung in dieser Sache nicht möglich, aber in jedem Fall scheinen die bestehenden Unterschiede zwischen beiden Flötentypen darauf hinzuweisen, dass Bachs hohe Partien für ein anderes Instrument konzipiert wurden als jene in Normallage.

Somit dürfte das vorliegende Werk also entweder in Köthen, 1719/20, oder in Leipzig, 1723–1726, zu datieren sein. Auf das Kompositionsautograf, das Kellners Kopie zugrunde gelegen haben wird, oder einen zur Aufführung erforderlichen Originalstimmensatz gibt es keinerlei Hinweise, weshalb anzunehmen ist, dass diese Handschriften sämtlich vernichtet wurden oder verloren gingen, so dass BWV 1034 nur zufällig durch Kellners Abschrift erhalten blieb.

Unter allen Solowerken für die Traversflöte mit oder ohne Generalbass erscheint BWV 1034 als das musikalisch gewichtigste. Hierzu trägt nicht allein der zweite Satz, Allegro, als eine perfekt proportionierte Fuge in Ritornellform (die einzige unter Bachs Continuosonaten) mit fünf Ritornellen sowie Themeneinsätzen auch auf den Nebenstufen III und II bei. Die drei übrigen Sätze sind ebenfalls profilierter, als wir dies von vergleichbaren Sonaten kennen. Der erste Satz, Adagio ma non tanto, ist gleichsam der Prototyp eines stilisierten langsamen Satzes nach dem Modell von Arcangelo Corellis Violinsonaten op. 5 (1700), gemäß dem die anfängliche motivische Keimzelle in der Solostimme für die Gestaltung des gesamten Satzes bestimmend wirkt, während der in Achteln fortschreitende Bass zugleich für die motorische und harmonische Stütze sorgt. Bachs Lösung übertrifft Corellis Vorbild allerdings insofern, als hier der Continuo durch imitatorische Passagen in das motivische bzw. melodische Geschehen einbezogen wird. Daraus entsteht über weite Strecken ein Dialog, der oft vokale Züge annimmt und jedenfalls für eine permanente Spannung sorgt, die gerade dem Charakter der Grundtonart e-Moll angemessen erscheint.

Nach der vergleichsweise strengen Fuge im zweiten Satz wurde die überraschende Wende zum Andante in G-Dur offenbar kalkuliert. Hier dient ein Ostinatomodell im Bass als Rahmenform (T. 1–6 und 43–45), innerhalb der die Continuo-Stimme als Quasi-Ostinato auf unterschiedliche Stufen versetzt wird, während die Flöte ihre Kantilenen vorträgt und variiert, ohne sich jemals an der Basslinie, und sei es auch nur indirekt, zu beteiligen. Diese Art von Gestaltung eines „langsamen“ Satzes findet sich auch in mehreren von Bachs Konzerten wieder (Violinkonzerte BWV 1041 und 1042 sowie nach BWV 1052, *Brandenburgische Konzerte* Nr. 2 und 6 F-Dur und B-Dur BWV 1047 und 1051 sowie Concerto A-Dur nach BWV 1055 für Oboe d’amore oder Viola d’amore) und scheint im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts allgemein in Mode gekommen zu sein. Denn in einem bis etwa 1720 an einem unbekanntem Ort entstandenen mitteldeutschen Manuskript²⁷ mit Solosonaten für Violine oder Holzbläser und Continuo, in welchem auch jene von Johann Heinrich Freytag enthalten sind, liegt eine ganze Anzahl von Werken vor, die solche Sätze in Ostinato-Technik einschließen.

Der repräsentativen Fuge an zweiter Stelle setzt Bach im Finale ein fulminantes Allegro an die Seite, das aufgrund seiner Zweiteilung mit Doppelstrich zwar nicht als Fuge bezeichnet werden kann, aber deren Technik durch zahlreiche imitatorische Bezüge zwischen Flöte und Continuo und die Vorstellung eines zweiten Themas relativ nahe kommt, welches konsequent kontrapunktisch – d. h. hier in Engführung – durchgeführt wird (T. 13–19 und 57–65). Besondere Beachtung verdienen die im piano und pianissimo abgestuften Echowirkungen in der Solostimme (T. 36–38 und 82–84), die in der gesamten Flötenliteratur jener Zeit ihresgleichen suchen und beweisen, dass Bach schon früh über die idiomatischen Möglichkeiten der Traversflöte informiert war. In diesem Zusammenhang ist von Interesse,

dass sein älterer Bruder Johann Jacob (1682–1722), ein Stadtpfeifer und Oboist, bereits um 1712 von Buffardin Traversflötenunterricht erhalten hatte.²⁸

Sonata E-Dur BWV 1035

Das vorliegende Werk ist eines von dreien, die Bach für den preußischen Hof in Berlin und Potsdam schrieb, in dessen musikalischem Zentrum bekanntlich die Traversflöte stand, das Lieblingsinstrument König Friedrichs II. (1712–1786), genannt „der Große“. Die beiden anderen Kompositionen sind das *Musicalische Opfer* BWV 1079 (1747) und höchstwahrscheinlich die Sonata Es-Dur BWV 1031 für obligates Cembalo und Traversflöte (siehe Teil 2 dieses Beitrags).

Auch die Sonata E-Dur BWV 1035 stellt eine Zufallsüberlieferung dar; denn ihre einzige Hauptquelle, eine anonyme Partiturabschrift aus dem 19. Jahrhundert mit dem Titel *SONATA per Traverso Solo e Continuo*, entstammt der Sammlung der Grafen von Voß, in deren Haus in Buch bei Berlin Wilhelm Friedemann Bach von 1774 bis zu seinem Tod 1784 ein- und ausging. Der Bach-Sohn überließ dem Grafen Otto Carl Friedrich (1755–1823) Werke seines Vaters zur Abschrift und sogar ein zweimanualiges, bis heute erhaltenes Cembalo, das offenbar Johann Sebastian Bach selbst gehört hatte.²⁹ Zur Abschrift von BWV 1035 ergänzte der Graf folgende Notiz: „Auf dem Exemplare, von welchem diese Abschrift genommen worden ist, steht die Bemerkung: »nach dem Autographo des Verfassers welches [Ann]o. 17 [!] da er in Potsdam war, für den Geh. Kämmerir Fredersdorf von ihm angefertigt worden.«“ Bei dem Voßschen Manuskript handelt es sich also um die Kopie einer Kopie, welche direkt nach dem Autograf hergestellt wurde, das Bach Fredersdorf übergeben hatte. Ob dies das Kompositionsautograf selbst oder eine autografe Abschrift davon war, lässt sich nicht sagen.

Michael Gabriel Fredersdorf (1708–1758) war Geheimpächter aus dem Stab Friedrichs des Großen und wie der König selbst möglicherweise ein Schüler von Johann Joachim Quantz (1697–1773). Jedenfalls aber entstand BWV 1035, wie noch zu zeigen sein wird, anscheinend direkt während Bachs Aufenthalt in Berlin und Potsdam. Gemeint ist offensichtlich dessen Reise vom Juli und August 1741 zu seinem Sohn Carl Philipp Emanuel, dem ersten Cembalisten der Berliner Hofkapelle. Diese Auffassung vertraten auch Hans Epstein (1972) und Robert L. Marshall (1978).³⁰ Da die genaue Jahreszahl in der Beischrift auf der erhaltenen Kopie ausgespart bleibt – vermutlich wusste der Schreiber schon damals das Datum des Besuchs nicht mehr –, könnte man ersatzweise auch die offizielle Berlin-Reise 1747 in Betracht ziehen, für die eine Einladung an den Hof vorlag und in deren Folge dann das *Musicalische Opfer* entstand. Dagegen sprechen jedoch stilistische Beobachtungen, die eine Datierung um 1740 – unmittelbar nach Etablierung der neuen Berliner Hofmusik in jenem Jahr – nahelegen. So präsentieren beide langsamen Sätze von BWV 1035 zwar typisch galante Merkmale im Stil der 1730er Jahre, bestehend in Vorhalten, Vorschlägen und Triolen-Figuration. Es fehlen ihnen jedoch Elemente der späteren Berliner Musiksprache, beispielsweise ein homophoner Satz, Seufzerfiguren und dynamische Kontraste wie im Andante der Triosonate aus dem *Musicalischen Opfer* von 1747.

Man wird also davon ausgehen können, dass Bach Fredersdorf, einen engen Mitarbeiter und Vertrauten des Königs, 1741 wohl über seinen Sohn Carl Philipp Emanuel persönlich kennenlernte und von ihm noch an Ort und Stelle den (bezahlten) Auftrag erhielt, eine Flötensonate zu komponieren, welche für ihn selbst bestimmt war und vielleicht auch in der abendlichen Kammermusik bei Hof vorgetragen werden sollte. Das Werk wird somit innerhalb von wenigen Tagen in Berlin entstanden sein, wo Bach bei seinem Sohn wohnte.

Stilistisch zeigt die Sonate alle Kennzeichen einer Entstehung später als das *Weihnachtsoratorium* BWV 248 (1734) oder das *Italienische Konzert* F-Dur BWV 971 für Clavier (veröffentlicht 1735) – zwei der wenigen Neukompositionen Bachs, die sicher in die Mitte der 1730er Jahre zu datieren sind. Diese Merkmale bestehen in einer liedhaften Melodiegestaltung in sämtlichen Sätzen, in kleingliedrigen Motiven insbesondere in den langsamen Sätzen, in zahlreichen Ornamenten zur Verzierung der Melodie in allen Sätzen und in häufiger Legato-Artikulation ebenfalls in allen Sätzen. Außerdem zeichnet sich bereits in T. 2 des ersten Satzes, *Adagio ma non tanto*, die Tendenz zur Modulation in die Subdominante ab, die bevorzugte Harmoniestufe (IV) des galanten Stils. Damit erinnert das Werk an die ebenfalls 1741 veröffentlichten *Goldberg-Variationen* BWV 988 und unterscheidet sich von allen Kompositionen im strengen Stil, die wir aus Bachs letzten Lebensjahren besitzen, darunter die *Kunst der Fuge* BWV 1080 für Clavier, die *Canonische Veränderungen über das Weyhnacht-Lied: Vom Himmel hoch da komm ich her* BWV 769 für Orgel und eben das *Musicalische Opfer*. Wie in keiner anderen Sonate Bachs sind gleich

drei Sätze von BWV 1035, nämlich der zweite bis vierte, durch Doppelstrich zweigeteilt, was der Gesamtform eine gewisse Leichtigkeit und Kurzatmigkeit verleiht, die durchaus dem damals am Berliner Hof entstehenden Geschmack entsprechen. Dasselbe lässt sich über die Themen aller vier Sätze sagen, welche häufig von Pausen durchsetzt sind und längere Atembögen ebenso vermeiden wie sämtliche Töne, die über e^3 hinaus gehen, – vermutlich weil die Stärke der Quantz-Flöten gerade in der Tiefe und Mittellage bestand und Quantz selbst das höchste Register der Traversflöte (über e^3) generell ablehnte.³¹ Bemerkenswert erscheint ferner die – verglichen mit BWV 1034 – untergeordnete Rolle des Basso continuo, abgesehen von dem originellen Solo in T. 4–7 des Finales und vom dritten Satz: Dieses *Siciliano* ist als quasi-kanonischer Dialog zwischen Flöte und Bass angelegt, welcher nur im Zuge der Kadenzabschnitte beider Teile vernachlässigt wird. Das kontrapunktische Kabinettstück ruft die gewöhnlich polyphonen Züge von Bachs Kammermusik in Erinnerung, die im vorliegenden Werk offenbar mit Blick auf den ungewöhnlichen Adressaten sonst ganz in den Hintergrund treten.

**FLÖTENWETTBEWERB
FÜR AMATEURE 2014
COMPETITION
FOR AMATEUR FLUTISTS 2014
24. + 25. MAI 2014**

  Wiesbadener
Musik- & Kunstschule e.V.
DEUTSCHE GESELLSCHAFT FÜR FLÖTE E.V.

WWW.FLOETE.NET

ANMERKUNGEN

- ¹ S. Rampe: *Sonaten für obligates Cembalo und Viola da gamba BWV 1027–1029*, in: ders. (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik. Das Handbuch* (Das Bach-Handbuch 5/1–2), Laaber 2013, Bd. 2, S. 176–193 (S. 183ff.).
- ² K. Hofmann: *Triosonaten BWV 1038, 1039, 1079/3 und 525a*, in: S. Rampe (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik*, a. a. O., Bd. 2, S. 23–46 (S. 33–36).
- ³ Ebenda, S. 36–42.
- ⁴ J. S. Bach: *Werke für Flöte* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Bd. 3), hg. von H.-P. Schmitz, Kassel etc. und Leipzig 1963.
- ⁵ Bach [ohne Vornamen]: *Sonate C-Dur für Flöte und Basso continuo BWV 1033, Sonaten Es-Dur, g-Moll für Flöte und obligates Cembalo BWV 1031, 1020, überliefert als Werke Johann Sebastian Bachs (Flötenmusik)*, hg. von A. Dürr, Kassel etc. 1975.
- ⁶ J. S. Bach, *Verschiedene Kammermusikwerke* (Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Serie VI, Bd. 5), hg. von K. Hofmann, Kassel etc. 2006.
- ⁷ S. Rampe: *Probleme der Überlieferung und Datierung*, in: ders. (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik*, a. a. O., Bd. 1, S. 47–71 (S. 49f.).
- ⁸ *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800* (Bach-Dokumente III), hg. von H.-J. Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1972, Nr. 795.
- ⁹ Vgl. hierzu S. Rampe, *Sonaten für Traversflöte oder Violine und Continuo BWV 1021, 1023, 1026 und 1033–1035*, in: ders. (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik*, a. a. O., Bd. 2, S. 65–89 (S. 80–84).
- ¹⁰ F. Blume: Artikel *Bach, Johann Sebastian*, in: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, hg. von dems., Bd. 1, Kassel etc. 1949–1951, Sp. 962–1047 (Sp. 1013).
- ¹¹ H. Eppstein: *Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß*, in: *Bach-Jahrbuch* 1972, S. 12–23 (S. 12f.).
- ¹² Vgl. die harmonische Analyse in: S. Rampe: *Sonaten für Traversflöte oder Violine und Continuo*, a. a. O., S. 81f.
- ¹³ S. Rampe: *Antonio Vivaldi und seine Zeit* (Große Komponisten und ihre Zeit), Laaber 2010, S. 271.
- ¹⁴ R. L. Marshall: *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten: Biographische und stilistische Erwägungen*, in: *Bachforschung und Bachinterpretation heute. Wissenschaftler und Praktiker im Dialog*. Bericht über das Bachfest-Symposium 1978 der Philipps-Universität Marburg, hg. von R. Brinkmann, Kassel etc. 1981, S. 47–71 (S. 51ff.).
- ¹⁵ H. Eppstein: *Zur Problematik von Johann Sebastian Bachs Flötensonaten*, in: *Bach-Jahrbuch* 1981, S. 77–90 (S. 79–83).
- ¹⁶ S. Rampe: *Die Hofkapellen in Weimar und Köthen*, in: ders. (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik*, a. a. O., Bd. 1, S. 19–34 (S. 25).
- ¹⁷ A. Powell und D. Lasocki: *Bach and the flute: the players, the instruments, the music*, in: *Early Music* 23 (1995), S. 9–29.
- ¹⁸ Siehe den Göttinger Bach-Katalog. Die Quellen der Werke: Datenbank der Werke J. S. Bachs und ihrer handschriftlichen Quellen bis 1850 im Internet (www.bach.gwdg.de).
- ¹⁹ Vgl. M. Castellani: *J. S. Bachs »Solo pour la flûte traversière«. Köthen oder Leipzig?*, in: *Tibia* 14 (1989), S. 567–573. R. Leavis: *Anmerkungen zu Marcello Castellanis Bach-Ausgaben*, in: *Tibia* 15 (1990), S. 254–255. Y. Kobayashi: *Noch einmal zu J. S. Bachs »Solo pour la flûte traversière« BWV 1013*, in: *Tibia* 16 (1991), S. 379–382.
- ²⁰ S. Rampe: *Tripelkonzert BWV 1044*, in: ders. (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik*, a. a. O., Bd. 1, S. 346–356 (S. 352–354).
- ²¹ J. S. Bach: *Sonate C-Dur BWV 1033 für Flöte solo*, hg. von G. Braun, Wien 1985.
- ²² In: S. Rampe: *Sonaten für Traversflöte oder Violine und Continuo*, a. a. O., S. 84.
- ²³ Ders.: *Sonaten für Traversflöte oder Violine und Continuo*, a. a. O., S. 85f.
- ²⁴ R. L. Marshall: *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten*, S. 59f.
- ²⁵ *Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750* (Bach-Dokumente II), hg. von W. Neumann und H.-J. Schulze, Kassel etc. und Leipzig 1969, Nr. 193.
- ²⁶ Persönliche Mitteilung von Prof. Dr. Peter Thalheimer (Ilshofen) vom Juli 2013.
- ²⁷ Conservatoire Royal de Musique, Brüssel, Litt. XY.15.115.
- ²⁸ S. Rampe: *Traversflöte*, in: ders. (Hg.): *Bachs Orchester- und Kammermusik*, a. a. O., S. 123–129 (S. 127).
- ²⁹ Ders.: *Saitenclaviere*, in: ebenda, S. 325–345 (S. 326–329). Dort (S. 327) auch eine Abbildung des Instruments.
- ³⁰ H. Eppstein: *Über J. S. Bachs Flötensonaten mit Generalbaß*, a. a. O., S. 18f. R. L. Marshall: *Zur Echtheit und Chronologie der Bachschen Flötensonaten*, a. a. O., S. 67ff.
- ³¹ J. J. Quantz: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*, Berlin 1752; Faksimile, hg. von H. Augsburg, Kassel etc. und München 1992, S. 49. □

Teil II dieses Artikels erscheint in *Tibia* 2/2014

Michael Schneider

„Diese Instrumente ... sind frisch“

Teil I: Kazimierz Serocki und sein „Blockflöten-Abenteuer“

Kazimierz Serocki (1922–1981) hat als Komponist zwar nie die internationale Berühmtheit seiner Landsleute Krzysztof Penderecki und Witold Lutoslawski erlangen können, gehört aber zweifellos zu den originellsten Komponisten des 20. Jahrhunderts. Wie kaum ein zweiter hat er „unerhörte“ Klänge auf den verschiedensten Instrumenten erforscht und katalogisiert, um dann mit dem so gewonnenen Material im wahrsten Sinne des Wortes komplex zu „komponieren“, zunächst vor allem für „sein“ Instrument, das Klavier, aber auch Orgel, Schlagzeug, Zupf- und Blasinstrumente, häufig in sinfonischen Dimensionen. Vor allem der sich überlappende Bereich zwischen tonhöhendefinierten und geräuschhaften Klängen prägt seine etwa seit 1966 entstandenen Kompositionen.

Mit insgesamt fünf Werken hat sich Serocki der Blockflöte gewidmet. Drei davon, allesamt aus den Jahren 1973 bis 1975, gruppieren sich aufgrund ihrer stilistischen Einheitlichkeit als kompositorisches „Projekt“, das er selbst als sein „Blockflöten-Abenteuer“ bezeichnet hat. In intensivem Austausch und veranstalterischer Kooperation an diesem Abenteuer beteiligt waren seinerzeit der Moeck-Verlag mit seinem Verlagsleiter Herbert Höntsch sowie der Westdeutsche und der Hessische Rundfunk mit ihren Abteilungsleitern Dr. Heinz Enke und Dr. Wilfried Brennecke.¹

Dem ironisiert postromantisch-expressiven Ansatz, mit dem Jürg Baur (s. mein Beitrag in *Tibia* 1/2013) zeitgleich die Blockflöte mit einem Kanon an Werken verschiedener Besetzung bedenkt (darunter wie Serocki auch mit einem Blockflötenkonzert), setzt Serocki eine stilistisch weitgehend voraussetzungslose, mehr oder weniger „melodiefreie“ und vor allem durch vielfältig differenzierte Klangstrukturen bestimmte Schreibweise gegenüber, die seinen Stücken bis heute eine erheblich avantgardistischer anmutende Klanglichkeit verleiht. Dies drückt sich auch schon im Notenbild seiner Partituren ab der Mitte der 60er Jahre aus, die nur nach ausgiebigem Studium der Legenden „lesbar“ sind.

Die Entstehung der drei Werke aus den 1970ern, die man im Nachhinein durchaus als Zyklus begreifen mag, war weitgehend unabhängig von den Blockflötisten und Komponistenkollegen im Westen. Sie hing vielmehr ursächlich zusammen mit den Experimenten, die Serockis Freund, der Klarinettenist und Blockflötist Czeslaw Palkowski, mit ihm in diesen Jahren durchgeführt hat. Konsequenterweise hat dieser die verschiedenen Mitglieder der Blockflötenfamilie nach seinerzeit ungewöhnlichen klanglichen Möglichkeiten erforscht. Hierzu gehören u. a. Überblasstechniken, Multiphonics, gleichzeitiges Singen und Spielen, Manipulationen am Labium, Spiel mit ausschließlich Kopfstücken etc., etc.

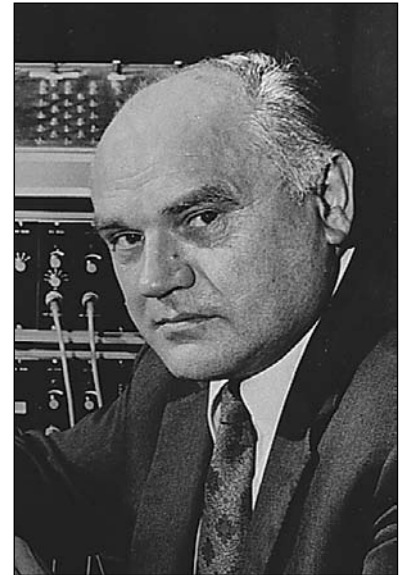


Michael Schneider wirkt als Block- und Traversflötist sowie Dirigent mit seinen Ensembles *Camerata* Köln und *La Stagione* Frankfurt und anderen Klangkörpern. An der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/M. lehrt er Blockflöte und leitet den Master-Studiengang der Abteilung für „Historische Interpretationspraxis“.

1973 schrieb Serocki an Herbert Höntsch vom Moeck Verlag: „Ich verbrachte in der letzten Woche viele Stunden mit Herrn Palkowski, / der Klarinettenist und Blockflötenspieler vom „Music-Workshop-Ensemble/ zusammen und wir begannen die Blockflöten zu entdecken; und das ist nur der Anfang! Ich muss ganz aufrichtig sagen: diese Instrumente haben große Möglichkeiten, sie sind ‚frisch‘.“ Im selben Brief bittet Serocki darum, an Palkowski Michael Veters Buch *Il Flauto dolce ed acerbo*, das im Moeck Verlag erschienen war, zu senden. Palkowskis klangliche Erkundungen der Blockflöte hatten bislang also ohne Kenntnis von Veters Experimenten stattgefunden. 1973 hatte er auch noch „keine Tenor-, Bass- und Grossbassflöte“ zur Verfügung, wie sie ihm später die Firma Moeck zum Geschenk machte.

Das chronologisch erste Stück aus dieser Phase ist *Impromptu Fantastique* (1973) für 6 Blockflöten, 3 (ad lib.) Mandolinen, 3 (ad lib.) Gitarren, Klavier und Schlagzeug (zwei Spieler mit zwanzigerlei Instrumenten). Es folgen das *Concerto alla Cadenza* für Blockflöten und Orchester (Fertigstellung November 1974) und schließlich die *Arrangements* für 1-4 Blockflöten (1975). Vorher entstanden waren die noch im traditionellen Stil komponierten *Improvisationen* für Blockflötenquartett von 1959 und *Krasnoludki* (Die Zwerge), als Spielstücke für Klavier bereits 1953 komponiert, aber 1975, gegen Ende von Serockis „Blockflötenphase“, noch einmal „für variable Instrumentalensembles“ u. a. Blockflöten in einem dreistimmigen Satz eingerichtet.

Serocki starb bereits 1981 vor Vollendung seines 60. Lebensjahrs. Das heißt: heutige Spieler, die sich seiner Werke annehmen, sind angewiesen auf die Legenden in den Vorworten der Ausgaben. Diese sind umfangreich, aber manchmal missverständlich, da verbale Beschreibungen von zuweilen gestischen Aktionen an ihre Grenzen stoßen (wohingegen ein „Vormachen“ sofort das Gemeinte plausibel werden lassen könnte). Manche von Serockis selbst entwickelten Notationssymbolen mag



Kazimierz
Serocki
Foto:
Moeck
Archiv

man auch als nicht ganz geglückt bezeichnen, da deren optische Erscheinung nicht unbedingt suggestiv das Gemeinte nahelegt.

1976, noch während meiner Studienzeit an der Kölner Musikhochschule, war ich neben meinem Lehrer Günther Höller, Christian Seher und Czeslaw Palkowski einer der vier Spieler, die erstmals die *Arrangements* bei den Wittener Tagen für Neue Musik und beim Warschauer Herbst 1978 aufführten. Bei dieser Gelegenheit absolvierten wir mit dem Komponisten in Köln mehrere Probenphasen, die mir durch die Intensität der Arbeit und wegen der dezidierten Visionen Serockis bis heute nachdrücklich in Erinnerung geblieben sind.

In diesem Beitrag möchte ich einerseits im Rahmen einer Würdigung Serockis einen Überblick über alle Blockflötenkompositionen des Komponisten geben, darüber hinaus aber auch in einem zweiten Teil in einer sehr praktischen Weise auf aufführungspraktische Fragen bei den *Arrangements* eingehen, nicht zuletzt, um meine Erinnerungen an die Arbeit mit dem Komponisten auch für jüngere Spieler wachzuhalten.

Die Werke

Krasnoludki (1953/1975)

Ulrich Thieme hat sich in *Tibia* 4/2002 und 1/2003 bereits in einem ausführlichen Beitrag dieser Stücke angenommen.² Serockis Einrichtung der Klavierstücke für variable Instrumentalensembles im Jahr 1975 nimmt gegen Ende der Blockflöten-Korrespondenz mit seinem Verleger einen erstaunlich breiten Raum ein, was beweist, dass er die *Krasnoludki* keineswegs als Jugendsünden betrachtete, sondern nach wie vor zu ihnen stand, obwohl sie in einem mit den neuen Stücken völlig unvergleichlichen Stil komponiert waren. Thieme bezeichnet zu Recht diese vorwiegend slawisch-tänzerischen Miniaturen als „idealen Einstieg in Serockis Blockflötenmusik“. (s. Abb. 1)

Als einer der Interpreten der Uraufführung von *Impromptu Fantasque* (1974 in Witten/Ruhr) weist Thieme auch auf dieses Werk hin sowie auf die *Improvisationen*.

Improvisationen (1959)

Diese waren im Auftrag des Moeck-Verlags für die Reihe Zeitschrift für Spielmusik entstanden. Es handelt sich um „6 Bagatellen für Blockflötenquartett“. Die Tonsprache hat sich aus erweiterter Tonalität bei den *Krasnoludki* hin zu einer freien Atonalität verändert. Rhythmische, aus folkloristischer Musik gewonnene Patterns (zuweilen mit häufigen Taktwechseln) finden sich auch hier. (s. Abb. 2)

In diesen Miniaturen ist von der Anlage her schon einiges zu finden, das auf die Segmente der späteren Arrangements verweist: vor allem die bei aller Kürze, Prägnanz und Ökonomie der Mittel klar definierten atmosphärischen Inhalte der einzelnen Stücke. „Geschwätzigkeit“, wie in vieler anderer sogenannter „Spielmusik“ der Zeit ist den *Improvisationen* jedenfalls völlig fremd. Keine Note ist zu viel! Es handelt sich um ernstzunehmende kleine Kompositionen, deren Darstellung zwar keine virtuoson Fähigkeiten verlangt, aber enorme Sorgfalt in der en-

Abb. 1

3. Mazurka

Kazimierz Serocki und sein „Blockflöten-Abenteuer“

Abb. 2

IV

5

Presto e robusto ($\text{♩} = \text{ca. } 192$)

The musical score consists of four staves. The first system (measures 1-4) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 5-8) continues with *f* dynamics. The third system (measures 9-12) features a piano (*p*) dynamic. The fourth system (measures 13-16) returns to *f* dynamics. The fifth system (measures 17-20) features a piano (*p*) dynamic. The sixth system (measures 21-24) returns to *f* dynamics. The seventh system (measures 25-28) features a piano (*p*) dynamic. The eighth system (measures 29-31) concludes with a pianissimo (*pp*) dynamic.

sembletechnischen Arbeit. Der Titel *Improvisationen* verweist also keinesfalls auf formlose oder zufällige Inhalte, sondern könnte eher im eigentlichen Wortsinn des „ex improvise“ (aus dem Unvorhergesehenen) zu verstehen sein.

Impromptu Fantasque (1973)

Diese Komposition scheint aus der Idee entstanden zu sein, zeitgenössische Ensemblemusik für Instrumente bereitzustellen, wie sie an einer Musikschule bzw. auch im Laienmusizieren klassenweise zur Verfügung stehen könnten. Diese Überlegung dürfte jedoch kaum aufgegangen sein: Zu komplex sind vor allem die Notationsweisen für die verschiedenen Instrumente, als dass sie nicht im Musikschulbereich zumeist unüberwindliche Hemmungen erzeugen würden. Auch wenn die geforderten Spielweisen der einzelnen Instrumente für sich genommen nicht sonderlich schwierig auszuführen sind, erfordern sie doch eine kompetente praktische Einweisung. Die Komposition bewegt sich in einer faszinierenden, gegenüber den beiden erstgenannten Kompositionen Serockis völlig neuartigen Klangsprache: Der Komponist kombiniert die neuerforschte Welt der Blockflötenklänge mit solchen für Zupfinstrumente, Schlagzeug und Klavier, mit denen er bereits in früheren Kompositionen in ähnlicher Weise gearbeitet hatte. Die Klangbereiche der einzelnen Instrumente überschneiden sich dabei. Das Klavier (der Pianist benötigt auch zwei Holzschlegel und zwei Jazzbesen) wird zu einem erheblichen Anteil im Innern bespielt, oft durch Kratzen mit den Nägeln auf den Saiten, im Schlagzeug wird u. a. ein Kontrabassbogen eingesetzt. Auch Mandolinen und Gitarren erklingen so gut wie gar nicht in konventioneller Weise. Serocki schafft durch den Mix der Instrumente faszinierende klingliche Texturen, in denen es im Chor wispert, kratzt, schleift, schabt, raschelt, heult, flattert, pfeift, sägt, ratscht etc., etc. (s. Abb. 3)

Für die Binnenorganisation einer Aufführung des knapp 10-minütigen Werks wird zwingend

ein Dirigent benötigt. Das neu erforschte Repertoire der Blockflötenklänge kommt in diesem Stück zum ersten Mal zum Einsatz, wird jedoch in den beiden folgenden Werken in sehr ähnlicher Weise eingesetzt werden. Deshalb soll es hier weiter unten im Zusammenhang mit den Arrangements eingehender besprochen werden. In einem bereits zitierten Brief vom 9.3.1973 an Herbert Höntsch hatte Serocki angekündigt: „Es ist durchaus möglich, dass ich außer dem Stück für Mandolinen, Gitarren, Blockflöten etc. auch ein Konzert für Blockflöten und Orchester schreiben werde.“

Concerto alla cadenza (1974)

Die Uraufführung desselben fand dann am 3.4.1975 in Frankfurt/M. statt. Solist war Czeslaw Palkowski, das HR-Sinfonieorchester spielte unter Leitung von Hans Zender. Eine zweite Aufführung fand am 28.9.75 im Rahmen des 19. Warschauer Herbstes statt, dem Festival, das Serocki mitbegründet hatte.

Zum *Concerto alla cadenza* existiert bereits ein hervorragender Tibia-Artikel von Gerhard Braun³, der zum Nachlesen ausdrücklich empfohlen sei, da er auch viel Grundsätzliches zu Serocki enthält. Sehr treffend schrieb Braun seinerzeit zum 80. Geburtstag des Komponisten: „Innerhalb von 25 Jahren legte Serocki in stilistischer Hinsicht einen weiten Weg zurück – über Folklore, Atonalität, Dodekaphonie zu seriellen Verfahrensweisen, Klangkomposition und Aleatorik, um schließlich aus allen diesen sehr individuell gelösten Versuchen zu einem eigenen originellen Stil zu gelangen. Serocki hatte einen angeborenen Sinn für feinste Klangnuancen von lyrischer Ausdruckskraft und war sozusagen ständig auf Klangentdeckung. (...) Seine Musik zeichnet sich durch große Vitalität, aber auch durch eine ungemein differenzierte, oft verblüffende Klangbehandlung aus, bei sehr geschlossenem und kompaktem Formverlauf.“

Dieses Concerto (Dauer 16 Minuten) verlangt den Einsatz von 6 verschiedenen Blockflöten

Abb. 3

The image shows a musical score for Blockflöte (Piccolo) from measures 140 to 146. The score is written for multiple parts: I cpl (C1), I pt (C2), II mbf (C3), and cht (C4). The notation includes various dynamic markings such as *ppp*, *fff*, *mf*, *pf*, and *f*. There are also performance instructions like *staccatissimo* and *SECCO*. The score is divided into measures 140, 141, 142, 143, 144, 145, and 146, with arrows pointing to each measure number. The bottom of the score shows a 9-measure rest for the I cpl part.

zwischen Sopranino und Großbass, allesamt von einem Spieler im Wechsel zu bedienen. Dem Titel des Werks entsprechend kann man es als eine große Solokadenz des Blockflötisten sehen, der ein Panorama aller denkbaren „neuen“ Klänge entrollt, die aus dem riesigen klanglichen Reservoir des Orchesterapparats sekundiert und angereichert und durch Übergangspassagen gegliedert werden. Es ist ein „undramatisches“, auch für den Solisten im herkömmlichen Sinn „unvirtuoses“, aber höchst koloristisches Werk. Das Orchester tritt nicht als massiver Tutti-Klangkörper dem Solisten gegenüber in Aktion, sondern wird eher als riesiges Kammerensemble eingesetzt. Die Anlage eines dramatischen und konfliktreichen Kontrasts zwischen Solist und Orchester, wie sie in Jürg Baur's *Concerto da camera* aus demselben Jahr geradezu eine der Grundideen der Komposition bildete, ist dem *Concerto alla cadenza* fremd.

Wegen des großen Aufführungsaufwands und der umfangreichen Besetzung mit „Celesta, Harfe, Klavier, Cembalo, 2 Schlagzeugern, 20 Violinen, 6 Violen, 4 Celli, 3 Kontrabässen“ ist dieses Werk nach der Uraufführung leider nur noch selten wieder aufgeführt worden. Obwohl weder das *Impromptu Fantasque* noch das *Concerto alla cadenza* auf Tonträgern erhältlich sind, ist es mir mit Hilfe des Moeck-Verlags gelungen, Aufnahmen davon aus den Jahren der Entstehung zu hören. Charakteristisch für beide Kompositionen ist, dass die Mehrzahl der klanglichen Ereignisse trotz des großen Aufgebots an Instrumenten im extrem leisen, leisen und mittellauten Bereich angesiedelt ist. Selbst das *Concerto* erfordert äußerst „gespitzte“ Ohren, um die Vielfalt der klanglichen Prozesse wahrnehmen zu können. (s. Abb. 4)

Arrangements (1975)

Nach der Fertigstellung des *Concertos* findet sich in einem Brief Serockis an Höntsch vom 18.12.1974 zum ersten Mal ein Hinweis auf die *Arrangements*: „Ich denke jetzt daran, ein „multiversionales“ Stück für variable Besetzun-

gen/ 1-6 Blockflöten/ zu schreiben, welches alle möglichen Blockflötenensemble-Kombinationen/ in allen Lagen/ berücksichtigt. Das soll Ende meines Blockflöten-Abenteuers sein.“ Offenbar dachte Serocki zunächst daran, wie im *Concerto alla cadenza* auch noch Sopranino und Grossbass einzubeziehen (daher die 1-6 Blockflöten), hat dies aber aus praktischen Erwägungen (dankenswerterweise!) dann auf 1-4 reduziert. Am 28. Oktober 1975 schreibt Serocki an Höntsch: „Die Arbeit an den *Arrangements* für 1-4 Blockflöten schreitet gut voran und ich denke, dass das Werk bis zum Jahresende fertig sein wird“, und dann im November: „Ich will hoffen, dass das ganze Material bis Ende Februar 1976 bei Dir sein wird. Und ich werde auf diese Weise mein 'Abenteuer' mit Blockflöten beenden.“

Tadeusz Zielinski äußerte dazu in einem Tibia-Artikel in Heft 1/1980⁴, also noch zu Lebzeiten des Komponisten: „Da viele auf die Blockflöte bezogene Einfälle in der Partitur des *Concerto alla cadenza* keinen Platz mehr finden konnten, beschloss der Komponist, diese in einem anderen Werk zu verwenden, und auf diese Weise entstanden im Jahre 1976 die *Arrangements*.“ Die *Arrangements* sind also ein ursprünglich noch nicht vorgesehenes Produkt, das sich in der kompositorischen Arbeit aus den beiden vorhergehenden Werken konsequent ergeben hat, und in vieler Hinsicht als das ausgereifteste der drei gelten kann, zumindest was den Einsatz der Blockflöten betrifft. Die Uraufführung fand dann in zwei Versionen (SATB, SB) am 25.4.1976 in Witten/Ruhr anlässlich der dort vom WDR ausgerichteten Tage für Neue Kammermusik statt.

Wegen der aufwendigen Besetzungen der beiden ersten Werke dieser Kompositionsphase, denen die Überschaubarkeit und Variabilität der *Arrangements* gegenüber steht, war es in den vergangenen Jahren und wird es wohl auch zukünftig diese Komposition sein, mit der Serocki bei den Blockflötisten lebendig bleiben wird. Auch die *Arrangements* waren bereits

Abb. 4

The image displays a musical score for an orchestra and woodwinds, spanning measures 195 to 221. The score is divided into two systems by a double bar line. The first system covers measures 195 to 208, and the second system covers measures 209 to 221. The woodwind section includes flutes (fl.), oboes (ob.), bassoons (fb.), and clarinets (cl.). The string section includes violins (v.), violas (v.), cellos (v.), and double basses (v.). The percussion section includes timpani (t.), snare drum (cembalo), and vibraphone (vibrafono). The score features various dynamics such as *ppp*, *p*, and *mp*. The woodwinds play complex rhythmic patterns, often with triplets and sixteenth notes. The strings provide a steady accompaniment, with some parts featuring triplets and sixteenth notes. The percussion section includes a prominent snare drum pattern and a vibraphone part. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a common time signature.

zweimal Gegenstand von Tibia-Artikeln: der bereits erwähnte von Tadeusz Zielinski (Heft 1/1980) und ein weiterer von Katja Reiser (Heft 3/2003)⁵. Zielinski stellt im wesentlichen die Komposition vor, wogegen Katja Reiser vor allem auf spieltechnische Aspekte eingeht.

ANMERKUNGEN

¹ Ich danke Frau Sabine Haase-Moeck, dass sie mir die Korrespondenz zwischen Kazimierz Serocki und Herbert Höntsch aus diesen Jahren zur Verfügung gestellt hat, aus der alle Schritte des „Blockflöten-Abenteurers“ ersichtlich werden. Alle entsprechenden Zitate stammen aus dieser Korrespondenz. Serocki sprach und schrieb hervorragend Deutsch.

² Ulrich Thieme: „*Krasnoludki*“ - *Die Zwerge von Kazimierz Serocki (1953/1975)*, Teil 1, in: TIBIA 4/2002, S. XIII-XVI; Teil 2 in: TIBIA 1/2003, S. XVII-XX. Es lohnt sich, diesen Aufsatz im Netz unter www.moeck.com nachzulesen.

³ Gerhard Braun: Kazimierz Serocki: „*Concerto alla Cadenza*“ – *ein Klangfarbengemälde*, in: TIBIA 4/2002, S. 260-268.

⁴ Tadeusz A. Zielinski: Anmerkungen zu „*Arrangements*“ für 1-4 Blockflöten von Kazimierz Serocki, in: TIBIA 1/1980, S. 23-28.

⁵ Katja Reiser: Kazimierz Serocki (1922-1981): „*Arrangements*“ für 1-4 Blockflöten (1975/76), in: TIBIA 3/2003, S. XXV-XXVIII.

Teil II dieses Aufsatzes erscheint in Tibia 2/2014 □

Summaries for our English Readers

Anne Pustlauk

Handwritten originals by Friedrich Kuhlau in the Austrian National Library (ÖNB)

Quite by chance, the author found various handwritten originals by Friedrich Kuhlau. She describes these originals in some detail and the route that brought them to the ÖNB in as far as it can be reconstructed.

Comparisons between the handwritten originals, first editions and other printed copies indicate that articulation signs, for example dash and dot, were frequently differently copied, which must have had an effect on the performance of the pieces. This find of these originals reveals to today's musicians what the composer's intentions were.

In the second part, the author examines the instruments commonly in use in Kuhlau's time in regard of their tonal properties and the possibilities for interpretation they offer. This also gives contemporary musicians information about what Kuhlau intended for his compositions.

Siegbert Rampe

Information old and new on Johann Sebastian Bach's recorder sonatas

Part 1: The continuo sonatas

In this article the author investigates the authenticity of Bach's recorder sonatas. He also discusses the possibility of further compositions for the recorder by Bach, in particular with a continuo line, lost to

us today. He reports in some detail about the history of the research on the sonatas in C major BWV 1033, in E minor BWV 1034 and in E major BWV 1035, whereby he is particularly interested in examining the doubts, long voiced, about their authenticity.

Michael Schneider

“These instruments ... are fresh.” Kazimierz Serocki and his “recorder adventure”

Kazimierz Serocki (1922-1981) never achieved the international fame that his countrymen Krzysztof Penderecki and Witold Lutoslawski enjoyed, nevertheless he is undoubtedly one of the most original composers of the 20th century. He is virtually unsurpassed in researching and cataloguing “unheard of” sounds of diverse instruments and then composing complex works with the material he had collected. Serocki dedicated five works to the recorder.

Serocki died in 1981 shortly before his 60th birthday. Therefore, contemporary players have to rely on the explanations in the introductions of scores. Verbal descriptions of at times gesticulated actions can easily be misunderstood. The author, who played in the premiere of *Arrangements* in 1976, had first hand experience of rehearsing intensively with Serocki. In this article, he gives an overview of all the composer's pieces for recorder (TIBIA 1/2014), in the second half he gives very practical tips for performing *Arrangements*. (TIBIA 2/2014). **Translations: Angela Meyke**

Inès Zimmermann

Festival Oude Muziek Utrecht 2013, 23. August bis 1. September

„Wij zijn er nog“ – Wie sich das Festival Oude Muziek Utrecht im 32. Jahr allen Kürzungen zum Trotz erfolgreich behauptet.

In der viertgrößten niederländischen Stadt herrscht trotz einer Einwohnerzahl von 320.000 Menschen eine entspannte Stimmung: statt des Autos nimmt man gerne das Fahrrad oder geht zu Fuß. Eilig hat man es dabei nicht, gibt es eine willkommene Möglichkeit zum Schwätzchen, so nimmt man diese wahr. Beim Oude Muziek Festival bietet sich die erste Gelegenheit, neue Bekanntschaften zu machen bereits in der Warteschlange für den Kartenverkauf, setzt sich in der Konzertpause fort, in der gratis 'een kopje koffie' serviert wird oder auf der gemeinsamen Fahrradtour, um von einem Konzertort zum nächsten zu radeln.

Wie überall in der europäischen Kulturlandschaft wurde auch Utrecht von Kürzungen betroffen. Vor zwei Jahren zum 30. Jubiläum kam die Ankündigung, dann wurde für 2013 eine 70%ige Budgetkürzung durchgesetzt, die durch die Hilfe der Gemeinde und Stadt Utrecht auf 40% gesenkt werden konnte.

Wie ist es möglich, dass mit weniger Geld noch mehr Konzerte durchgeführt werden können? Es ist dem besonderen Einsatz von Sponsoren, der Gemeinde Utrecht und den Bürgern zu verdanken.

„Utrecht“, d. h. das Festival Oude Muziek ist noch mehr denn je ein Festival der Utrechter geworden, und diese sind für Ihre Gastfreundschaft nicht erst seit gestern bekannt. In diesem Jahr jährte sich zum 300. Male der Frieden von Utrecht, eine der ersten Friedens-Konferenzen internationaler Diplomatie, die bei der Beilegung des spanischen Erbfolgekrieges eine wichtige Rolle spielte. Schon damals schätzte man

die Annehmlichkeiten und schönen Gebäude, die auch heute noch als Kulisse und Klangraum für Konzerte und Vorträge zur Verfügung stehen. Hier erklingt Musik aus der Renaissance und dem Barock in zeitgenössischen Räumen, was auch für die Interpreten den besonderen Reiz Utrechts ausmacht, spielen sie doch meist Alte Musik in modernen Konzertsälen, in denen man mit einer inadäquaten Akustik und fehlendem Ambiente leben muss.

In den vielen historischen Spielstätten herrscht eine freundliche, fast familiäre Atmosphäre. Die freiwilligen Helfer, ohne die das Festival nicht möglich wäre, kennen ihr Publikum aus vielen Jahren der unbezahlten Organisationsarbeit und sind jedes Mal stolz auf IHR Ensemble und dessen herausragende Leistungen. Auch an die vielen Musiker wurde gedacht. Die großzügige neue Regelung ermöglicht teilnehmenden Musikern gratis Zugang zu den Konzerten ihrer Kollegen.

Ganz im Sinne der 300jährigen Tradition für Diplomatie sind die Festivaltage ein internationaler Austausch mit Masterclasses, einer Informationsbörse für Veranstalter und Ensembles, sie bieten einen Musikmarkt für Instrumente und Noten und beherbergen gleich drei Konferenzen: Die Internationalen Lautentage, REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne) und AEC (Association Européenne de Conservatoires).

In der Eröffnungsrede beschwor Xavier Vandamme den Utrechter Gemeinschaftsinn: „Wij zijn er nog!“ Wir sind noch da und können stolz auf unser Festival sein. Viel Sinn für Gemeinschaft und Europa haben die Utrechter schon damit bewiesen, dass sie den Belgier Vandamme an die Spitze ihres niederländischen Festivals gesetzt haben. Mit Hinweis auf

Vandamme und Paul van Nevel bemerkte ein Mitglied der Geschäftsführung mit einem Augenzwinkern, man setze hier auf Vlaams Talent.

Das Hauptaugenmerk der Programmlegung lag in diesem Jahr auf Johannes Ciconia, Orlandus Lassus, Johann Jakob Froberger, Georg Muffat – eine wahrhaft europäische Mischung.

Freitag, 23. August 2013

Der erste Teil der Festival-Eröffnung fand in der Domkirche statt, bei der *Ars Antiqua Austria* mit Gesangssolisten unter der Leitung von Gunar Letzbor die einzige erhaltene Messe von Georg Muffat (1653-1704), *Missa in labore requis* aufführten. Auf YouTube kann man sich trotz eingeschränkter Klangqualität einen Eindruck von der herrlichen Musik verschaffen.

Die findigen Werbeleute, die das Festival seit Jahren mit großen Bannern, Plakaten und Werbung auf dem gesamten Fuhrpark der Organisation gestalten und ausstatten, hatten für 2013 eine Grundschülerin ausgesucht, deren Fotos im 470 Seiten starken Programmbuch als einzige neben einem Foto von Paul van Nevel abgedruckt war. Ansonsten keine Ensemble- oder Solistenfotos, die Lebensläufe der Solisten und Dirigenten waren auf 2-5 Zeilen gekürzt und füllten am Ende des Buches nur 15 Seiten. Bei einer Zahl von über 200 Konzerten wurde der Wert auf musikwissenschaftliche Artikel und Übersetzung der Gesangstexte gelegt, was das Buch extrem lesenswert macht. Als Zugeständnis an das einheimische Publikum sind alle Texte ins Niederländische übersetzt und mit einer gut gemachten englischen Zusammenfassung versehen.



Fotos: Anna van Kooij

Klein ist die Welt: Das Mädchen aus dem Programmheft saß an diesem Abend im Publikum in der Domkirche und war unberührt von der Tatsache, dass ihr gegenüber 5 Meter hohe Banner mit ihrem Gesicht an beiden Seiten der Orgel hingen. Ihr Vater erzählte von den Fotoaufnahmen, die ihr Spaß gemacht hätten. Doch mehr als über die Plakate habe sie sich über die Festival-CD mit Musik des *Huelgas Ensembles* gefreut, die sie zuhause die ganze Zeit gespielt hatte. Ach ja, und die Schulfreunde hätten noch nichts gesehen, schließlich fange ja das neue Schuljahr erst am folgenden Montag an. Ganz aufmerksam hörte seine Tochter anschließend

dem durch Sängerknaben verstärkten *Ars Antiqua Austria* zu, die einzige Gelegenheit für sie, Altersgenossen im Festival zu hören.

Danach wurde das Publikum aufgeteilt und auf 29 Privathäuser rund um den Dom verteilt. Die guten Bürger von Utrecht öffneten für den 2. Teil des Eröffnungskonzertes bereitwillig ihre Häuser und Weinkeller und gaben den Zuhörern nach dem großen Chor- und Orchesterkonzert Gelegenheit, in einer intimen Atmosphäre Solisten und kleine Kammermusikensembles zu hören. Was für ein Kontrast für ein Eröffnungsarrangement. Nach der Kammermusik bot sich die Gelegenheit zum Gespräch, um so gegensätzliche Kost bei einem Glas Wein und Käsewürfeln noch einmal nachzugenießen. Wunderbar.

Samstag, 24. August 2013

Der Utrechter Dom hat ein 50 Glocken starkes Carillon oder Turmglockenspiel. 2011 hat Malgosia Fiebig den bisherigen Stadt-Carillonneur in Utrecht und Nijmegen Arie Abbenes abgelöst. Was am Vorabend wegen gleichzeitiger Programmierung mit dem Abendkonzert noch störend war, konnte am nächsten Morgen um 11 Uhr mit Genuß gehört werden. Ein Glockenspiel-Konzert mit Werken von Georg Muffat. Malgosia Fiebig hat eine virtuose Technik, die Läufe und Agogik in einer für handgespielte Glocken unglaublichen Schnelligkeit ermöglicht. Mit großer Musikalität und musikalischer Begabung ließ sie das Glockenspiel mit erstaunlicher Geschmeidigkeit erklingen. Zudem gab es im Klosterhof eine Live Video Schaltung, die auch ein Zuschauen ermöglichte. Wer wollte, konnte auch den Turm erklimmen und sich mit eigenen Augen ein Bild machen.

In der neugotischen Willibroduskerk präsentierte das Ensemble *Sequentia* unter Leitung von Benjamin Bagby liturgische Gesänge in einem Zeitrahmen, der mit der Lebensspanne Karls des Großen (ca.747-814) begann und bis ins 12. Jh. hineinreichte. In den Texten wird ein Lob-

lied auf den fränkischen König und römischen Kaiser angestimmt, der 1165 heiliggesprochen wurde – mehr als 300 Jahre nach seinem Tod!

Zwischen die liturgischen Teile setzte Benjamin Bagby lateinische Lieder, die mit Karl in Verbindung gebracht wurden. Mit dieser Rekonstruktion verloren geglaubter Lieder erweckten die sieben Sänger und Instrumentalisten die karolingische Renaissance zu neuem Leben. *Sequentia* ist ein gern gesehener Gast in Utrecht und bestätigte seinen Ruf als eines der führenden Ensembles für frühe Musik. Die Gründungsmitglieder Benjam Bagby und der Flötist Norbert Rodenkirchen zeigen keinerlei Ermüdungserscheinung, sondern erfinden sich und ihre Programme seit über 35 Jahren immer wieder neu und verjüngen ihr Ensemble mit jungen Talenten.

Der Blockflötist und Dirigent Peter Van Heyghen kehrte mit seinem Ensemble *Les Muffatti* zu einem der Hauptkomponisten des Festivals zurück und präsentierte Concerti grossi von Muffat, Corelli und Pez in der Geertekerk, während das Abendkonzert mit *Le Parnasse Français* ein interessantes Programm über die Kunstform der französischen Grand Motet bot. Die Jacobi-Kirche bietet mehr als 600 Plätze und ist für eine große Besetzung geeignet, wenn die Solisten nicht, wie hier geschehen, hinter dem Orchester, sondern vor dem Orchester plziert werden. Der gewählten Aufstellung war eine geringe Textverständlichkeit und ein unausgewogener Gesamtklang geschuldet. Überraschend wie französisch die Motette *Miserere* von Antonio Biffi anmutet. Der Venezianer Biffi hat dieses Auftragswerk für den Neffen von Ludwig XIV. in der französischen Tradition von Lully und Clérambault geschrieben und es 1704 in Versailles uraufgeführt.

Als Krönung des Abends aber muss das Konzert von *Mala Punica* genannt werden. Unter der Leitung des Blockflötisten und Musikwissenschaftlers Pedro Memelsdorff wurden die Motetten Ciconias von sieben Sängern unter



der Mitwirkung von Fiedeln, Blockflöte, Zugtrompete und Klavierinstrument genial interpretiert. Mit verschiedenen Aufstellungen, dem nahtlosen Ineinanderfließen der Motetten und der Instrumentalstücke entstand der Eindruck eines perfekt choreografierten Musikereignisses, oder wie eine Zuhörerinnen es formulierte: „Beim Hören des ersten Tones öffnete sich mein Mund vor Erstaunen und Entzücken, und als ich ihn wieder schloss, war das Konzert vorbei.“

Sonntag, 25. August 2013

Vorträge gehören zum Festival und an diesem Morgen war es Pedro Memelsdorff, der mit zwei seiner Sängerinnen vom Vorabend unter dem Titel *Ciconia the orator* einen Aspekt im non-verbalen Dialog bei der Imitation von Stimmen in der Musik von Johannes Ciconia beleuchtete.

Am Nachmittag widmete Stefan Morent mit seinem Ensemble *Ordo Virtutum* den Kompositionen des Universalgelehrten Herman

von Reichenau (1013-1054), welcher trotz einer spinalen Muskelatrophie, die ihn an einen Tragestuhl fesselte und einer Sprechbehinderung einer der wichtigsten Denker und Gelehrten seiner Zeit war. In der tonalen Sprache der Gregorianik, aber mit weit größerem Tonumfang ist seine Musik ein faszinierendes Zeitzeugnis und wurde vom Publikum hochkonzentriert aufgenommen.

Vivaldis *La senna festeggiante* farbig und rasant von Fabio Bonzonis Orchester *La Risonanza* und Gesangssolisten dargeboten, wäre als Mini-Oper eine würdige Wahl für einen schönen Abendabschluss gewesen, gäbe es in Utrecht nicht auch noch das Format der Mitternachtskonzerte. Punkt 12 Uhr nachts spielte Pierre Hantai Johann Jakob Froberger (1616-1667), einen weiteren Festivalschwerpunkt. Je länger das Cembalo-Recital in der Lutherse Kerk dauerte, desto gelöster und farbig spielte er – abgesehen von einer Pultleuchte – in vollkommener Dunkelheit.

Am Tag danach waren es Emma Kirkby und Jakob Lindberg, die passend zur Nachtzeit die feine Kunst melancholisch zu sein *In darkness let me dwell* in der ausverkauften Aula des Akademiegebouws darboten. Emma Kirkby bedarf keiner Vorstellung, denn ihr Ruf eilt ihr voraus. Auch nach über 40 Berufsjahren auf den Alte-Musik-Podien der Welt überzeugt sie durch ihre brillante Technik und ihre natürliche Ausstrahlung, mit der sie das Publikum in ihre Darbietung einbindet und verzaubert.

„Ein bißchen viel Lassus“, sagte eine der vielbeschäftigten Helferinnen zu mir, aber da konnte ich nicht zustimmen.

Paul van Nevel, artist in residence, mit drei Konzerten im Festival vertreten, zusätzlich Leiter eines Workshops für Amateursänger und Herz, Leib und Seele des *Huelgas Ensembles* stand mit zwölf Sängern im engen Zentrum der Utrechter Domkirche und wechselte für jedes der sieben Mottos den Platz, da er die Vielseitigkeit des

Programmtitels auch auf die Himmelsrichtungen im Kirchenraum bezog: Lassus der Melancholiker, der Architekt, der Gläubige, der Humorist, der Spielerische, der Humanist und der Liebhaber. Die Feinheit der Interpretation, die Beweglichkeit der Stimmen und die Perfektion des Vortrags beeindruckten auf den Aufnahmen und im erhöhten Maße als Konzerterlebnis.

Nur vier Tage Festival von insgesamt neun. Doch welche Fülle an Eindrücken und Inspiration, die meine Mithörer und ich nach Hause nehmen konnten.

Keines der Konzerte fand in dem hässlichen Ersatzkonzertsaal vor den Toren Utrechts statt und die neue alte Vredenburg ist immer noch nicht fertig umgebaut. Hoffentlich bleibt das Anmieten eines modernen Konzertsaals, das mit vielen Nebenkosten verbunden ist, zu teuer und die Arrangements in den Kirchen mit den Freiwilligen leichter finanzierbar. Es ist stimungsvoller so. Gut, dass es Euch noch gibt. □



Testen Sie uns!
 Blockflöten von A bis Z
 Ansichtssendung anfordern.
 Anspielen.
 Vergleichen.
*Gerne beraten wir Sie ausführlich
 und stellen mit Ihnen gemeinsam Ihre Auswahl zusammen.*
 einfach anrufen: 0 23 36 - 990 290

...und immer im März in Schwelm:
recorder summit - das internationale Blockflötenereignis!
 Infos, Videos und vieles mehr auf www.recordersummit.com

early music im Ibach-Haus

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

Ute Giese

Europäisches Blockflötenfestival

6. ERPS-Biennale / ERTA Frankreich, 18.-20. Oktober 2013

FLÛTES D' EUROPE – FLÛTES DU MONDE, so lautete der vielversprechende Titel dieses Wochenendes der Begegnung von über 230 Teilnehmern aus Frankreich, Deutschland, Dänemark, Luxemburg, Schweiz und Österreich. Ein wunderbares Zeichen der deutsch-französischen Freundschaft wurde verklanglicht und minimierte auch sprachliche Barrieren. Um es vorweg zu nehmen: das Festival war ein gelungenes Unternehmen, auf dessen Fortsetzung nun viele Augen blicken, die Ohren spannungsvoll geöffnet.

Die Präsidentin der European Recorder Players Society (ERPS) Lucia Mense und ihre Stellvertreterin Agnès Blanche-Marc führten souverän durch das vielschichtige Programm, erläuterten und übersetzten und schienen überall präsent. Ihnen zur Seite standen die französischen Kollegen der European Recorder Teachers Association (ERTA) France: Präsidentin Anne Leleu, Eva-Maria Schieffer und Marion Fermé. Die Pädagogen des Conservatoire de Strasbourg Renata Duarte und Patrick Blanc engagierten sich in vielfältiger Art und Weise; es wehte ein herrlich warmer deutsch-französischer Teamgeist.

Nicht alle Veranstaltungen dieses reichhaltigen Wochenendes können hier dezidiert beleuchtet werden, es waren doch sehr viele. Los ging es mit einem Kinderkonzert: *Alma und die magischen Flöten*, Leitung, Konzeption und Interpretation: Marion Fermé. Über 500 Kinder aus den umliegenden Schulen waren gekommen und zeigten sich begeistert. Gut, dass die Musikhochschule über ein entsprechend geräumiges Auditorium verfügt. Das Gebäude erwies sich überhaupt als edel und modern ausgestattet, es wurde nicht an Mitteln gespart – Kompliment an die Stadt Strasbourg. Als „Apéritif-Konzert“ dann ein repräsentativer

Querschnitt der Blockflötenklassen der Conservatoires Strasbourg, Metz und Besançon. Ungefähr 20 Jugendliche spielten souverän und bestens vorbereitet durch ihre Lehrer Renata Duarte, Patrick Blanc, Marianne Saintier und Christian Billet Kompositionen aus den unterschiedlichsten Epochen.

Das erste Abendkonzert teilte sich in zwei Abschnitte. Zunächst brillierte das junge Ensemble *Consort Brouillamini* mit einem anspruchsvollen Programm J. S. Bachs und seiner Zeitgenossen. Auch wenn der Name des Ensembles übersetzt „Durcheinander“ bedeutet, so wies das keinesfalls auf die Interpretation hin. Das junge Ensemble bot klar und wohlartikuliert die komplizierten Stimmführungen der ausdrucksstarken Stücke dar. Vielleicht wäre für manchen Hörer ein Blick in die Partituren allerdings zum Durcheinander geworden. Pierre Hamon spielte und agierte hernach auf archaischen Instrumenten wie Okarina, Panflöten, Einhandflöten mit Trommel, Doppelflöten, Pfeifen aus Steingut und vielem mehr, ließ Olivenzweige rascheln und lieferte ein reichhaltiges Schauspiel. Er vermittelte ein Bild längst vergangener Zeiten, basierend auf dem Roman „Die verlorenen Spuren“ von Alejo Carpentier.

Um 9 Uhr am nächsten Morgen ging es weiter mit der Organisation diverser ad hoc zu formierender Ensembles, die den großen Renaissanceball musikalisch gestalten würden. Tänzer Hubert Hazebrouck vermittelte anschaulich mit Temperament und Elan einen Eindruck der Tänze aus Renaissance und Barock unter Hinzuziehung historischer Quellen. Alle Teilnehmer waren mit Begeisterung an den nachvollziehbaren Schrittfolgen beteiligt. Die ausführenden Ensembles erhielten so einen vagen Eindruck, wie es „damals“ gewesen sein mag.



Conservatoire de Strasbourg

Foto: Ute Giese

Emmanuel Lemare gab durch ein Solokonzert mit anschließendem Kurs einen interessanten Einblick in traditionelle keltische Musik. Parallel dazu wurde ein Meisterkurs für Moderne Musik angeboten, den Lucia Mense und Patrick Blanc durchführten. Neue Kompositionen, Improvisationskonzepte, Vorbereitungen auf Aufnahmeprüfungen waren die Hauptinhalte.

Das *La Merula Quartett* aus Zürich hatte sich schon bei der letzten Biennale in Zürich organisatorisch verdient gemacht. Nun ließen sie mit jugendlichem Charme und hohem interpretatorischen Standard ein Programm erklingen, das dem osteuropäischen Raum gewidmet war. Es war ein anspruchsvolles Ansinnen, dem die Musiker absolut gerecht wurden, so dass sie verdienten Applaus erhielten und bestimmt noch von sich hören lassen werden.

Hugo Reyne und der Lautenist André Henrich nahmen das Publikum mit auf eine musikalische Reise durch Frankreich, Italien und Deutschland. Reyne und Henrich präsentierten sich mit ihrem wunderbaren Programm als herausragende Musiker mit profunden Kenntnissen und der unerlässlichen inneren Gestimmtheit auf mannigfaltiges musikalisches Raffinement. Großer Beifall für die beiden Herren. Am nächsten Morgen dann gleich um 9 Uhr der Meisterkurs über französische Musik. Hugo Reyne unterwies gestreng und zeigte die Besonderheiten und Komplexität der französischen Verzierungskunst auf. Da gab und gibt es viel zu lernen bei den jungen Interpreten.

Agnès Blanche Marc bot ebenfalls einen Kurs über Französische Musik an, wobei es ihr um pädagogische Aspekte ging. Sie sprühte vor

Ideen, die Verzierungslehre für Schüler didaktisch aufzubereiten, und hatte kreatives Informationsmaterial vorbereitet, das im kollegialen Kreis ausprobiert wurde.

Dann ein spannendes Konzert über arabische Musik. Einleitend führte Lucia Mense ein Gespräch mit der österreichischen Blockflötistin Caroline Mayrhofer und dem ägyptischen Lautenisten Hossam Mahmoud über die Welt der arabischen Musik. Diese Musik ist durch ihre Mikrointervalle unseren Ohren natürlich sehr fremd, ein Grund, sich auf diese Klänge einzulassen. Fraglich allerdings, ob es eine Aufnahme in traditionell geprägte Konzertprogramme geben wird. Informativ war der Abend in jedem Falle, auch durch Lucia Menses kompetente Darstellung musikgeschichtlicher Zusammenhänge.

Sie staunen über die Fülle des Angebotenen? Das ist aber lange nicht alles gewesen! Die

Offene Bühne bot Überraschungen ganz unterschiedlicher Couleur. Etliche professionelle Solisten und Ensembles präsentierten sich dem begeisterten Publikum. Für die Mitglieder der ERPS gab es noch die Jahresversammlung. Aussteller aus ganz Europa zeigten hervorragende Blockflöten, Noten, Bücher. Allerdings gab es nicht genügend Zeit, sich der wunderbaren Exponate und Instrumente genauer zu widmen.

Lucia Mense äußerte sich begeistert über den Erfolg der Biennale. Das Feedback der Teilnehmer war durchweg positiv. Die Zielsetzungen hinsichtlich Begegnung und Austausch wurden erreicht. Bei der nächsten Biennale wäre eine Portion mehr an Überschaubarkeit schön, so dass deutlicher Zeit für die Angebote bliebe und das musikalische Geschehen intensiver wahrgenommen werden könnte. Wir freuen uns darauf und danken allen Verantwortlichen herzlich. Auf Wiedersehen ... Viva la musica! □



www.huber-music.ch

HUBER

... für lichtvolle Musik

Alt Modell 4 Denner 442 Hz

Bart Spanhove

MOECK/SRP Solo Recorder Playing Competition 2013 in London

Am Freitag, dem 8. November, versammelten sich begeisterte Blockflötisten und leidenschaftliche Musikliebhaber beim *Royal Greenwich International Early Music Festival*, um dort einen großartigen Blockflötenwettbewerb mitzuerleben. Neben dem *Musica Antiqua*-Wettbewerb in Brügge gilt London als der angesehenste Wettbewerb für unser Instrument, und viele der früheren Gewinner konnten sich in der Folge im Musikbetrieb sehr gut positionieren. Als weitere Wettbewerbe gibt es das *Blockflötenfestival Nordhorn*, das 2014 wieder stattfindet, den *Prijs Mieke Van Weddingen* (im belgischen Löwen, ebenfalls 2014), die *Open Recorder Days Amsterdam* (2015, für Amateure), *Hülsta Woodwinds* (Münster, 2014), den *Biagio-Marini-Wettbewerb* in Neuburg an der Donau (2014) sowie den *Internationalen Telemann-Wettbewerb* in Magdeburg.

Die Jury bestand diesmal aus dem Vorsitzenden **David Bellugi** (USA/Italien), sowie **Rachel Brown** und **Charles Matthews** (beide aus Großbritannien). Bei Bekanntgabe der Ergebnisse lobte Bellugi die drei Finalisten in den höchsten Tönen. Jeden einzelnen fand er herausragend und hätte jedem von ihnen gern den Ersten Preis gegeben. Die Jury habe es nicht einfach gefunden, ihre subjektiven Meinungen zu objektivieren, denn schließlich gäbe es ja keine Antwort auf die Frage, was die richtige Art und Weise ist, Musik zu hören.

Vor dem Finale hatte die Jury 28 Aufnahmen zu beurteilen. Die meisten kamen aus Deutschland (10), Südkorea (4) und Großbritannien (3). Der Vorsitzende bemerkte, dass in den letzten Jahren eine Veränderung festzustellen gewesen sei: Nach den Niederlanden und Skandinavien kamen die Hauptpersonen dieses Jahr alle aus Deutschland. Ich hatte den Eindruck, dass sich das Publikum durchweg in der letztendli-

chen Platzierung der Kandidaten wiederfinden konnte. Es war auf jeden Fall ein großartiger Nachmittag voller Meisterschaft, Kreativität und Bühnenpräsenz.

Der dritte Preis ging an **Claudius Kamp** (mit dem Cembalisten Mikhail Yarzhembovskiy). Auf mich wirkte er wie ein großartiger Maler, der jederzeit ganz subtil aus einer reichen Palette prächtiger dynamischer Farbnuancen schöpfte. Er ging Risiken nicht aus dem Weg, überzeugte mit dem Timing seiner ausgewogenen barocken Verzierungen, würzte sein Spiel mit markanten Artikulationen und hatte eine blitzsaubere Intonation. Nirgends billige Mittel, sondern ein Spiel, das sich durch logische, aussagekräftige Rhetorik auszeichnet. Ein fesselnder Erzähler. Wenn er mal eine CD auf den Markt bringt, werde ich der Erste sein, der sie kauft. Dass er nur den dritten Platz belegte, ist dennoch nachvollziehbar: Mit Sonaten von A. Corelli und F. Veracini bekam der Zuhörer innerhalb von 45 Minuten zweimal dasselbe Hauptgericht aufgetischt. In *Meditation* von R. Hirose, mit dem er dann Abwechslung in sein Programm brachte, vermisste man scharfe Gegensätze und dynamische Extreme. Sein wunderbarer (Barock-)Sound ist meilenweit von Hiroses Grundgedanken, dem expressiven Klang einer Shakuhachi, entfernt. Kamps Qualitäten liegen vor allem im früheren Repertoire, bei dem er von der ersten bis zur letzten Note aus vollem Herzen musiziert und sich in die Herzen seiner Zuhörer spielt.

Anschließend kam **Laura Schmid** auf die Bühne. Sie erhielt den zweiten Preis und brachte ebenfalls Musik von Geburtstagskind A. Corelli zu Gehör. Ihre Leistungen waren außerordentlich überzeugend und extrovertiert, was auch an dem besonders packenden Zusammenspiel mit ihrer Continuogruppe mit Erika Wakita am



v. l. n. r.: Charles Matthews, Tessa Rolph (SRP), Rachel Brown, Anne Suse Enssle, Jan Nikolai Haase (Moeck), Laura Schmid, Marcus Kamp, David Bellugi, Richard Pyper (SRP) Foto: Tibia

Cembalo und Sam Chapman an der Theorbe lag. Dem Bann ihres kommunikativen Spiels konnte sich keiner aus dem Publikum entziehen, und mühelos erzeugte sie die unterschiedlichsten Atmosphären. Ihr Auftritt erinnerte mich an Hochspringer bei den Olympischen Spielen: äußerst professionell, bestens vorbereitet, mental sehr stark und ausgesprochen zielbewusst. Aber ihre Leistung war auch menschlich: ab und zu unterliefen ihr kleine technische Mängel, die wohl ihrer Tagesform zuzuschreiben waren. Für mich ist Laura Schmid ein erstklassig bearbeiteter Diamant, der nur noch einen allerletzten Schliff braucht.

Und *last but not least* konnten wir **Anne-Suse Enssle** (mit ihrem Cembalisten Robert Selinger) bewundern – für den Autor dieses Artikels zu Recht die Gewinnerin des diesjährigen Londoner Wettbewerbs. Ihr Auftritt was ein einziges großes Plädoyer für die (unbekannten) Möglichkeiten der Blockflöte. Beim Pflichtstück, einer Telemann-Phantasie, war sie die einzige Kan-

didatin, die den Titel des Werks wörtlich nahm und selbst viel Kreativität und Einfallsreichtum an den Tag legte. Ihre Auswahl von Werken ließ einen klaren Gedanken erkennen: keine Aneinanderreihung schöner Stücke, sondern ein durchdachtes Konzept mit dem Titel *Fascination of Symmetry*. Besonders beeindruckt war ich von *Seascape* (1994), einem sehr einnehmendes und zugänglichen Werk von Fausto Romitelli für (Paetzold-)Großbassblockflöte und Elektronik. Die Struktur dieses Werks widerspiegelte sich in ihrem gesamten Programm: ein Spiel mit Reminiszenzen und eine Faszination für Symmetrie. Im Zentrum ihres Programms stand *Qui* (2010) von Giorgio Netti. Eine Minute lang peinigte sie die Zuhörer mit den höchsten Tönen einer Sopraninoblockflöte, ein skrupelloser und ungenierter Schrei, der bis an die Schmerzgrenze ging. Schön? Nein. Musik? Ja. *Gesti* (1966) von Berio war der Auftakt ihres Programms, genial und wortwörtlich spielend vorgetragen: wie sie ihre Stimme benutzte, war an sich schon ein Konzert wert. Anne-Suse Enssle hat eine phä-

nomenale Technik, bezaubert mit tausenderlei Klängen und bringt energische Interpretationen mit wunderbarer Mühelosigkeit. Eine große Persönlichkeit, die unter lautem Applaus den Hauptpreis aus der Hand von Jan Haase von der Firma Moeck entgegennahm. Bravissimo!

Weitere Informationen über zukünftige Wettbewerbe erhalten sie auf der SRP Webseite www.srp.org.uk/moecksrp-competition oder von der Wettbewerbsleitung unter comp@srp.org.uk.



Die Jury, v. l. n. r.: Charles Matthews, David Bellugi, Rachel Brown
Foto: Tibia

Sieger der Moeck/SRP Solo Recorder Players Competition



1. Preis:

Anne-Suse Enßle begann mit der Blockflöte im Alter von 8 Jahren. Nach Blockflötenunterricht an der Musikschule Neckarsulm und mehreren Preisen bei *Jugend musiziert* begann sie 2007 ihr Studium bei Dorothee Oberlinger am Mozarteum in Salzburg. Seit 2012 studiert sie bei Carsten Eckert an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Zusätzlich nahm sie an vielen Meisterkursen, unter anderem mit Reinhard Goebel, Trevor Pinnock und Han Tol teil und erhält zudem seit kurzem Unterricht am Barockfagott.



2. Preis:

Laura Schmid begann ihr Blockflötenstudium in der Jugendklasse von Carsten Eckert an der Hochschule für Musik Trossingen. Sie vollendete den Bachelorstudiengang an der Hochschule der Künste Bern bei Carsten Eckert und studiert nun in Bern bei Michael Form. Dieses Jahr gewann sie als erste Blockflötistin den Wettbewerb *Prix Credit Suisse Jeunes Solistes*. Ihre Konzerttätigkeit umfasst Auftritte wie z. B. beim Boswiler Sommer Festival 2008 als Solistin neben Maurice Steger und mit dem Stuttgarter Barockorchester unter Frieder Bernius.



3. Preis:

Claudius Kamp studiert Alte Musik bei Myriam Eichberger an der Franz-Liszt-Universität in Weimar. Beim Wettbewerb *Jeunesse Musicale* machte er mit dem Gewinn des ersten Preises mit der höchsten je erreichten Punktzahl auf sich aufmerksam. Zudem studiert er Barockfagott bei Rainer Johansen. Beide Instrumente spielt er als Mitglied verschiedener europäischer Barockorchester.



Moments littéraires

Serie von Ulrich Scheinhammer-Schmid

(Holzblas-)Instrumentengerede

Ludwig Tieck lässt in einer Theaterszene musikalische Konversation machen

Die Moments littéraires begannen in Heft 2/2006 mit Clemens Brentanos *Phantasie (für Flöte, Klarinette, Waldhorn und Fagott)*, vier Gedichten, die einem Holzbläserquartett Wort und Ausdruck gaben. Ludwig Tiecks (1773-1853) Musikgedichte, auf die wir schon damals hingewiesen hatten,¹ waren möglicherweise für den fünf Jahre jüngeren Brentano Anregung und Vorbild.

1798 erschien Tiecks Künstlerroman *Franz Sternbalds Wanderungen* mit dem Untertitel *Eine alddeutsche Geschichte* in zwei Bänden in Berlin.² Er erzählt die Geschichte eines jungen Malers, der bei Albrecht Dürer in Nürnberg gelernt hat und nun in die Welt hinauszieht, um seine Kenntnisse zu vertiefen. So kommt er über die Niederlande, wo er bei Lukas von Leyden lernt, und Straßburg nach Italien, wo er eine frühere Geliebte wiederfindet und der Roman als Fragment endet – allerdings mit einem in Musik mündenden und von Musik begleiteten Ende. Das Waldhorn spielt hier (neben der Zither) die entscheidende Rolle. Es hatte bereits vorher immer wieder, auch in Gedichten, den Roman durchtönt, und als sich nun die beiden Liebenden finden, „hörte man durch den Garten ein Waldhorn spielen“. Franz „sank mit dem Kopfe in ihren Schoß, ihr holdes Gesicht war auf ihn herabgebeugt, das Waldhorn phantasierte mit herzdurchdringenden Tönen, er drückte sie an sich und küßte sie, sie schloß sich fester an ihn, beide verloren sich im staunenden Entzücken.“ Der Roman schließt mit einem Musikgedicht, in dem die „Laute“, der „Zitherklang“ und „das alte Waldhorn“ beschworen werden: „Nun verstummen nie die

Töne,/ Lautenklang mein ganzes Leben,/ Herz verklärt in schönster Schöne,/ Wundervollem Glanz und Weben/ Hingegeben.“³

Ein Jahr nach dem *Sternbald*, 1799, erschien in Jena Tiecks Komödie *Prinz Zerbino, oder die Reise nach dem guten Geschmack, gewissermaßen eine Fortsetzung des gestiefelten Katers. Ein Spiel in sechs Aufzügen*.⁴ Dieses Stück knüpft an Tiecks Literatursatire *Der gestiefelte Kater* von 1797 an – es treten die Figuren der früheren Komödie wieder auf, vom alten König über seinen Schwiegersohn, den Bauernsohn und jetzigen König Gottlieb, bis zum Kater, der jetzt der Staatsminister von Hinzenfeld ist. Freilich ist das Personal nun um zahlreiche Figuren bereichert, die teils der politischen Satire dienen (unterwürfige, korrupte Diener und Beamte, unfähige Herrscher und eine skurrile Wachtparade), teils den Literatur- und Kunstbetrieb der Epoche um 1800 aufs Korn nehmen (Naturschwärmerei, ästhetische Teegesellschaften und wildwuchernde Kunstphilosoph[i]en). Und das Stück wird jedem Kenner der Werke Georg Büchners bei der Lektüre viele Déjà-vu-Erlebnisse bescheren – aus Tiecks Komödie hat Büchner viele Anregungen für sein Lustspiel um den an der Langeweile leidenden Prinzen Leonce aus dem Reiche Popo und um die romantisch-schwärmerische Prinzessin Lena aus dem Reiche Pipi entnommen.⁵

Der Kronprinz Zerbino ist gemütskrank (er „geht darauf aus, Verstand zu haben“, 334) und kann nur durch eine „Reise nach dem guten Geschmack“ geheilt werden (380), zu der er mit seinem Diener Nestor aufbricht. Nestor

begegnet unterwegs einem Schäfer, der ihn in den „Garten der Poesie“ führt (445-449). Dort reden die Blumen und die Winde und die Bäume wie Theaterfiguren, aber der prosaische Diener ist weder von der „Göttin der Poesie“ beeindruckt noch von Dichtern wie Dante, Tasso oder Cervantes.

In einem „Zimmer“ reden die Stühle und Tische, und auch die Musikinstrumente (unser Ausschnitt) werden zu sprechenden Figuren (459-465).

Schließlich verfällt Zerbino erneut in Raserei und will das ganze Theaterstück zurückdrehen – der Verfasser, ein Leser, der Kritiker, der Setzer und die Figuren der Handlung stemmen sich ihm entgegen („mir reißt es in allen Gliedern, ich muß in Gedanken alle meine vorigen Reden rückwärts sprechen“, 485). Sie überwältigen schließlich mit vereinten Kräften den Prinzen, fesseln ihn und retten so den Fortgang des sechsten Akts und das Ende des Stücks. Als Zerbino und Nestor an den Königshof zurückkehren, müssen sie zugeben, dass sie den Geschmack nicht gefunden haben, aber „ein tiefes Gefängnis [...] bei der gehörigen Langeweile und Wasser und Brot“ (496) bringt sie rasch dazu, der Poesie als einer „Narrheit“ abzuschwören und ebenso dem „Trieb, das Glück der Menschheit zu befördern“ (505f.).

Dass Tiecks übermütiges, locker gefügtes Stück mit seiner Parodie der geistig begrenzten Berliner Aufklärung auch als politische Satire wirkte, bezeugt eine von dem Tieck-Biographen Rudolf Köpke überlieferte Episode.⁶

Um das Jahr 1809 lernte „der holländische Gesandte in Berlin, Goldberg“, Tieck kennen und bot ihm nach einem geselligen Abend an, ihn in seinem Wagen nach Hause zu fahren. Schon beim Einsteigen fiel Tieck auf, dass dem Kutscher eine andere Route als die kürzeste angegeben wurde. „Als beide im engsten Raume nebeneinander saßen, begann der Diplomat: Jetzt habe ich Sie sicher! Nun müssen Sie mir

ausführlich erzählen, wen und was Sie in Ihrem *Zerbino* gemeint haben: ich lasse Sie nicht los!“ Und zugleich nahm der Staatsmann, der in dem literarischen Scherz politische Satire witterte, den Dichter in ein scharfes Kreuzverhör. Von allem, was jener meinte, war Tieck weit entfernt gewesen. Als er daher mit der Forderung antwortete, einen Scherz doch einfach nur als solchen zu nehmen, setzte ihn der Gesandte nach einer langen und peinlichen Fahrt endlich vor seinem Hause ab.“⁶

ANMERKUNGEN

¹ Tibia 2/2006, S. 131

² Ludwig Tieck: *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, in: *Ludwig Tieck: Frühe Erzählungen und Romane*, hg. von Marianne Thalmann, München: Winkler 1963 (Werke in vier Bänden, Band 1), S. 699-986.

⁷ Ebd., S. 982-985

⁴ In Marianne Thalmanns Ausgabe ist das Stück nicht enthalten; ein Neudruck findet sich aber in: *Ludwig Tieck: Werke in einem Band*, hg. von Peter Plett, mit einem Nachwort von Richard Alewyn, Hamburg: Hoffmann und Campe 1967, S. 305-510 (darauf beziehen sich die Seitenzahlen im Text). – Die Geschichte der Tieck-Ausgaben nach 1945 ist ein Trauerspiel, das seine Klimax mit dem Beschluss des Suhrkamp-Verlags fand, die auf zwölf Bände geplante Ausgabe im Deutschen Klassiker-Verlag nach fünf erschienenen Bänden einzustellen. Erschienen sind hier neben den Jugendwerken (Band 1, Schriften 1789-1794), der Sammlung *Phantasia* (Band 5) und der Lyrik (Band 7, Gedichte) nur zwei Bände mit den äußerst interessanten und geistreichen späten Novellen (Band 11, Schriften 1834-1836; Band 12, Schriften 1836-1852) – mehr ist nach dem derzeitigen Stand der Dinge nicht zu erwarten, obwohl für weitere Bände bereits Vorarbeiten geleistet wurden (vgl. dazu: Achim Hölter: *Ludwig Tieck. Ein kurzer Forschungsbericht seit 1985*. Im Internet unter: <http://edoc.hu-berlin.de/hostings/athenaicum/documents/athenaicum/2003-13/hoelter-achim-93/PDF/hoelter.pdf>, S. 97-99)

⁵ Ausführlich befasst sich mit der Beziehung Tieck-Büchner ein Essay von Peter Hacks (*Ein Motto von Shakespeare über einem Lustspiel von Büchner*, in: Dietmar Goltschnigg: *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Band 3: 1980-2002, Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 486-494; zu dem Essay von Peter Hacks vgl. auch die Einführung in den Band, S. 123f.)

⁶ Rudolf Köpke: *Ludwig Tieck. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen*, Band 1, Leipzig 1855, S. 336 f. (zitiert nach: *Dichter über ihre Dichtungen* 9/I, Ludwig Tieck, hg. von Uwe Schweikert, München:

Heimeran 1971, S. 137). Dietmar Goltschnigg: *Georg Büchner und die Moderne. Texte, Analysen, Kommentar*, Band 3: 1980-2002, Berlin: Erich Schmidt 2004, S. 486-494; zu dem Essay von Peter Hacks vgl. auch die Einführung in den Band, S. 123f.)

Ludwig Tieck: Prinz Zerbino (Fünfter Akt, sechste Szene)

[Nestor, der Diener des Prinzen Zerbino, in einem Zimmer, dessen Möbel reden]

NESTOR.

Ei, da hängen ja eine ganze Menge musikalischer Instrumente an der Wand. – Eine Geige! Ich bin ein ganz artiger Violinspieler; ich will doch einmal versuchen, die Sonate zu spielen, die ein guter Freund ganz besonders für mich komponiert hat. [Er spielt]

DIE GEIGE.

O weh, o weh!
Wie mir das durch die ganze Seele reißt!
In Henkers Namen, ich bin keine Flöte!
Wie kann man mich so quälen,
Alle meine Töne unterdrücken
Und kneifen und schaben und kratzen,
Bis ein fremdes quinkelierendes Geschrei
herausschnarrt!
Ich kenne meine eigene Stimme nicht
wieder,
Ich erschrecke vor mir selber
In diesen unwohlthätigen Passagen.
Ei, ei, daß ein anderer Geist
Doch auch einmal so mit dir umspringen
möchte,
Damit du alle Menschlichkeit verleugnen
müßtest
Und dich dem Tiere gleich gebärden.

Innerlich schmerzt mich die Musik,
Die da unten wohnt und von wilden
Klängen vernichtet wird,
Eine Kolik ängstigt mich durch und durch,
Der Resonanzboden wird von Gicht
befallen,
Der Steg winselt und wimmert.
Wie eine Klarinette soll ich mich gebärden,
Jetzt dem Baß verglichen werden,
Er reißt mir noch die melodische Zunge aus,
Lange werd' ich liegen müssen und mich
besinnen,
Eh' ich diesen Schrecken verwinden kann.
Ei, so kneif du kneifender Satan!
Es wird ihm selber sauer,
Es neigt zu Ende mit der verfluchten Sonate,
Ach weh! O weh! O welche Gefühle!
Die Rippen, die Saiten, der Rücken,
Alles wie zerschlagen! – –

NESTOR.

Erstaunlicher Ausdruck in dem Stücke!
Je öfter man's hört, je mehr es gefällt.

DIE HARFE.

Wir sind, was des Menschen Hand
Aus dem trägen Holze nützlich bildet,
Die kindischen Dichter.

NESTOR.

Ihr seid Instrumente und keine Dichter.

HARFE.

Innewohnend in zarten Saiten
Sind die eignen Geistertöne;
Wer bannte sie hinein?
Rühr uns mit verwandtem Geiste
Körperlich uns Körper an,
So heben sich die bunten Schwingen,
So steigt der freundliche Geist heraus

Und schaut dich mit den klaren Augen an,
Grüßt mit lieblicher Gebärde,
Gibt sich dir eigen,
Spielt heilig vor dir hin
Und sinkt dein Freund in den Abgrund des
Wohllauts zurück.

Magst du ihn wieder rufen,
Er kommt dem bekannten Rufe wieder,
Klag ihm, was dich bangt,
Sag ihm, wonach dich verlangt,
Er faßt, er kennt dein Herz, dein Sehnen,
Er schwingt mit Flügeln sich auf
Zu Landen, die du nicht siehst,
Und bringt mit kindlicher Freude
Die glänzenden Gaben,
Die niegesehenen Wunder
Dem Freunde heimisch ins Herz.

NESTOR.

Wenn ich nur die Harfe spielen könnte,
so sollte sie bald andre Reden führen.

FLÖTE.

Unser Geist ist himmelblau,
Führt dich in die blaue Ferne,
Zarte Klänge locken dich
Im Gemisch von andern Tönen.
Lieblich sprechen wir hinein,
Wenn die andern munter singen,
Deuten blaue Berge, Wolken, –
Lieben Himmel säntlich an,
Wie der letzte leise Grund
Hinter grünen frischen Bäumen.

OBOE.

Ungewiß schreit' ich voran,
Seele willst du mit mir gehn,
Auf, betritt die dunkle Bahn,
Wundervolles Land zu sehn;
Licht zieht freundlich uns voran,
Und es folgt auf grünen Matten
Hinter uns der braune Schatten.

TROMPETE.

Die Erde wird freier, der Himmel wird
höher,
Laßt mutig den Blick sich erheben!
Wie liegt die Not, die Sorge,
Weit hinter den flammenden Tönen!

GEIGE.

Funkelnde Lichte,
Durchschimmernde Farben
Zieh in Regenbogen
Wie wiederglänzende springende Brunnen
Empor in die scherzenden Wellen der Luft.
Es zucken die roten Scheine
Und spielen hinauf und sinken hinab:
Was willst du vom lieblichen Scherz?

WALDHORN.

Hörst, wie spricht der Wald dir zu,
Baumgesang –

NESTOR [hält ihm den Mund zu].

Um Gottes willen, schweige doch nur,
denn du bist mir das fatalste von allen
diesen Instrumenten. Da ist ein Buch
kürzlich herausgekommen, mich dünkt
STERNBALDS WANDERUNGEN,
da ist bei jedem dritten Wort vom Waldhorn
die Rede und immer wieder Waldhorn.
Seitdem bin ich deiner gänzlich satt.
– Ich muß jetzt gehn. – Noch ein Glas Wein!
Adieu, Herr Tisch und Stuhl und ihr alle
meine Freunde, mein Herz wird euch
niemals vergessen.

DIE MÖBEL.

Leben Sie wohl, sympathisch-gesinnter
Freund!

NESTOR [geht ab].

(Ludwig Tieck: Werke in einem Band, hg. von
Peter Plett, mit einem Nachwort von Richard
Alewyn, Hamburg: Hoffmann und Campe 1967,
S. 462-465) □



Noten



Barbara Hintermeier/ Birgit Baude: **Alt- blockflöten-Schule**

für ältere Kinder, Jugendliche und Erwachsene, Mainz 2013, Schott Music, ED 21280, € 18,99

Klavierstimme,
ED 21280-1, € 9,99



Barbara Hintermeier/ Birgit Baude: **Alt- blockflöten-Spielbuch**

Spielstücke für 1-3 Altblockflöten und Klavier, für ältere Kinder, Jugendliche und Erwachsene, Mainz 2013, Schott Music, mit eingelegter Klavierstimme, ED 21281, € 14,99



Barbara Hintermeier/ Birgit Baude: **Alt- blockflöten-Duettbuch**

120 Duette aus acht Jahrhunderten für zwei Altblockflöten, Mainz 2013, Schott Music, ED 21550, € 18,99

Bei der Fülle von Blockflötenschulen gehört schon eine Portion Mut dazu, die Bandbreite um ein neues Lehrwerk zu bereichern. Barbara Hintermeier und Birgit Baude gehen dieses Wagnis ein. Ihr offensichtlich auf einen Band (samt ergänzenden Literaturheften) angelegtes Lehrwerk für Altblockflöte spannt auf knapp 100 Seiten den Bogen von den ersten Tönen bis hin zu Sätzen aus Blockflötensonaten von Telemann, womit, wie die Autorinnen betonen, ältere Kinder, Jugendliche und Erwachsene angesprochen werden sollen. Das Instrument wird dabei als

ein historisches gesehen: Die Stückauswahl konzentriert sich vor allem auf Literatur des 18. Jahrhunderts mit Abstechern ins 16. und 17. Jahrhundert. Dementsprechend finden sich früh die Einführung von Tonverzierungen wie Triller, Praller und Mordent. Immer wieder werden auch Faksimiles eingefügt – ein interessanter Ansatz, wenn man sich auf Alte Musik konzentrieren möchte. Schade nur, dass das nicht noch mehr ausgebaut wird. So wird z. B. in einer modernen Übertragung Ortiz' *Recercada primera* abgedruckt als Beispiel eines freien Präludierens. Sieht man sich das Faksimile an, ist diesem Stück jedoch sehr wohl ein vierstimmiger Satz vorangestellt (basierend auf einem Tanzbass). Überdies zeigt das Original in der Solostimme keine Taktstriche – dies wäre ein interessanter Ausgangspunkt, um über Hebungen und Senkungen in der Musik des 16. Jahrhunderts nachzudenken im Gegensatz zum hochbarocken Verständnis von Schwerpunkten. Dies mag vielleicht kleinlich klingen, aber einer Altblockflötenschule, die so offensichtlich auf dem historischen Repertoire fußt, würde gut anstehen, die Vielfalt musikalischen Denkens in diesen Jahrhunderten anzureißen, vor allem wenn die Notation durchaus Auswirkungen auf die Interpretation haben kann. Schade auch, dass zwar der Generalbass erklärt wird, aber dann die Ausschnitte aus Sonaten ohne Bassstimme abgedruckt werden, wie es heutige moderne Urtextausgaben erfreulicherweise immer öfter machen. Artikulation ist ebenfalls kein Thema, dabei gibt es bereits im 16. Jahrhundert ausgeklügelte Artikulationstabellen. So wirkt der historische Ansatz leider, als sei er mitten auf der Strecke steckengeblieben. Fallweise etwas mehr Genauigkeit würde gut tun. Das

ist schade, denn ansonsten wirkt das Konzept durchaus durchdacht: Von Anfang an wird das Oktavieren mitgeübt, gibt es eine Pflege- und Einspielanleitung für das Instrument. Zur Schule gibt es auch ein Klavierheft mit nicht allzu schwierigen, aber durchaus klangvollen Sätzen. Ein umfassendes Duettheft versammelt in historischer Reihenfolge Stücke vom Mittelalter bis zu Zeitgenössischem, wobei aber auch hier in den modernen Stücken, die fingertechnisch durchaus anspruchsvoll sein können, keine modernen Spieltechniken verlangt werden. Die Stücke sind zumeist Originalkompositionen; manche wurden so bearbeitet, dass sie auch als Duett befriedigend klingen mögen (wie z. B. die beiden Blockflötenstimmen aus Bachs 4. Brandenburgischen Konzert). Ein weiteres Spielbuch bietet eine größere Vielfalt von Besetzungen: vom einstimmigen Tanzstück bis hin zu vierstimmigen Sätzen sowie Sonaten mit B. c. ist hier eine große Vielfalt vertreten. Dieses Mal sind die Stücke nach Schwierigkeitsgrad angeordnet. Auch hier sind die modernen Stücke in eher traditioneller Klangsprache gehalten. Man sollte sich die grundsätzliche Frage stellen, ob man diese Einschränkung im Unterricht als Konzentration auf eine unbestreitbar wesentliche Seite unseres Instruments oder als der Vielfalt der blockflöterischen musikalischen Welt nicht gerecht werdend bewertet.

Regina Himmelbauer



Barbara Ertl: Jede Menge Flötentöne!

Die Schule für Altblockflöte mit Pfiff, Band 1, Manching 2013, Musikverlag Holzschuh, inkl. 2 CDs, VHR 3611-CD, € 24,80

Dies ist nicht die erste Überarbeitung der Altflötenschule *Jede Menge Flötentöne!* von Barbara Ertl. Was sind Ertls Grundideen, und wie setzt sie diese um? Was ist neu, abgesehen von der Erweiterung durch die zwei Einspielungen, einer Hör-CD und einer Mitspiel-CD, und was ist geblieben? Ein Vergleich zur Ausgabe der Schule in der Ausgabe von 2004: Die Autorin umrahmt ihr Werk mit der Darstellung ihres pädagogischen Ansatzes: Lerninhalte sollen durch mehrere verschiedene Stücke erarbeitet und „in immer neuer Verpackung“ wiederholt und gefestigt werden (Vorwort). Hierzu setzt Ertl Eigenkompositionen sowie Lieder und Stücke aus verschiedenen Ländern ein, der Stil reicht vom Menuett zum Blues über Rag zur Folklore. Die Motivation des Schülers wird durch die Vielseitigkeit des Materials immer wieder neu angeregt, Üben im Flow.

Bewusst werden Hinweise zur allgemeinen Technik dem Lehrer selbst überlassen, ihm bleibt die Freiheit, individuell Material zur technischen Erarbeitung und Vertiefung hinzuzufügen. In den „Gedanken ... zum Erlernen schwieriger



(1663-1731)

BRESSAN by BLEZINGER

Die Flötenwerkstatt

Barocke Klangvielfalt
Moderne Herausforderungen
Die Synthese

www.bressan-by-blezinger.com

Rhythmen“ am Schluss des Werkes erklärt Ertl, dass es ihr für den Schüler darum geht, „möglichst viele rhythmische Muster kennenzulernen, zu verinnerlichen und zu automatisieren ...“ Letztendlich könnte man hier die Parallele zum Erlernen einer Sprache ziehen: Nicht die einzelnen Vokabeln und die Grammatik führen zur Sprachfähigkeit, sondern das Verinnerlichen ganzer Floskeln. Die Rezensentin sieht hier eine Vergleichbarkeit und der Ansatz auf die Musik bezogen erscheint ihr einleuchtend.

Nachdem sich die personifizierte Altflöte („Mein Name ist Altblockflöte“) kindgerecht vorgestellt hat (Zielgruppe 8-12 Jahre), über ihre Familie und ihre „Bedürfnisse“ berichtet hat, geht es mit den Tönen e², d², c² los. Nach zwei weiteren Tönen erscheint schon die Doppelzunge. Sie trägt das Gewand der „Diggedies“ und taucht von nun an in der Flötenschule immer wieder auf. Nach dem Erlernen von insgesamt 7 Tönen wird das chorische Spiel eingeführt. Auch hierin wird der Tonumfang

stetig erweitert. Nachdem das Trillern an einigen exemplarischen Tönen vermittelt wurde, endet die Schule im ersten Band mit f¹ und d³.

Der Aufbau der Lernschritte hat sich in der überarbeiteten Ausgabe der Flötenschule nicht verändert. Einige Stücke wie z. B. der *Elefantentanz* (S. 12) sind im Rhythmus leichter gesetzt oder auch durch eine zweite Stimme ergänzt worden. Andere Stücke, wie z. B. die *Blumenkohlsuppe* (S. 22) sind durch hinzugefügte Artikulation neu gewürzt worden. Manches Material entfiel zugunsten einer ganz neu hinzugekommenen Stilrichtung wie z. B. *Ayelevi*, ein Stück aus Ghana, bei dem erstmalig auch der Flötenkorpus von der zweiten Stimme für Rhythmusgeräusche einbezogen wird. Ganz neu ist der Zusatz von Akkordsymbolen für die Begleitung über einigen Stücken.

Kleine Bilder und farbige Seiten zierten schon immer die Flötenschulen von Barbara Ertl. Notenrätsel und Freizeilen für eigene Kompo-

Blockfloetenshop.de

- offizieller von Huene Workshop, Inc. Händler
- TAKEYAMA-Exklusivhändler in D, A, CH
- 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 Ried 7
D-36041 Fulda
Tel: +49 (661) 242 78 78
Fax: +49 (661) 242 78 79
info@blockfloetenshop.de



sitionen lockern auch diese Altschule auf, „geben ihr Pfiff“. Schüler lieben das! Anregungen zur elementaren Improvisation, Tonleiterstudien und Erläuterungen zu Dreiklängen sind in Ansätzen vorhanden, hier wäre der Lehrer zur evtl. Erweiterung gefordert.

Insgesamt erscheint *Jede Menge Flötentöne* in einer inhaltlich detailliert überarbeiteten und optimierten Fassung. Gerade die Liebe zum Detail, auch in den Zeichnungen oder der farbigen Hervorhebung neuer Noten: aus Barbara Ertls Flötenschulen spricht eine sehr solide pädagogische Erfahrung gepaart mit der Fähigkeit, diese sehr liebevoll an Kinder weiterzugeben!

Dasselbe gilt für die beiden dazugehörigen CDs: Auch hier findet sich viel Liebe zum Detail! Wir erleben eine Klangreise durch unzählige Instrumente, eine Vielseitigkeit bunter Art: Gitarren-, Klavier-, Akkordeon-, Cembalo-, Schlagwerk- oder Schlagzeug-Vorspiele geben das Entrée zu jeder noch so kleinen Melodie. Mal verträumt-romantisch, mal verspielt-kindlich oder lustig-anregend folgt dann meist eine Blockflöte mit der Melodie. Diese wird nicht selten in mehreren Strophen/Wiederholungen in unterschiedlichen Registern noch mal gespielt. Anschließend folgt dasselbe Stück oft noch einmal mit Geigen oder einzelnen der oben schon genannten Instrumente, alles bereichert durch Percussion-Instrumente. Das Klangergebnis ist immer neu, immer spannend, immer „groß“ – TOLL !! **Radelint Blühdorn**



Irmhild Beutler: Party Löwen

für 5 oder 6 Blockflöten SSSA A/T B, für das Klassenmusizieren geeignet, Münster 2012, Edition Tre Fontane, Partitur u. Stimmen, ETF 2184, € 14,00

Das neueste (?) Werk von Irmhild Beutler ist schon im November 2012 erschienen: „Party Löwen“ ist ein kleines Ragtime, „für das Klassenmusizieren geeignet“. Nach einem kurzen Vorspiel aller Instrumente – vier Oberstimmen und eine weitere Alt- oder optional Bassflöte – stellen die beiden oberen Sopran-Stimmen das 8-taktige Thema vor. Nach der Wiederholung dieses Teiles enden alle Stimmen im Unisono. Der folgende ruhigere Zwischenteil enthebt den 1. Alt und die Alt-/Bass-Stimme ihrer bisher eher harmonischen Funktion: Jetzt übernehmen sie den Ragtime-Rhythmus, grooven. Nach etwa 8 weiteren Takten führt eine geschickte Überleitung in das schon bekannte Vorspiel. In diesem Teil „rocken die Löwen“: 16 Takte gespielt mit off-beats, Synkopen und zahlreichen Vorzeichen in allen Stimmen, eine wahre Freude für den, der's kann. Das Werk endet tongleich mit dem eingangs vorgestellten 8-taktigen Thema.

Ein eingängiges, ansprechendes Stück ganz sicher, aber in meinen Augen für ein Klassenmusizieren zu schwer. Der Ambitus der obersten Stimme geht über volle zwei Oktaven, in

den anderen Stimmen ist es ähnlich. Trotz der Ausgangstonart C-Dur muss jeder Spieler mit ungefähr fünf verschiedenen Vorzeichen vertraut sein und dazu noch gut zählen können. Überwindet man jedoch diese Schwierigkeiten, können wir im November 2013 sagen: „Let's fetz“!
Radelint Blühdorn



Murat Üstün: Türkische Lieder

für 1-2 C-Instrumente, Wien 2013, Doblinger Musikverlag, Partitur, D. 04 376, € 12,95



Murat Üstün: Türkische Lieder

für 1-2 C-Instrumente und Klavier, Wien 2013, Doblinger Musikverlag, Partitur und 2 Stimmen, D. 05 088, € 19,95

„Das Leben ist multikultureller geworden. Man bereist fremde Länder, kommt in Kontakt mit anderen Menschen, schließt Freundschaften und entwickelt Interesse an dem Neuen, gleichzeitig wird man neugierig auf die eigenen Wurzeln.“

So beschreibt der in Österreich lebende türkische Komponist Murat Üstün seine Motivation, zwei Hefte mit türkischer Musik herauszubringen. Üstün verweist dabei auf für unsere mitteleuropäischen Ohren ungewohnte musikalische Eigenheiten, wie Einstimmigkeit, die Verwendung von Viertel- bzw. neun Teiltönen innerhalb eines Ganztons sowie asymmetrische Taktarten. Für den hiesigen Gebrauch wurden die Stücke angepasst: Eine Ausgabe enthält zumeist Duettversionen; die zweite Ausgabe überschneidet sich großteils in den Stücken, dieses Mal allerdings mit einer Klavierstimme ergänzt. Auf Einstimmigkeit und Verwendung der Teiltöne wurde also verzichtet, dafür fallen zahlreiche Artikulations- und Vortragsbezeichnungen sofort ins Auge.

Recorder MusicMail

Available from our shop at

www.recordermail.co.uk or

Musiklaedle Schunder Karlsruhe



Recorder MusicMail

Publishers of *The Recorder Magazine*
 Sheet Music Stockists

Scout Bottom Farm, Myrtholmroyd,
 Hebden Bridge HX7 5JS (UK)

Tel: (044) 1422 882751 • Fax: (044) 1422 886157

Dennoch empfiehlt es sich, auf Youtube die Videos zu suchen, die der Komponist selbst eingespielt hat. Man erhält dabei einen Einblick, was mit diesen ganzen Zeichen musikalisch angedeutet ist. Kurze Anmerkungen zu jedem Stück geben die notwendigen Informationen, das Stück in seinem sozialen Kontext einzuordnen. Ob die Stücke nun dem Bereich der türkischen Kunstmusik oder dem der Volksmusik entstammen, geht leider daraus nicht hervor. Bereichernd ist jedoch die Vielfalt: Eine Ballade steht neben einem Rundtanz, ein Kinderlied neben einem Volkslied für einen Nationalhelden. Es wird also eine abwechslungsreiche Mischung geboten, die grifftechnisch für leicht Fortgeschrittene durchaus machbar ist. Auch wenn die Stücke für C-Instrumente gedacht sind, empfiehlt es sich, manche Stücke aufgrund der Höhe (auf c³ hinauf, auf Sopran klingend c⁴) auf der Altblockflöte zu spielen.

Regina Himmelbauer



Friedrich Zehm: Sieben Stücke

für 2 Altblockflöten, Aachen
2013, edition ebenos, Spiel-
partitur, ee213010, € 18,50

Der Komponist Friedrich
Zehm (1923-2007) wäre
am 22. Januar 2013 neunzig
Jahre alt geworden. Zehms


umfangreiches Oeuvre zeichnet sich durch eine ganz außerordentliche Vielfalt aus; neben einer Reihe von Orchesterwerken sind hier vor allem die Klaviermusik und das Liedschaffen zu erwähnen. Darüber hinaus empfand der Komponist eine große Liebe zur Kammermusik, wie ein Blick in sein Werkverzeichnis eindrucksvoll belegt.

Für die Blockflöte hat Friedrich Zehm nur gelegentlich etwas geschrieben. Die 1975 entstandenen *Sieben Stücke für 2 Altblockflöten* (Spieldauer 15 Minuten) sind nun erstmalig in einer Ausgabe der *edition ebenos* der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden. Schon die verschiedenartigen Titel der einzelnen Duette erwecken Neugierde:

Die einleitende *Sinfonia* wird abgelöst durch ein ausdrucksstarkes *Air*, gefolgt von dem *Echo* „B-A-C-H“ und einer *Marionette*. Einer mit *poco rubato* überschriebenen *Caprice* schließen sich das *Kanonspiel* und als Finale ein *Saltarello* an. Alle Stücke zeichnen sich durch melodische Vielfalt sowie durch eine originelle und zündende Rhythmik aus, sei es im frei gestalteten *Echo*, in dem sich allmählich das Motiv „B-A-C-H“ herausbildet, oder etwa in dem stringent gearbeiteten *Kanonspiel*. Jedes einzelne der sieben Duette beweist aufs Neue die meisterliche Satztechnik Friedrich Zehms, die sich gerade in diesen kleineren Formen voll entfaltet. Seine Tonsprache bleibt frei von vordergründigen Effekten. Für den Blockflötisten stellen diese Werke selbstverständlich eine technische und musikalische Herausforderung dar, die aber von fortgeschrittenen Spielern zu bewältigen ist.

ROHMER

Celle Tel: 05141 / 217298

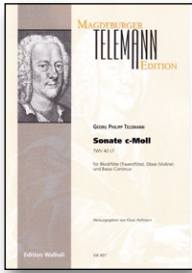


Info@rohmer-recorders.de
www.rohmer-recorders.de

Die Spielpartitur der *edition ebenos*, eines jungen, ambitionierten und auf Bläsermusik spezialisierten Verlages mit einem beeindruckenden Programm (gegr. 2000), ist in praktischer und ästhetischer Hinsicht vollkommen gelungen. Besonders dankbar dürften alle Musiker für die wirklich übersichtliche Anordnung und das gestochen scharfe Notenbild sein – den Vergleich mit großen Verlagshäusern braucht die *edition ebenos* nicht zu scheuen. Lobenswert ist hier die Beigabe einer Wendehilfe, d.h. eine Seite ist als Einzelblatt nochmals beigelegt, so dass nicht geblättert werden muss.

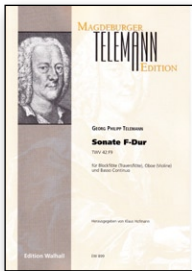
Wer sich über Friedrich Zehms Leben und Werk genauer informieren möchte, sei auf die sehr gut und übersichtlich gestaltete Webseite www.friedrichzehm.de verwiesen.

Ulrike Teske-Spellerberg



**Georg Philipp Telemann:
Sonate c-Moll
[TWV 42:c7],**

für Blockflöte (Traversflöte),
Oboe (Violine) und B. c. (Hg.
Klaus Hofmann), Magdeburg
2012, Edition Walhall, Par-
titur und Stimmen, EW 897,
€ 12,80



**Georg Philipp Telemann:
Sonate F-Dur
[TWV 42:F9],**

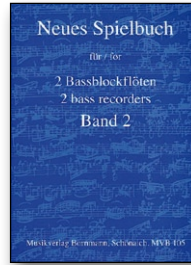
für Blockflöte (Traversflöte),
Oboe (Violine) und B. c. (Hg.
Klaus Hofmann), Magdeburg
2012, Edition Walhall, Par-
titur und Stimmen, EW 899,
€ 12,80

„Aufs Triomachen legte ich mich hier insonderheit, und richtete es so ein, daß die zwote Partie die erste zu seyn schien, und der Baß in natürlicher Melodie, und in einer zu jenen nahe tretenden Harmonie, deren jeder Ton also, und nicht anders seyn konnte, einherging. Man wollte mir auch schmeicheln, daß ich hierin meine beste Krafft gezeigt hätte.“ Wir können dankbar sein, dass Telemann in der Tat für fast alle möglichen kammermusikalischen Besetzungen wertvolles Repertoire geschaffen hat. Dies gilt auch für die Besetzung Blockflöte, Oboe und B. c., in der insgesamt 6 Triosonaten erhalten sind.

Alle diese sind bei verschiedenen Verlagen schon seit Jahrzehnten veröffentlicht: die beiden hier vorliegenden in c-Moll (es ist nicht das bekanntere aus *Essercizii musici!*) und F-Dur 1968 in Bärenreithers Hortus Musicus als Nr. 194 und 195. Dennoch macht diese Neuausgabe des hochkompetenten Herausgebers Klaus Hofmann wieder neuen Appetit auf diese Stücke! Hofmann hat noch einmal sämtliche Quellen inspiziert, ohne daß dabei allerdings aufsehenerregende Neuerkenntnisse zu Tage getreten wären.

Beide Trios sind bester Telemann im galanten Stil, das in c-Moll als viersätziges Sonata da chiesa, das F-Dur als dreisätziges „Quasi Concerto“. Allen Instrumenten (auch dem Bass!) werden dankbare Aufgaben gestellt.

Michael Schneider



**Johannes Bormann
(Hg.): Neues Spielbuch**

für 2 Bassblockflöten, Band 2,
Schönaich 2013, Musikverlag
Bormann, MVB 105, € 15,00

Die Idee Bormanns ist „trendy“: Lassen wir auch die Bassflöte als solistisches und konzertantes Instrument in den Unterricht mit einfließen! Viel zu lange stand dieses Instrument im Schatten seiner höher klingenden Familienmitglieder.

Im vorliegenden zweiten Band des Spielbuches befinden sich Einzelsätze, die Werken aus unterschiedlichen Ländern entnommen sind, überwiegend französischer Komponisten. Der Schwierigkeitsgrad ist ansteigend. Manchen Sätzen folgt das entsprechende Faksimile, manchmal ist letzteres dem Satz vorangestellt, nicht selten bleibt es ganz aus. Hier fehlt mir die Systematik. Am Ende der Sammlung gibt das Nachwort des Autors u. a. Hinweise zu der Auswahl der Sätze. Die Angabe der Quellen gibt dem interessierten Spieler die Möglichkeit, Original und Arrangement miteinander zu vergleichen.

Am Beispiel des letzten Arrangements, *Allegro ma non presto* aus der g-Moll-Sonate von Vivaldi, hier ein paar Einblicke in das „Wie“: Die Melodiestimme ist komplett gleich geblieben, nur in den Bassschlüssel gesetzt. Der Begleitbass erklingt mit „flötistischer“ Linienführung, gesanglich, melodios, ohne Brüche in der Stimmführung. Ein wohlklingendes Duett, was auch erklärtes Ziel Bormanns für diese Bearbeitungen gewesen ist. Gewünscht hätte

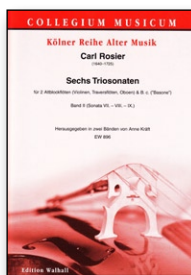
ich mir den Erhalt der Generalbassbezeichnung. Harmonisch Interessierte könnten dann auch die winzigen Veränderungen, wie z. B. das Herausnehmen der 7-Akkorde in der ursprünglichen Bassführung in den Takten 19 und 21 erkennen. Die Auswahl der Musikstücke erfolgte auch unter dem Gesichtspunkt der Spielbarkeit auf der Bassflöte. Es ging also nicht um den dringenden Wunsch, irgendetwas spielbar zu machen, sondern Geeignetes für die Bassflöte nutzbar zu machen. Ein gelungenes Projekt!

Radelint Blühdorn



**Carl Rosier:
Sechs Triosonaten**

für 2 Altblockflöten Bd. I (Violinen, Traversflöten, Oboen) und B. c. („Basone“) (Hg. Anne Kräft/Generalbassaussetzung Thorsten Mann), Band I (Sonata I., III., VI.), Magdeburg 2013, Edition Walhall, Partitur und Stimmen, EW 858, € 17,50



**Carl Rosier:
Sechs Triosonaten**

für 2 Altblockflöten Bd. II (Violinen, Traversflöten, Oboen) und B. c. („Basone“) (Hg. Anne Kräft/Generalbassaussetzung Thorsten Mann), Band II (Sonata VII., VIII., IX.), Magdeburg 2013, Edition Walhall, Partitur und Stimmen, EW 896, € 17,50

Die Blockflötensonaten von Charles Rosier, die allesamt in einer Handschrift von Charles Babel in Rochester/USA aufbewahrt werden, sind ja in den letzten Jahren bei verschiedenen Verlagen ediert worden, u. a. von Anne Kräft in einer hervorragend gemachten Ausgabe des Walhall-Verlags.

Nun legen Herausgeberin und Verlag auch zwei Bände mit Triosonaten desselben Komponisten vor. Hier handelt es sich allerdings (noch?) nicht wie bei den Sonaten um eine Gesamt-



TÜBINGEN

NOTENSCHLÜSSEL

Seit über 30 Jahren

Alles für
Blockflötenspieler

Blockflöten
Noten
Zubehör

Musikalienhandlung S. Beck & CoKG
Metzgergasse 8

D-72070 Tübingen

Tel. 07071-26081

Fax 07071-26395

notentuebingen@aol.com

www.notenschluessel.biz



ausgabe, sondern um eine Auswahl von sechs der zwölf erhaltenen Trios Rosiers. Sie sind erhalten in einem Druck, der 1691 in Amsterdam als „Pièces choisies, à la manière Italienne“ erschienen war und heute aufbewahrt wird in der Pariser Bibliothèque Nationale. Eine Auswahl aus den zwölfen zu treffen, rechtfertigt sich u. a. dadurch, dass Hugo Ruf bereits 1986 im „Hortus Musicus“ (Nr. 231) bei Bärenreiter zwei Trios herausgegeben hat, die hier sinnvollerweise ausgespart werden.

Die Werke sind zwar von sehr unterschiedlicher Länge (3 bis 6 Sätze), sprechen aber stilistisch eine einheitliche Sprache. Es handelt sich formal um eine Abfolge von Suitensätzen, wie Allemande, Courante, Sarabande, Gavotte oder Gigue, sowie freieren Konzeptionen wie Intraden bzw. „Canzonen“ im imitierenden Stil. Sonate IX besteht aus einer 200 Takte umfassenden Passacaglia, der ein Präludium voran-

gestellt ist, das dann als Postludium wiederholt wird. Trotz dieser gelegentlichen imitierenden Canzonen-Sätze überwiegt insgesamt eine homophone Schreibweise, in der die Oberstimmen zumeist in Terzen geführt sind. Trotz des Titels *Pièces choisies, à la manière Italienne* „riechen“ die Stücke doch eher nach Frankreich und entsprechen den von dort bekannten Triokompositionen „pour deux dessus“.

Die Stimmhefte des Originaldrucks sind bezeichnet mit „Flauto primo“, „Flauto secondo“ und „Basone“ (!) mit dem Untertitel „Propres à jouer sur la Flute, le Violon et autres Instruments“.

Obwohl sich vom Umfang her alle Oberstimmen der Trios auf zwei Altblockflöten spielen lassen, scheinen mir die Nummern VI (D-Dur) und VII (e-Moll) doch eher für eine Ausführung durch Violinen oder Traversflöten geeignet zu sein.

Die Ausgabe ist sehr zu begrüßen, weil damit äußerst seltene kammermusikalische Originalliteratur für Bläser aus der Zeit um 1700 erschlossen wird. Editorisch lässt sie ebenfalls keine Wünsche offen: Kompetentes Vorwort, Kritischer Bericht, geschmackvolle Continuoaussetzung (Torsten Mann), Partitur, Einzelstimmen und zusätzliche Partitur-Stimmhefte in angenehmem Druckbild.

Michael Schneider



Kaspar Kummer: Drei leichte Duette

„zur Bildung des Taktgefühls und des Vortrags“, für 2 Flöten, op. 146 (Hg. Frank Nagel), Reihe: L'arte del flauto, Wilhelmshaven 2011, Heinrichshofen Verlag, Partitur, N 2634, € 9,90

Kaspar Kummer (1795–1870) in Neuauflagen zu begegnen ist immer eine uneingeschränkte Freude. Der Musikdirektor der Hofkapelle des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha schreibt stets elegant und melodisch, abwechslungsreich und originell, selbst wenn er, wie hier, „pädagogische“ Duette „zur Bildung des Taktgefühls und des Vortrags“ (so der Untertitel) entwirft. Er behandelt in jedem dieser jeweils dreisätzigen Werke ein spezielles Problem: fugierte Einsätze und Doppelschläge, den Gegensatz Legato-Staccato oder auch chromatische Gänge und manches andere, was aber stets – wohlklingend verpackt – wie nebenbei als Problem auftaucht. Dabei sind beide Stimmen abwechslungsreich, bieten immer wieder kleine vertrackte rhythmische Überraschungen, und die deutlich bezeichnete Dynamik lädt zu abwechslungsreicher Gestaltung ein.

So empfehlen sich diese spielerischen Duette als eine hervorragende Vorbereitung für die anspruchsvollen Duett- und Triokompositio-



Kurse

Konzerte

Musikunterricht

Flötenhof

25 Jahre 1984-2009



FLÖTENHOF

Schwabenstrasse 14

87640 Ebenhofen

Tel.: 08342-899 111

www.alte-musik.info



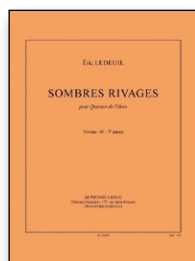
www.

MARTIN PRAETORIUS

.de

nen des 19. Jahrhunderts, von Fürstenau über Kuhlau bis zu Kummer selbst.

Ulrich Scheinhammer-Schmid



**Éric Ledeuil:
Sombres Rivages,**

pour quatuor de flûtes, niveau: 6^e-7^e année, Paris 2013, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Partitur und 4 Stimmen, AL 30 636



**Éric Ledeuil:
Quatuor printanier,**

pour flûtes, niveau: 7^e-8^e année, Paris 2013, Éditions Musicales Alphonse Leduc, Partitur und 5 Stimmen, AL 30 635

Éric Ledeuil, 1970 geboren, ist ein vielseitig orientierter Musiker. Er unterrichtet Flöte und Kammermusik in der Region Paris, richtete einen Flötenwettbewerb mit dem bezeichnenden Titel „Jeune Espoir“ ein, leitet u. a. auch ein Flötenorchester in Meaux. Beide Flötenquartette sind ganz offensichtlich aus pädagogischen Impulsen erwachsen, die allerdings auch viel Wert legen auf große Fasslichkeit in herkömmlicher Weise. Beide Werke hätten gut

Anfang des letzten Jahrhunderts komponiert werden können. Sie haben etwas von der kompositorischen Leichtigkeit eines frühen Dar-

us Milhaud ohne allerdings je bitonal zu sein. Insofern wären sie bei *Jugend musiziert* nicht ganz einfach einzuordnen. Bei den *Sombres Rivages* geben die plastischen Satztitle, z.B. *L'approche d'un Vaisseau* oder *Danse diabolique et apothéose* zusätzliche Fingerzeige zur Interpretation. Das Werk ist sozusagen eine kleine symphonische Dichtung. Auffallend ist Ledeuils Vorliebe für den verminderten Septakkord: chromatisch aufwärts oder abwärts steigend meint man im Schlussteil des „Teufelstanzes“ eine Reminiszenz an Berlioz oder Weber zu vernehmen.

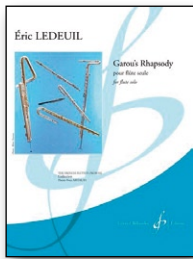
Noch lichter, „frühlingshafter“ das *Quatuor Printanier*. Das ganze Werk sehr tänzerisch, einfache tonale Beziehungen: T S D T mit gelegentlich raffinierteren Abweichungen.

Beide Stücke sind mittelschwer und gut zu spielen. Die 4. Flöte (im Quatuor printanier auch ad. lib. mit Altflöte in G zu besetzen, Stimme liegt bei) sollte allerdings eine gute Tiefe besitzen. Ein Rätsel sind uns allerdings oft die Metronomangaben. Ganz extrem bei der „Schluss-Apotheose“ des Frühlingsquartetts. Einerseits ist als Tempoangabe Presto im Allabreve-Takt angegeben, andererseits Halbe = 54. In der Wirkung ist das ein gemächliches Andante, zumal die schnellsten Notenwerte Achtel sind, die übrigens verblüffend an die dort rasenden Figurationen von Beethovens Schlussfuge im C-Dur-Streichquartett op. 59 Nr. 3 erinnern. Ein Tempo zum Mitschreiben also und bei den

Schlussgirlanden geradezu atemberaubend abgebremst. Wir denken, das doppelte Tempo ergäbe die gewünschte Wirkung. Im *Teufelstanz* von *Sombres Rivages* ist die Tempoangabe bei entsprechendem Allabreve-Takt zwar etwas schneller, aber auch sehr gemütlich.

Beide Werke sind gefällig und sicher sehr gut geeignet für Musikkreise und die Arbeit an Musikschulen, dort sicher auch für fröhliche Programmpunkte innerhalb eines Musikschulkonzerts.

Frank Michael

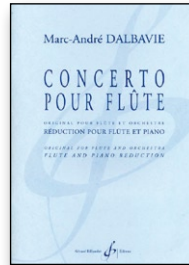


Eric Ledeuil: Garou's Rhapsody

pour flûte seule, degré: difficile (7), Paris 2012, Gérard Billaudot Éditeur, G 9017 B

Eric Ledeuil, 1970 geboren, ist Flötist, Komponist und Pädagoge. Viele Werke sind bei ihm im tonalen Stil, hätten viel „früher“ komponiert werden können. Dieses kurze Flötensolo eher nicht. Es ist zwar in Harmonik, Rhythmik und Melodik eindeutig vom Jazz beeinflusst (Blue-Notes), aber es bezieht zahlreiche neue Spieltechniken mit ein: Glissandi, Rauschtöne, „Pizzicati“, in Oktaven mitgesungene Töne, Doppeltöne, Tongue Ram etc. Und deshalb wohl wird das kleine Werk von 2 Minuten unter einem hohen Schwierigkeitsgrad eingeordnet. Wer mit diesen Spieltechniken und einem relativ schnellen Wechsel derselben vertraut ist, für den ist das Werk fast vom Blatt zu spielen. Formal gesehen besteht es aus mehreren kleinen Motiven, die in spielerischer Weise puzzle-artig ineinandergeschachtelt sind. Das klingt vielleicht etwas abwertend, ist so nicht gemeint, denn das Ganze ergibt durch seine musikalische Raffinesse in seiner erfreulichen Kürze doch ein stimmiges Bild. Jugendliche an derartige neue Spieltechniken heranzuführen, dazu ist das Stück sicher sehr geeignet. Auch hier zeigt sich der einfallsreiche Flötenpädagoge.

Frank Michael



Marc-André Dalbavie: Concerto pour Flûte

original pour flûte et orchestre, réduction pour flûte et piano, Paris 2012, Gérard Billaudot Éditeur, Partitur und Stimme, G 8216 B

Marc-André Dalbavie, Jahrgang 1961, wurde 1994

mit dem Siemens-Musik-Förderpreis ausgezeichnet und gilt als einer der Repräsentanten der „école de la musique spectrale“. Dies und manches mehr steht leider nicht in der an sich schönen Ausgabe des Flötenkonzerts dieses Komponisten bei Billaudot. Es gibt von diesem Werk eine Einspielung auf CD mit Emmanuel Pahud, dem Widmungsträger dieses Konzerts. Und diese ist schlichtweg fantastisch. Sie zeigt aber gleichzeitig überdeutlich, wie problematisch bei einem solch genial farbenreich instrumentierten Konzert – seit 1996 ist Dalbavie Professor für Instrumentation in Paris – ein Klavierauszug ist. Und diese Aufnahme führt auch vor Ohren, welche immense technische und tonliche Fähigkeiten ein Interpret der Solostimme haben muss, um es adäquat spielen zu können (u. a. rasende Doppel- und Tripelzunge). Dieses Werk ist einerseits ein Virtuosenkonzert und gleichzeitig ist die Flöte in das Orchester eingebettet, verschmilzt oft mit ihm im Sinne einer „Spektralkomposition“. Das Werk ist neu, obwohl es Moll- und Durklänge einbindet, manchmal mit Nebennoten ein wenig verfärbt, es ist neu, obwohl es einen durch und durch klaren nachvollziehbaren Formablauf hat. Nie gehörte Orchesterfarben erklingen hier wie in einem Rausch, mit einzelnen lyrischen Teilen untergliedert. Es gibt über längere Strecken mehrere deutliche Zentraltöne, die immer wieder an Nahtstellen besonders umgefärbt werden. Hier ist ein Flötenkonzert in der Nachfolge von nicht vorhandenen Flötenkonzerten von Debussy, Ravel oder Messiaen, aber in einer doch ganz eigenständigen originellen Weise entstanden. Ein bewundernswertes Werk!

Frank Michael



Wolfgang Amadeus Mozart: Quartett in C-Dur nach der Klaviersonate KV 333

für Flöte (Violine), Violine, Viola und Violoncello (Stallman), Wien 2010, Doblinger Musikverlag, Partitur, D. 06 773, € 13,95

Eine der schönsten Klaviersonaten Mozarts, die in B-Dur KV 333, ist jetzt in einer herausragenden Bearbeitung von Robert Stallman erschienen. Diese Sonate mit ihren geradezu flötistischen Melodien eignet sich dafür ganz besonders. Wie schon in seiner Bearbeitung der Klaviersonate A-Dur KV 331 ist hier die große Kunst Stallmans nur zu bewundern. Wie er Stimmen, kleine Kontrapunkte dazuerfindet, wie er Dynamik in eine vollere Instrumentation ummünzt, wie er im Schlusssatz, einem Rondo, die Ritornelle immer wieder in der Übertragung leicht variiert: das ist einfach kongenial. So wirkt dieses Quartett, als sei es schon immer für diese Besetzung komponiert worden, eine enorme Bereicherung für alle Flötisten und Flötenquartett-Abende. Eine Bereicherung auch für die Hausmusiker, denn es ist auf keinen Fall schwerer als die originalen Flötenquartette und für alle(!) Stimmen sehr dankbar gesetzt. Einige Beispiele der Übertragungskunst Stallmans: im 1. Satz Takt 22 schreibt Mozart einen gebrochenen Akkord in die Tiefe, Stallman eine Tonleiter der Solo-Flöte nach oben – könnte so von Mozart sein. Ebenso die langen typischen Bläserhaltetöne im Schlußrondo – so gibt es sie auch in den originalen Quartetten. Oder Stallman nimmt sich die Freiheit den langen Schlußseufzer im langsamen Satz – D⁷ über T – entgegen dem Original ohne Terz zu intonieren. Dabei wäre es ein leichtes gewesen mit Flöte den vollständigen Akkord zu bringen. Aber der pp-Schluß wirkt so in den Streichern viel besser, stiller. Auch Reduktion kann ein vorzügliches Mittel der Bearbeitung sein. Abgerundet wird die schöne Ausgabe mit einer lesenswerten kurzen Einführung.

Frank Michael

STEPHAN BLEZINGER
DIE FLÖTENWERKSTATT

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

Karl-Marx-Straße 8
D-99817 Eisenach
☎ +49-3691-212346
info@blezinger.de
www.blezinger.de

Altershalber:
Auflösung einer Sammlung von Nachbauten historischer Holzblasinstrumente (440 Hz).

Fordern Sie eine Liste an.

Anfragen an: Moeck Musikinstrumente + Verlag
Postfach 3131, D-29231 Celle,

Chiffre: 1/14-A021213

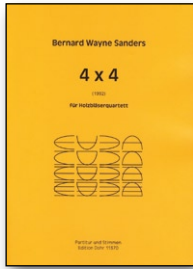
Atem- u. Körperarbeit für MusikerInnen

Unterstützung, Prophylaxe, Hilfe

Ute Schleich
www.musik-und-atem.de
Tel.: +49(0)6224 9773442



Musik und Atem



**Bernard Wayne Sanders:
4 x 4 (1992),**

für Holzbläserquartett (Flöte, Oboe, Klarinette in B, Fagott), Köln 2012, Edition Dohr, Partitur und Stimmen, E.D. 11370, € 18,80

Bernard Wayne Sanders, 1957 in den USA geboren, studierte zunächst dort, anschließend erwarb er in Hamburg sein Orgeldiplom. Inzwischen ist er Dekanatskirchenmusiker für das Dekanat Tuttlingen. Bereits in den USA betrieb er Kompositionsstudien. Eine große Zahl von Orgelwerken und Werken für Holz- und Blechbläser sind inzwischen veröffentlicht. Das vorliegende Quartett zeichnet sich durch eine gediegene, sauber formulierte Tonsprache aus. Im Vorwort schreibt der Komponist: „Der erste Satz ist ein gemütliches Andante, polyphon über einem Basso ostinato aufgebaut.“ Das ist natürlich nicht falsch, aber die Raffinesse des Satzes ist so doch etwas untertrieben dargestellt. Eigentlich ist es eine Passacaglia im Vierertakt. Das Thema, solistisch vom Fagott vorgestellt, ist 11-tönig, das Motiv des ersten Taktes wird dabei jedesmal ein wenig weiter gespreizt. Dieses Thema wandert nach und nach durch alle Stimmen, gelegentlich mit motivischen Erweiterungen, durch den Kon-

trapunkt bedingt, um im letzten Durchgang, als Höhepunkt des hier einzig vierstimmigen Satzes wieder im Fagott intoniert zu werden. Damit nicht genug, die Kontrapunkte, melodische Gegenstimmen, werden oft beibehalten, gelegentlich durchbrochen. Es wirkt wie eine sehr gute kleine Improvisation auf der Orgel. Die Farben wechseln ständig und der thematische Bezug bleibt immer hörbar. Im 2. Satz, einem walzerartigen Allegro, wird mit der Quinte gespielt, im zweiten Teil erscheint alles in der Umkehrung. Am Ende verdichtet sich das Thema nach guter alter Sitte in einer Einführung. Im 3. Satz, einem Allegro scherzando, wird das Tempo gesteigert. Die Quinten dominieren, verzahnen sich; auch hier weiche Gegenmelodien. Schließlich ein eher marschartiger Schlusssatz, aber ohne jede Verbissenheit. Es schließt in einem reinen, strahlenden D-Dur-Akkord. Die anderen Sätze haben – aber sie sind ja auch nicht der definitive Schluss – eher leichte Dissonanzen am Ende. Trotz seines 11-tönigen Beginns ist das Werk in einer freien Tonalität, gelegentlich auch Bi-Tonalität komponiert, aber in seiner Lockerheit ganz eigen. Eine sehr schöne Neuerscheinung, die, im mittleren Schwierigkeitsbereich angesiedelt, auch sehr gut für die Musikschule etc. geeignet ist, ebenso für Jugend musiziert (unter e).

Frank Michael

**Alte Musik – Intensivtag mit Akademie ONARTIS
Samstag, 24. Mai 2014 | 10 - 18 Uhr**

Berufsfachschule für Musik in Kronach – Kulmbacher Str. 44 – 96317 Kronach
Die Blockflöte – Renaissance und Frühbarock
Das Cembalo – Das Tasteninstrument des 17./18. Jahrhunderts

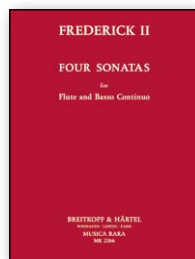


Dozenten
Silvia Müller
Blockflöte
Christoph Dittmar
Cembalo



Anmeldeschluss:
2. Mai 2014
Anmeldung unter:
http://www.musikschulen-bayern.de/fortbildung/fort_0anmeldung.asp?nr=345

Infos: www.bfm-oberfranken.de



Frederick II: Four Sonatas

for Flute and Basso Continuo
(Hg. Mary Oleskiewicz/Conti-
nuo-Aussetzung David Schu-
lenberg), Reihe: Musica Rara,
Wiesbaden 2012, Breitkopf &
Härtel, Erstdruck, 3 Partituren,
MR 2266, € 29,50

Die Flötensonaten und -konzerte des preußischen Königs (1712-1786) waren für den Kreis seiner Musiker bestimmt, nicht für die Öffentlichkeit. Friedrich II. komponierte und spielte also vielleicht nicht in der Absicht, der Musikgeschichte bleibende Werte hinzuzufügen, auf jeden Fall aber doch mit dem Ehrgeiz, seine Ideen so gut wie möglich niederzuschreiben und auszuführen. Der Musik konnte er, wie einem Tagebuch, seine innersten Gedanken anvertrauen, dabei große melodische Begabung, Leidenschaftlichkeit und Lieblichkeit zeigend. Am meisten kam das natürlich den Adagiosätzen zugute, mit denen er die Hörer zu Tränen gerührt haben soll.

Seine Kompositionen für Flöte, 121 Sonaten und vier Konzerte, blieben mangels Interesse zunächst unveröffentlicht. Erst 1889, im Anschluss an die Feier zum 100. Todesjahr konnte Philipp Spitta 25 von ihm ausgewählte und mit einer Generalbass-Aussetzung versehene Sonaten veröffentlichen, d. h. auf Staatskosten im Verlag Breitkopf & Härtel drucken lassen. Mehr war aus räumlichen und finanziellen Gründen wohl nicht möglich, so sehr man es auch bedauern muss, dass von den nicht ausgewählten Sonaten in der Folge durch Kriegsverluste viele verloren gegangen sind. Der Ausgabe beigegeben war ein Thematischer Katalog aus den Incipits der ersten Sätze aller 121 Sonaten, wie sie, hauptsächlich von den Hofkopisten, einge-
tragen worden waren.

Autographe gibt es leider nur noch von sechs Sonaten, auf die Schlösser verteilte Abschriften dagegen reichlich (*pour Potsdam* etc.). Die

Sonaten der Spittaschen Auswahl wurden verschiedentlich und dann auch mit veränderter Aussetzung neu herausgegeben, als textgetreuer Nachdruck einschließlich der Incipits bei Belwin Mills (später u. a. von Kalmus mit den Nummern K 02153-56 übernommen). Außerdem wurde die Spitta-Ausgabe mit dem Editionstext, der im Belwin-Nachdruck fehlt, von der Staatsbibliothek Berlin digitalisiert und online gestellt. Den prachtvollen Band mit den Sonaten selbst einzusehen, was in der Universitätsbibliothek Tübingen möglich war, ist aber doch ein ganz besonderes Erlebnis.

Mary Oleskiewicz, die ambitionierte amerikanische Musikwissenschaftlerin aus Boston, ausgewiesen durch eine stattliche Publikationsliste, darunter ihre Dissertation *Quantz and the Flute in Dresden* (1998), brachte jetzt, zum 300sten Geburtstag Friedrichs, vier bisher unveröffentlichte Sonaten heraus, selbstverständlich mit Vorwort und sinnvollerweise nur mit englischem Critical Report. Diese vier Sonaten sind ein wertvoller Beitrag zur Erinnerung an diesen vielseitigen, wenngleich keineswegs immer sympathischen Menschen, und eine notwendige Anregung, den speziellen Qualitäten seiner Sonaten insgesamt noch gründlicher nachzugehen, denn wie Spitta es im Vorwort der Breitkopf-Ausgabe sagt: „Seine Eigenthümlichkeit liegt in den einzelnen musikalischen Gedanken, die ihm frei und leicht entströmen.“

Die neu verlegten Sonaten Nr. 21 in a-Moll, Nr. 40 in C-Dur, Nr. 76 in B-Dur und Nr. 83 in h-Moll sind modern dreisätzig. In den Mittelsätzen hört man deutlich die Vorliebe des Komponisten für die Opern-Arie – hier gefällt mir die h-Moll Sonate am besten mit ihren vielfältigen Bewegungsformen von stampfend anlaufenden Sechzehnteln über Triolen-Sechzehntel zu rasenden 32tel-Figuren und zurück, die dritten Sätze zeigen Friedrich ausgelassen und humorvoll, aber immer mit feinem Sinn für Form. Alle Sätze einer Sonate stehen zwar in der gleichen Tonart, aber innerhalb werden geschickt andere Bereiche berührt, im Rezitativ der a-Moll-

Sonate ist das zum Beispiel c-Moll, oder es beginnt die B-Dur-Sonate sprechend in b-Moll um sich erst dann emphatisch nach B-Dur zu wenden. In der Erfindung sind sie durchweg inspiriert, wirken wie aus innerer Notwendigkeit entstanden. So selbstbewusst sollten sie auch gespielt werden.

Željko Pešek



Georg Philipp Telemann: Sonaten für zwei Flöten (Violinen)

Duette für zwei Flöten (Violinen) op. 2 [TWV 40:101-106] (Hg. Jochen Reutter/ Interpretationshinweise Susanne Schrage), Schwierigkeitsgrad: 2-3, Wien 2012, Wiener Urtext Edition, Partitur, UT 50281, € 19,95

Flötenduelle können zwar keinen Konzertsaal füllen, wie Quantz 1759 in der Vorrede zu seinem Opus 2 bemerkt, da sie jedoch „zur Erlernung der Musik die bequemsten und nützlichsten Stücke sind“, geben sie Komponisten und Ausführenden so richtig Gelegenheit, ihre Fähigkeiten zu entwickeln und anzuwenden. In diesem Sinn stellen Telemanns Sonaten für zwei Melodieinstrumente ohne Bass vielfältiges Material für Lernende und Amateure bereit, bieten abwechslungs- und lehrreiche Beschäftigung für zwei gleichberechtigte Partner.

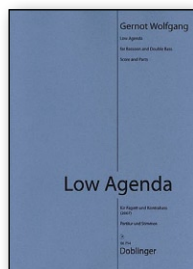
Wenn man bei älteren Ausgaben der Telemannschen Duette, auch wenn der Notentext kaum etwas zu wünschen ließ, auf Informationen zu Text und Kontext verzichten musste, gelingt es einer neuen Ausgaben-Generation mittlerweile immer besser, das vorhandene Wissen zu den jeweiligen Werken rezeptionsnah und verständlich zu gestalten, sogar was den Kritischen Bericht betrifft. Gelegenheit zu solch einer vorbildlichen Duett-Ausgabe gab es vor einigen Jahren anlässlich der durch das in Kiew wieder aufgefundene Notenarchiv der Berliner Singakademie, wodurch die Erstveröffentlichung von neun bislang völlig unbekannt

Sonaten Telemanns bei Bärenreiter möglich wurde (TWV Nr. 141-149).

Mit der hier vorzustellenden Neuausgabe, die allerdings schon seit Frühjahr 2012 im Handel ist, hat sich die Wiener Urtext Edition noch einmal der wohl bekanntesten Duette Telemanns angenommen. Flötenliebhabern sind sie auch als op. 2 ein Begriff, eine Bezeichnung, die nicht von Telemann selbst stammt, sondern vom Londoner Verleger Walsh. Die nach dem Muster der *Sonata da chiesa* viersätzigen Sonaten in den traverso-freundlichen Tonarten D, G, A, e, h und E sind mit gutem Recht sehr bekannt und beliebt. Die überaus geschickte Nutzung der satztechnischen Optionen für zwei Instrumente in gleicher Lage, Anwendung verschiedenster Arten der Zweistimmigkeit also, führt zu einer Fülle von motivischen Einfällen, die, verbunden mit raffinierten motivischen Verschränkungen, der Musik immer wieder neuen Antrieb geben. Etwas, das man von diesem Komponisten zwar erwarten kann, aber vielleicht nicht immer so konzentriert geboten bekommt.

Die Herausgeber Jochen Reutter und Susanne Schrage folgen hauptsächlich dem 1727 in Hamburg im Selbstverlag (das lag damals im Trend) erschienenen Erstdruck mit dem Titel *Sonates sans basse à deux flûtes traverses ou à deux violons ou à deux flûtes à bec*. Dankenswerterweise wird auch Telemanns in französischer Sprache abgefasstes, auf die Widmungsträger, zwei noch recht junge Flötenliebhaber, bezogenes Vorwort mitgeteilt. Ergänzend herangezogen zur Präzisierung von Bögen, die bei der Hamburger Ausgabe im Typendruck gelegentlich leicht verrutscht erscheinen, und zur Ergänzung von Verzierungen wurden die Pariser Ausgabe von Le Clerc (1736/37) und die Londoner von Walsh (1746), in der die Sonaten auch *Duets* genannt werden. Von den mit Vorwort, Hinweisen zur Interpretation und Kritischen Anmerkungen ausgestattet, dürfte diese neue Fassung vermutlich zukünftig die Ausgabe der Wahl sein.

Ursula Pešek



Gernot Wolfgang: Low Agenda

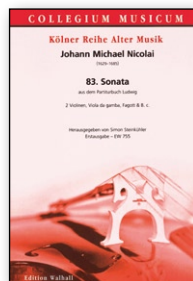
für Fagott und Kontrabass,
Wien 2011, Doblinger Musik-
verlag, Partitur und Stimmen,
D. 06 714, € 16,95

Das Duo in der außergewöhnlichen Besetzung für Fagott und Kontrabass ist ein eigenständiges Werk, das allerdings Teil einer Reihe von vier Kammermusikduos ist. In drei weiteren Kompositionen stellt Gernot Wolfgang das Fagott den Streichinstrumenten Geige, Bratsche und Cello gegenüber. Mit der Widmung des musikalischen Andenkens an den amerikanischen Jazzsaxophonisten Michael Brecker gibt der Komponist einen Hinweis auf die stilistische Nähe zum zeitgenössischen Jazz. Dabei soll der konventionell auskomponierte Notentext keineswegs wie Swing ausgeführt werden, sondern ist ausdrücklich „gerade“ zu spielen. Die verkürzte Artikulation am Ende von Legatolinien und der wie selbstverständlich in den 4+3-Achtel-Takt eingefügte Rhythmus des Themas nehmen den Zuhörer gleich zu Beginn mit in die Welt leichtfüßiger Musizierfreude.

Zunächst dominiert das Fagott und wird vom Kontrabass mit chromatisch ansteigenden Grundtönen begleitet, auf die wiederkehrende Figuren im Flageolett folgen, welche sich mit entsprechender Routine gut ausführen lassen. Wenn der Kontrabass dann die Führung übernimmt, wird deutlich, dass die teilweise im Violschlüssel notierten Melodiebögen technisch anspruchsvoll einzustufen sind. Die Fagottstimme schöpft den gesamten Tonumfang des Instrumentes bis zum zweigestrichenen d aus und animiert einschließlich der gut dosierten Akzente unter den Bindebögen zu spontaner Spielfreude. Dabei schadet es keineswegs, sich im besten Sinne an der Flexibilität des Saxofons zu orientieren, zumal die Pizzicato-Slaps und der auf dem Korpus geklopfte Rhythmus in der Bassbegleitung im Schlussteil des Stü-

ckes nach mehr als nur klassischer Schönheit verlangen. Neben einer übersichtlichen Partitur gibt es zwei Einzelstimmen, die an den entscheidenden Stellen im Doppelsystem zusätzlich den jeweils anderen Part enthalten. Der Druck ist bis auf einige verunglückte Bindebögen bei Zeilenumbrüchen gut zu lesen, wobei auf große Ziffern bei durchgängig nummerierten Takten verzichtet werden kann. Mit seiner Aufführungsdauer von vier Minuten ist das Stück für Spieler und Zuhörer ein erfrischender Farbtupfer, der sich an einer Musikhochschule oder im kammermusikalischen Umfeld eines Sinfonieorchesters als kleine Kostbarkeit erweisen kann.

Andreas Schultze-Florey



Johann Michael Nicolai: 83. Sonata

aus dem Partiturbuch Ludwig,
für 2 Violinen, Viola da gamba,
Fagott und B. c. (Hg. Simon
Steinkühler), Reihe: Collegium
Musicum – Kölner Reihe
Alter Musik, Magdeburg 2011,
Edition Walhall, Erstausgabe,
Partitur und Stimmen, EW 755,
€ 14,80

In der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel befindet sich das sog. Partiturbuch Ludwig aus dem Jahr 1662, eine als Dedikation an den Herzog von Braunschweig und Lüneburg gedachte Sammlung mit zahlreichen Kammermusikwerken sowohl von Komponisten aus dem Umkreis des Wiener Kaiserhofs als auch solchen aus dem protestantischen mitteldeutschen Kulturkreis. Zu diesen zählt die hier in einer Erstausgabe vorgelegte Sonata für 2 Violinen, Viola da gamba, Fagott und B. c. von Johann Michael Nicolai (1629–1685), geboren in der Nähe von Weimar und bis 1655 Mitglied der Kapelle des Herzogs Julius Heinrich zu Sachsen-Lauenburg, danach angestellt am Stuttgarter Hof als Spieler des „großen Violon“.

In einem Magazin für Holzbläser verdient die Ausgabe eine Rezension wegen der solistischen

Fagottpartie. Wegen der Entstehungszeit und auch der Faktur der Solostimme dürfte aber kaum ein hochbarockes Fagott in Frage kommen, sondern eher ein Dulzian wie z. B. in der bekannten Sonate La Monica von Nicolais Stuttgarter Kollegen Joh. F. Boeddecker.

Es handelt sich um eine mehrteilige, aber durchgängige Sonate in wechselnden geraden und ungeraden Taktarten nach Art italienischer Canzonen. Die vier gleichberechtigten Solostimmen, deren motivisches Material in den schnellen Teilen frühitalienischen Diminutionsfloskeln entwachsen scheint, sind ausgesprochen konzertant angelegt und verlangen von allen Spielern virtuose Fähigkeiten. Es handelt sich um ein absolut lohnendes Stück aus der Schatzkammer qualitätsvoller deutscher Kammermusik des 17. Jahrhunderts.

Die Ausgabe macht insgesamt einen zuverlässigen Eindruck, weist aber auch zumindest für die praktische Verwendung äußerst problematische Aspekte auf: Dies betrifft zum einen den Abdruck der Generalbassziffern (auch in einer beigelegten Bassstimme), die nach Auskunft des Herausgebers „kommentarlos“ nach der Vorlage „in der Partitur wiedergegeben“ wurden. Sie sind nämlich gerade in den Abschnitten, wo sie wegen durchaus überraschender harmonischer Gänge vermehrt vorkommen, nicht nur unvollständig, sondern schlicht und einfach falsch. Wenn der Herausgeber, wie im Nachwort aufgelistet, Vorzeichen und Noten der Vorlage korrigiert hat, hätte er dies m. E. mit entsprechenden Vermerken auch bei den Generalbassziffern machen müssen. In einer modernen Umschrift sollte man außerdem ein \flat im gegebenen Falle durch ein Auflösungszeichen wiedergeben, wenn dies z. B. ein d-Moll nach einem D-Dur-Akkord bezeichnet. Des Weiteren verstehe ich nicht, warum nicht zumindest in der beigelegten Stimme der Violine I das möglicherweise originale Auftauchen des Violinschlüssels auf der untersten Linie in einem einzigen Takt durch Wiedergabe im heute gebräuchlichen Violinschlüssel

auf der zweiten Linie ersetzt wurde, bzw. die des urplötzlich auftretenden Altschlüssels in der Bassstimme durch den Bass- oder Tenorschlüssel: Das mag ja in der Quelle alles so stehen (der Spezialist weiß auch aus Erfahrung damit umzugehen), ist aber in einer für die weitere Praxis gedachten modernen Ausgabe nur als störend zu bezeichnen.

Michael Schneider

NEUEINGÄNGE

Gérard Billaudot éditeur, Paris

Chopin, Frédéric: *Nocturnes* opus 15 n  1 et n  2 et *Valse* opus 64 n  1 «Minute», pour fl te et piano (Paul Taffanel/Philippe Bernold), 2013, Partitur und Stimme, G 9067 B

Musikverlag Bornmann, Schönaich

Vivaldi, Antonio: *Concerto F-Dur (RV 442)*, für Blockflöten-Quartett AATB (Hg. Johannes Bornmann), 2013, Partitur und Stimmen, MVB 106,   20,00

Breitkopf & Härtel, Wiesbaden

Bach, Johann Sebastian: *Triosonate für Oboe (Oboe d'amore), Viola (Viola da gamba) und Basso continuo g-Moll*, nach BWV 76/8 und 528, Rekonstruktion und Continuo-Aussetzung von Pieter Dirksen, 2013, Partitur und Stimmen, KM 2306,   18,50

Jaggi, Rudolf: *12 Duos*, für Sopran- und Altblockflöte, Edition Nepomuk, 2013, Partitur, MN 13001,   9,90

Moeck Verlag, Celle

Rosin, Sylvia Corinna: *Double Pleasure*, Tango for recorder orchestra SAATBGbSb, 2013, score and 8 parts, EM 3335,   19,00

ortus musikverlag, Beeskow

Wenkel, J. Fr. W.: *Zw lf Duettes*, f r zwei Flöten (Hg.: Andreas Waczkat), 2013, Partitur, om169,   12,50

Peacock Press, GB-Hebden Bridge

Byrd, William: *Wolsey's Wilde*, for Treble 1, Treble 2 and Bass recorder (Handscombe), 2 scores, P 476

Dvořák, Antonín: *Largo* from the New World Symphony, for recorder quartet SATB (Handscombe), 2013, score and parts, P 485

Fučík, Julius: *Florentiner March*, for SnSAATT-BBGbSb (Brown), 2013, score and parts, P 492

Hall, Marg: *Five Easy Quartets*, for SATB recorders, 2013, score and parts, P 488

Hall, Marg: *Five More Easy Quartets*, for SATB recorders, 2013, score and parts, P 490

Hall, Marg (arr.): *Four Scottish Sea Songs*, for SATB recorders, score and parts, P 481

Handscombe, Sue (arr.): *Over the sea*, three traditional songs from Northumberland, for SATB recorders, 2012, score and parts, P 477

Haverkate, Guus: *The Circle of the Year* (AT 52° N), for recorder quartet S/AATB, 2013, score and parts, P 491

Holzmann, Abe: *Blaze away!* for recorder orchestra SnSATBGbSb (Handscombe), 2013, score and parts, P 486

Hotteterre, Jacques-Martin: *Premiere Suite de Pieces*, a deux Dessus, sans Basse Continue, pour les flûtes traversieres, flûtes a bec, violes, & c., transcribed and edited from the original by Gordon J. Callon, transposed for treble recorders, 2013, score, PEMS 35 R

Jones, Fran (arr.): *Cockney Favourites*, for 3 recorders SAT and piano ad. lib., score and parts, P 478

Joplin, Scott: *The Entertainer*, for recorder quartet SATB (Handscombe), 2013, score and parts, P 484

Kéler, Béla: *Lustspiel-Ouverture* (Quintet version), for recorder quintet SATBB (Brown), 2013, score and parts, P 487

Maute, Matthias: *A Sea in the Pond*, for recorder orchestra TBBBBGgSbSbSb, score and parts, P 480

Maute, Matthias: *Oi dortn*, for recorder quintet ATBGbSb, score and parts, P 483

Stanford, Charles Villiers: *Magnificat in G*, Op 81, for recorder ensemble SSATB/SAT-BGgSb (Brown), 2013, score and parts, P 479

Stevenson, Sir John/Nicks, George: *Two Flageolet Songs*, for soprano, descant recorder (flageolet) and piano (Editor John Turner), 2013, score and part, PRM 011

Universal Edition, Wien

Bramböck, Florian: *Flute Trios* from around the world, 2013, Partitur und Stimmen, UE 35 579, € 19,95

Ensemble Dreiklang Berlin: *Blockflötentrio Junior*, für Sopran- und Altblockflöten, Band 2, 2013, 3 Spielpartituren, UE 35 732, € 14,95

Gisler-Haase, Barbara/Rahbari, Fereshteh (Hg.): *My first Play-Alongs Flute*, Vol. 1, allererste bekannte Spielstücke aus Mini Magic Flute 1, 2013, inkl. Partitur für Flöte und Klavier und 1 CD, UE 36 091, € 9,95

Mamudov, Hidan (Arr.): *Play-Along Flute*, Volksmusik aus den Balkanländern, für Flöte mit CD- oder Klavierbegleitung, Reihe: World Music, 2013, Partitur und Stimme, inkl. 1 CD, UE 35 575, € 16,50

Mamudov, Hidan (Arr.): *Balkan-Ensemble*, Volksmusik aus den Balkanländern, für Ensemble in variabler Besetzung, 2013, Partitur + CD mit Stimmenmaterial, UE 35 572, € 21,95

Ursus-Verlag (Vertrieb: Musiklädle, Karlsruhe)

Rosenheck, Allan: *Just a Tango ... and more*, 5 leichtere Stücke für Blockflötentrio (SSA), 2013, Partitur, Ursus-Verlag 121354, € 8,00

Ut Orpheus Edizioni S.r.l., Bologna

Di Stefano, Salvatore: *Sonata nell'aere*, for Flute, Clarinet in Bb, Violin, Violoncello and Piano (2010), 2013, score and parts, XXS 89, € 15,95

Wiener Urtext Edition (Schott/Universal Edition), Wien

Bach, Carl Philipp Emanuel: *Sonate für Flöte solo*, Wq 132/H 562 (Hg. Jochen Reutter/Interpretationshinweise Susanne Schrage), 2013, UT 50284, € 8,95

Bach, Johann Sebastian: *Partita für Flöte solo*, BWV 1013 (Hg. Dagmar Glüxam/Interpretationshinweise Susanne Schrage), 2013, UT 50283, € 7,50

Tonträger



Pans versunkenes Paradies. Erzählt von Moritz Stoepel. Musik von Matthias Frey.

Christopher Herrmann (Cello), Thomas Kagermann (Violine), Ramesh Shotham (Perkussion), Büdi Siebert (Flöten, Saxophon, Bassklarinetten). Matiamori: Steinbach sprechende Bücher ISBN 978-3-86074-3.

Die *Moments littéraires* zum Nachhören? Das ist mitnichten ein neues Angebot der Tibia für interessierte Abonnenten – aber mit dieser CD wird tatsächlich die schöne Möglichkeit geboten, neben vielen anderen schönen Texten die „Moments“-Folge aus dem Heft (3/2013) als Vortrag mit wunderbarer Musikbegleitung zu hören! Der Schauspieler Moritz Stoepel und der komponierende Musiker Matthias Frey haben hier mit vier ausgezeichneten Instrumentalisten zusammen eine verzaubernde Text- und Klangfolge auf CD gebannt, die mehrere große Bögen schlägt – von der Moderne in die Antike und zurück, von der Naturidylle des Hirtengottes Pan zur Naturzerstörung, von der Jugendfrische hin zu Alter und Tod und nicht zuletzt vom Morgen zum Abend.

Das erste und das letzte Wort hat Oscar Wilde mit seiner *Double Villanelle*, einer Beschwörung Pans, er solle „die Hügel Arkadiens“ verlassen und unserer „modernen Welt“, die „grau und alt“ ist, zu Hilfe kommen. Dann entwirft die CD die Welten Pans in vielen Farben, zu denen antike Autoren (Homerische Hymnen, Lukians Gespräch zwischen Hermes und Pan) ebenso ihren Beitrag liefern wie die Klassiker (Goethe) und der Romantiker (Novalis), sekundiert von Jean Paul, Hölderlins Griechenland-Roman *Hyperion* und Gustav Schwabs

Nacherzählung der Geschichte von Pan und Syrinx. Die Hirtenwelt Arkadiens erhält hier ihre beredte Stimme, aber auch die Liebe in vielerlei Gestalten. Shakespeares Sonett 153 vom schlafenden Cupido wird sekundiert von Goethes *Amor als Landschaftsmaler*, Else Lascker-Schüler lockt den Geliebten: „Komm zu mir in der Nacht auf Siebensternenschuhen/ Und Liebe eingehüllt spät in mein Zelt“, und Christian Morgenstern lässt den Gott „unten im Dickicht“ Seifenblasen „in den fahlen Dämmerhimmel“ senden.

Zu diesen Texten hat Matthias Frey eine abwechslungsreiche, mit Flötentönen gespickte




Ihr Spezialist für Instrumente der Alten Musik

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

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



BLOCKFLÖTEN
Unsere Kunden sind immer wieder begeistert von der großen Auswahl an Blockflöten und von unserem ausgezeichneten Service. Wir führen die Instrumente der verschiedensten Hersteller und bieten innerhalb der EG ein bequemes Zur-Ansicht-System. Unsere Garantien gelten 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, Saltaire, West Yorkshire BD18 3LA
Email: sales@earlymusicshop.com www.earlymusicshop.com

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

Musik geschrieben, tirilierend und klagend, tänzerisch federnd und witzig, zu der Matthias Stoppel hip-hop-artig rappt und nachdenklich rezitiert, ein faszinierendes Hörerlebnis, das Pans Welten lebendig macht und in doppelten Klang übersetzt – ein Pan-Dämonion mit der Macht der Sprache und mit der vielfältigen Sprache der Musik. **Ulrich Scheinhammer-Schmid**

NEUEINGÄNGE

Jean-Louis Beaumadier: Mitteleuropa, World Piccolo, Vol. 1, Erwin Schulhoff: *Concertino* (exc.); Jan Novák: *Marsyas*; Levente Gyöngyösi: *Sonata*; Leos Janáček: *Pochod modrůcku*; Sigfrid Karg-Elert: *Colibri* (exc. Exotic Impressions, Opus 134); Peter Kopač: *Sonatina*; Jindrich Feld: *Sonatina*; Jean-Louis Beaumadier (piccolo), Jordi Torrent (piano), Pierre-Henri Xuereb (viola), Gjorgji Cincievski (double-bass), Skarbo, Paris 2013, 1 CD, DSK4132

Erik Bosgraaf/Ensemble Cordevento: Vivaldi – The Four Seasons, Op. 8 Nos. 1-4, Concerto No. 1 in E major RV 269 *La primavera* (Spring); Concerto No. 2 in G minor RV 315 *L'estate* (Summer); Concerto No. 3 in F major RV 293 *L'autunno* (Autumn); Concerto No. 4 in F minor RV 297 *L'inverno* (Winter); Erik Bosgraaf (recorder), Ensemble Cordevento: Zefira Valova, Ivan Iliev (violin), Zdenka Prochazkova (viola), Linda Mantcheva (cello), Tomoki Sumiya (double bass), Alessandro Pianu (harpsichord & organ), Yavor Genov (chitarrone & baroque guitar), Brilliant Classics, NL-Leeuwarden 2013, 1 CD, 94637

Duo Oldrup/Lauridsen: Eyktime, New expressions for recorder & guitar, Ole Buck: *Petite Suite*; Christos Farmakis: "9"; Vagn Holmboe: *Canto e Danza (Canción de siega, Danza)*; Frode Barth: *The Cure (Towards the Cure, Thermal Water, Those Who Live in Autumn)*; Hermann Rechberger: *Eyktime*; Christina Lauridsen (Blockflöte), Peter Oldrup (Gitarre), Gateway Music, Kopenhagen 2013, 1 CD, DUOL 001

Jill Kemp: English Recorder Works, Lennox Berkeley: *Sonatina*; Malcolm Arnold: *Sonatina op. 41*; Gordon Jacob: *Suite for Recorder and String Quartet*; Malcolm Arnold: *Solitaire*; York Bowen: *Sonata op. 121*; Edmund Rubbra: *Meditazioni sopra "Cœurs Désolés"*, op. 67; Malcolm Arnold: *Fantasy for Recorder and String Quartet*; Jill Kemp (recorder), Aleksander Szram (piano), Brodowski Quartet, Music & Media, London 2012, 1 CD, MMC103

Lux Borea: Une flûte soupire, Women composers in France in the 1800's, Mel (Mélanie) Bonis: *Sonate pour Flûte et Piano*; Lili Boulanger: *Nocturne, D'un matin de printemps*; Augusta Holmès: *Trois petites pièces (Chanson, Clair de lune, Gigue)*; Pauline Viardot: *From Six Morceaux pour Piano et Violon (Romance, Bohémienne, Berceuse, Tarentelle)*; Mel (Mélanie) Bonis: *Pièce, Air Vaudois, Une flûte soupire*; Cécilie Chaminade: *Pièce romantique, Concertino Op. 107*; Paul Wählberg (flute), Brenda Blewett (piano), Euridice, N-Bodø 2013, 1 CD, EUCD 82

Hugo Reyne/La Simphonie du Marais: Corelli – Sonates et Follia, Opus V, Arcangelo Corelli: *Sonata I*, fa majeur; Bernardo Pasquini: *Toccata ottava*, ré mineur; Arcangelo Corelli: *Sonata XI*, si bémol majeur; Bernardo Pasquini: *Tattata quarta „Per Francia“*, la mineur; Arcangelo Corelli: *Sonata III*, do majeur; *Sonata VII*, sol mineur; Bernardo Pasquini: *Toccata seconda*, fa majeur; Arcangelo Corelli: *Sonata IV*, fa majeur; *Sonata XII „Follia“*, sol mineur; Hugo Reyne (flûtes à bec et direction), Jérôme Vidaller (violoncelle), Marc Wolff (archiluth), Yannick Varlet (clavecin et orgue), Continuo Records, Rom 2013, 1 CD, CR107

Matthias Schlubeck/Eva Beneke: Panflöte und Gitarre, Franz Schubert/Theobald Böhm: *Ständchen*; John Dowland: *Can she excuse, Time stands still, Come again, A Fancy, I saw My Lady Weep*; Felix Mendelssohn Bartholdy: *Venezianisches Gondellied*; Mauro Giuliani: *Serenade op. 127 für Flöte und Gitarre*; Claudio Riffero: *Pregghiera alla Luna – Notturmo*; Gustav Gunsenheimer: *Sonate Nr. 1 für Altblockflöte und Gitarre*; Klezmer-Improvisation:

Blessing Nigun (Jerry Sperling), *Hora* (Trad.), *Bulgar, Freilach* (Henry Weinstein); Matthias Schlubeck (Panflöte), Eva Beneke (Gitarre), Gast: Andreas Kneip (Kontrabass), panofon, Brakel-Bellersen 2013, 1 CD, MS1313CD

Schola Stralsundensis/Maurice van Lieshout: Petitiones Cordis, Motetten aus der Handschrift 229 (1585) im Stadtarchiv Stralsund, Eucharius Hoffmann: *In Domino*; Josquin des Prez: *O Virgo prudentissima*; Anonymus: *Vulnerasti cor meum*; Jacques Arcadelt: *Nuptiae factae sunt*; Jakob Meiland: *O pulcherrima inter mulieres*; Ludwig Senfl: *Alleluia, mane nobiscum Domine*; Antonio Scandello: *Christ lag in Todesbanden*; Gregor Lange: *Ich will des Herren Zorn tragen*; Antonio Scandello: *Allein zu dir*; Thomas Stoltzer: *Beati omnes*; Heinrich Isaac: *Christus filius Dei*; Schola Stralsundensis unter der Leitung von Maurice van Lieshout, Ramée, Brüssel 2013, 1 CD, RAM 1208

The Modena Consort: vox dilecti mei/wingert in der frühe, Josquin des Prez: *Ave Maria*; Andres de Silva: *Tota pulchra es Maria*; Marco Dall'Aquila: *Recercare*; Hans-Jürg Meier: *wingert in der frühe: I ort und zeit – gondola*; Antoine Brumel: *Sicut lilium inter spinas*; Anonymus: *Alba columba*; Francesco Spinacino: *J'ay pris amours*; Heinrich Isaac: *J'ay pris amours*; Hans-Jürg Meier: *wingert in der frühe: II er besingt sie – caminada*; Johannes Ghiselin: *J'ay pris amours*; Ludwig Senfl: *Tota pulchra es, Prima pars: Tota pulchra*; Hans-Jürg Meier: *wingert in der frühe: III sie besingt ihn – caminada*; Ludwig Senfl: *Tota pulchra es, Secunda pars: Iam enim hiems/Tota pulchra es, Tertia pars: Et vox turturis*; Hans-Jürg Meier: *wingert in der frühe: IV minne – hortus conclusus*; Orlando di Lasso: *Madona mia pietà*; Vincenzo Ruffo: *Giovene donna*; Hans-Jürg Meier: *wingert in der frühe: V wein – cielo*; Hans Newsidler: *Ein seer guter organistischer Preambl*; Hans Newsidler/Antoine Brumel: *Mater patris (et Filia)*; Antoine Brumel: *Mater patris (et Filia)*; Hans-Jürg Meier: *wingert in der frühe: V wein – cielo (KM)*; Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Vox dilecti mei/Dilectus meus descendit*; Hans-Jürg Meier: *wingert*

in der frühe: VI siegel – fuoco; Giovanni Pierluigi da Palestrina: *Pulchra es amica mea*; Ulrike Hofbauer (soprano), Sarah van Cornewal, Hiroko Suzuki, Claudio Santambrogio, Boaz Berney (flutes), René Genis (lute), guests: Keren Motseri (soprano), Ralph Stelzenmüller (direction: wingert in der frühe), Pan Classics, CH-Vevey 2013, 1 CD, PC 10289

The Muses' Fellows: Mignonne ... allons voir, Jean Chardavoine: *Fruict d'amour*; Nicolas de la Grotte: *Je suis amour*; Jean Chardavoine: *Ma Mignonne, Baisons nouvelle, Un jour*; Adrian Le Roy: *As tu point, Bransle gay*; Claude Gervaise: *As tu point*; Nicolas de la Grotte: *Douce maistresse*; Pierre Attaignant: *La Magdale-na*; Jean Chardavoine: *Je veux aimer, Je suis passionée, Hastez vous*; Adrian Le Roy: *Branle de Malta*; Jean Chardavoine: *Souspirs ardens, Mignonne, allons voir*; Adrian Le Roy: *Pavane: Est il conclude, O combien*; Jean Chardavoine: *Fils de Venus*; Nicolas de la Grotte: *Quand le gry chante*; The Muses' Fellows unter der Leitung von Monika Mandelartz (Harfe, Blockflöte, Oktavvirginal), Julla von Landsberg (Soprano), Florian Lohmann (Tenor), Sönke Tams Freier (Bass), Schell Music, Hamburg 2013, 1 CD, SM 7320CD

Trigon: Vil lieber grüsse süsse, Traditional, Norwegen: *Folketone fra Sunnmøre, Villemann og Magnhild*; Anonymus, 15. Jh., Dänemark: *Sang til Jomfru Maria*; Anonymus, 14. Jh., Italien: *Estampie*; Berenguier de Palou: *Willekomen si der sumer schoene*; Oswald von Wolkenstein: *Vil lieber grüsse süsse*; Anonymus, 14. Jh., Italien: *Chanconeta Tedesca*; Traditional, Irland: *Urchnoc Chéin mhic Cáinte, Morrison's Jig*; Turlough O'Carolan: *Eleanor Plunkett*; Traditional, Irland: *The Hunt*; Traditional, Schweden: *I riden så*; Anders Norudde: *Konvulsion-låt*; Traditional, aus „The Dancing Master“ von John Playford: *An Italien Rant, Pegasus, Pall Mall, Parsons Farewell*; Peter Michael Riehm: *Abend legt vor meinem Haus*; Katrin Krauß (Blockflöten, Tin Whistle), Kerstin de Witt (Blockflöten, Violine), Holger Schäfer (Gesang, Harfe, Cembalo), conditura records, Reppenstedt 2013, 1 CD, conrec 004

Bestandsverzeichnis der Musikhistorischen Sammlung Jehle im Stauffenberg-Schloss Albstadt-Lautlingen zum Download vorhanden

Rechtzeitig zum 100. Geburtstag des Sammlers Martin Friedrich Jehle am 3. Januar 2014 hat sein Sohn Volker Jehle die Bestände der Sammlung geordnet und inventarisiert. Seit Oktober 2013 ist das rund 2.600 Seiten starke Verzeichnis online zugänglich.

Außer allen Instrumenten und Zubehör ist die komplette Bibliothek erfasst, außerdem gehören zu den Beständen nicht nur Druckwerke (ab dem 16. Jahrhundert), sondern Autographen (von mittelalterlichen Handschriften zu Kompositionen und Briefen etc.), Bild- und Tonmaterial (Gemälde, Fotos, historische Tondokumente etc.), Druckplatten etc., alles exakt nach Titel, Inhalt, Beschreibung, Zustand, gegebenenfalls Geschichte (teils höchst detaillierte Forschungsergebnisse) beschrieben.

Von Interesse ist die Sammlung für Instrumentenkundler, Musiker, Musikhistoriker, Musikinstrumentenmuseen, Musikinstrumentenbauer, Firmenhistoriker, Spezialisten für einzelne Komponisten, Sammler etc.

Da es sich bei der Musikhistorischen Sammlung Jehle um einen lebendigen Organismus handelt, d. h. ständig in allen Sparten Neuzugänge dazukommen (auch Instrumente), wird das Verzeichnis ständig aktualisiert, die 2. Auflage ist also bereits in Arbeit. Von Zeit zu Zeit soll die neueste Fassung online gestellt werden.

Auf folgenden Websites steht das PDF-File mit Suchfunktion zum Download zur Verfügung:
www.albstadt.de/museen/musikhistorische
www.sammlungjehle.de
www.sammlungjehle.com

Die Sammlung Jehle ist zu besichtigen im Stauffenberg-Schloss, Am Schloss 1, 72459 Albstadt-Lautlingen. Öffnungszeiten: Mittwoch, Samstag, Sonntag, Feiertage: 14 - 17 Uhr und nach Vereinbarung. □



Martin Friedrich Jehle (1914 – 1982), Innungs-Obermeister der Württembergischen Klavierbauer, Musikalienhändler, Chorleiter, Autor des Buches *Württembergische Klavierbauer des 18. und 19. Jahrhunderts* (Das Musikinstrument 1982) und Sammler historischer Musikinstrumente. Die Stadt Albstadt präsentiert die Musikhistorische Sammlung Jehle seit 1977 im Stauffenberg-Schloss, Albstadt-Lautlingen auf drei Stockwerken.

Foto (privat)

Atem- u. Körperarbeit für MusikerInnen

Unterstützung, Prophylaxe, Hilfe

Ute Schleich
www.musik-und-atem.de
 Tel.: +49/(0)6224 9773442



Musik und Atem

MIEKE VAN WEDDINGEN WETTBEWERB 2014

Wettbewerb und Sport bilden ein logisches Paar. Aber Wettbewerb und Musik: Wie passt das zusammen?

Kritiker wenden zu Recht ein, dass unmöglich auf objektive Weise zu bemessen ist, wer die beste musikalische Leistung bringt. Und dennoch gibt es Argumente für Musikwettbewerbe: Zum einen arbeiten die Teilnehmer für einen Wettbewerb mit besonderer Motivation an ihrer instrumentalen Technik und musikalischen Interpretation und steigern dadurch ihr Niveau. Auch fördert ein Wettbewerb ganz allgemein Ausdrucksweise, Präsenz und Selbstvertrauen, hinzu kommt dann noch die Erfahrung, vor großem Publikum aufzutreten und die Möglichkeit, andere Teilnehmer, die ja die Liebe zum Instrument teilen, kennenzulernen.

Am 7., 8. und 9. Juni 2014 findet im LUCA-Lemmensinstituut in Leuven zum 4. Mal der Mieke-Van-Weddingen-Wettbewerb statt. Ganz im Geiste der Blockflötistin Mieke Van Weddingen (1962 – 2009) gehen bei diesem Wettbewerb gesunder Konkurrenzdrang und eine gemütliche, positive Atmosphäre Hand in Hand.

Alle Kandidaten werden von einer sechsköpfigen internationalen Jury unter Leitung von Bart Spanhove präzise bewertet, und für jeden einzelnen wird ein Zeugnis ausgestellt, in dem vor allem positive Elemente in ihrem Auftreten und daneben auch eine Reihe von Empfehlungen und weiter zu bearbeitenden Punkten formuliert werden. So nimmt ein jeder neben schönen Erinnerungen auch Ansätze für die weitere musikalische Entwicklung mit heim. Es gibt also Gewinner, aber keine Verlierer.

Der Wettbewerb gliedert sich nach Alter in drei Amateurrkategorien:

Kategorie I: bis 12 Jahre

Kategorie II: bis 16 Jahre

Kategorie III: bis 22 Jahre

Kategorie IV: prä-professionelle Blockflötenspieler bis zu 30 Jahre, die noch an der Musikhochschule studieren oder ihr Studium bereits absolviert haben.



Auch dieses Mal legen wir den Teilnehmern nahe, mit ihrem vertrauten Begleiter zu spielen. Auf Wunsch stehen aber zwei vortreffliche „Keyboardspieler“ zur Verfügung: Eline Van Garsse und Bart Naessens. Auch der Ablauf der dreitägigen Veranstaltung folgt dem bewährten Konzept: Für Samstag sind die Proben vorgesehen und am Sonntag folgt die Vorauswahl in allen Kategorien. Abends werden dann die Namen der Finalisten bekanntgegeben, die auch bei dieser Gelegenheit erfahren, welche Stücke sie aufs neue vortragen können.

Der Montag ist dann ein großes Fest: Vormittags veranstaltet Bart Spanhove einen Workshop für alle Teilnehmer, die das Finale nicht erreichen konnten, und am Nachmittag spielt sich das Finale vor Publikum ab, wo die drei besten jeder Kategorie um die sehr schönen Preise kämpfen, die von AAFAB und MOECK bereitgestellt werden.

Alle sind herzlich willkommen. Für weitere Auskünfte sei auf unsere brandneue Webseite www.prijsmiekevanweddingen.be verwiesen. Info: geert@pmv.w.be

Geert Moons



Internationaler Wettbewerb Musica Antiqua 2014 Für Blockflöte, Traversflöte, Barockvioline, Barockcello und Viola da Gamba

Der internationale Wettbewerb Musica Antiqua 2014 steht ganz im Zeichen der Melodie-Instrumente. Teilnehmer können sich ab sofort über die Webseite des MA Festivals anmelden.

Die Bewertung der Kandidaten übernimmt eine Jury, bestehend aus Mitgliedern mit erfolgreichen Karrieren im Bereich der Alten Musik: **Johan Huys** (Vorsitzender, BE), **Amandine Beyer** (FR), **Erik Bosgraaf** (NL), **Jan de Winne** (BE), **Sergei Istomin** (RU) und **Mieneke van der Velden** (NL).

Der Wettbewerb steht jungen, hochqualifizierten Aufführungskünstlern aus aller Welt offen, die auf die historisch-informierte Aufführungspraxis spezialisiert sind.

Seit 2008 erhält der Sieger neben einem Scheck auch ein Konzert im Rahmen des folgenden MA-Festivals und eine Reihe von Konzerten in enger Zusammenarbeit mit bedeutenden nationalen und internationalen Organisationen. Seit 2013 bekommt der Sieger zudem die Gelegenheit bei dem bekannten Label Alpha eine CD aufzunehmen.

Die Vorausscheidung beginnt am 31. Juli. Das Finale findet statt am 7. August.

Besuchen Sie die Webseite des MA-Festivals zur Anmeldung und für weitere Informationen über Teilnahmebedingungen, Programm und Jury.

www.mafestival.be

Studienfach Blockflöte an der Musikhochschule München

Im Studienjahr 2011/2012 wurde an der Hochschule für Musik, München eine Professur für Hauptfach Blockflöte eingerichtet. Es ist nun möglich, in München folgende Studiengänge im Hauptfach Blockflöte zu belegen:

- **Künstlerischer Studiengang**
(Bachelor und Master)
- **Historische Aufführungspraxis**
(Bachelor und Master)
- **Pädagogischer Studiengang**
(Bachelor und Master)
- **Lehramt**

Der **künstlerische Studiengang (Hauptfach Blockflöte)** beschäftigt sich sowohl mit dem zeitgenössischen Repertoire als auch mit der Musik des 14. – 18. Jh. Im Master wird zusätzlich eine Spezialisierung „zeitgenössische Musik“ angeboten.

Wer sich ausschließlich mit dem älteren Repertoire fürs Instrument beschäftigen möchte, wählt den Studiengang **Historische Aufführungspraxis**, der im Rahmen des Studios für Historische Aufführungspraxis angeboten wird. Hier finden in zunehmendem Maße fachübergreifende Projekte mit dem Hochschulsymphonieorchester, dem Madrigalchor, der Bayerischen Theaterakademie u. a. statt. Ein ganz besonderer Höhepunkt sind die jährlich stattfindenden Barocktage (die 10. Barocktage werden vom 9. bis 11. Mai 2014 stattfinden).

Einen Schwerpunkt der Ausbildung stellt das kammermusikalische Spiel dar. In mehreren Hauptfachklassen werden kammermusikalische Angebote unterbreitet, auch in Zusammenarbeit mit Instrumentalhauptfächern der anderen Fachgebiete. Ein sehr wichtiges Element der Ausbildung im Hauptfach Blockflöte ist das Consortspiel. Die Hochschule stellt dazu einen komplett neuen Satz Consortinstrumente (Nachbauten von Instrumenten von Schnitzer) zur Verfügung.

Unterricht wird in folgenden Haupt- und Nebenfächern angeboten:



Blockflöte:
Prof. Maurice van Lieshout (Foto),
Doris Döbereiner, Stefan Temmingh,
Markus Zahnhausen

Traversflöte:
Marion Treupel-Franck

Barockoboe:
Saskia Fikentscher

Barockfagott:
Prof. Lyndon Watts

Barockvioline, -viola:
Prof. Mary Utiger

Barockvioloncello:
Prof. Kristin von der Goltz

Viola da gamba:
Hartwig Groth

Violone:
Prof. Günter Holzhausen

Cembalo:
Prof. Christine Schornsheim

Clavichord und Orgel (Pflichtfach):
Prof. Michael Eberth

Hammerklavier:
Prof. Christine Schornsheim

Generalbass und Pflichtfach Cembalo:
Prof. Michael Eberth

Ensembleleitung: Hartwig Groth

Historischer Tanz:
Karin Feneberg

Aufführungspraxis:
Dr. Franz Hauk

Korrepetition:
Veronika Braß, Olga Watts, Margit Kóvacs

Historische Improvisation:
Prof. Michael Eberth

□

Veranstaltungen

18.01.2014 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

25.01.2014 Italienische Sonaten des Barock, Ort: Karlsruhe, es werden Blockflötenwerke mit italienischen Wurzeln unter besonderer Berücksichtigung der Verzierungen behandelt, Leitung: **Maurice Steger**, Info: Karlsruher Forum für Flötenmusik, Musiklädle Schunder, Neureuter Hauptstr. 316, 76149 Karlsruhe, Tel.: +49 (0)721 707291, info@schunder.de

31.01.–05.02.2014 Meisterkurs Oboe, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Kursrepertoire frei wählbar, aktive und passive Teilnahme möglich, Leitung: **Prof. Nick Deutsch**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de

01.02.2014 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, „Blockflöte quer Beet“ – 2. Teil, bunt Gemischtes aus verschiedenen Zeiten und Stilen, Leitung: **Susanne Hochscheid**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de

10.02.–15.02.2014 Meisterkurs Flöte, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Teilnehmerkonzert, Kursrepertoire frei wählbar, Leitung: **Prof. Wally Hase**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de

15.02.2014 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, „popular styles“ – Jazz, Rock und Pop im Blockflötenensemble, Leitung: **Tobias Reisige**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de

22.02.2014 Schnupperkurs Einhandflöte, Ort: Berlin, Einführung in die Spielweise und Möglichkeiten, Basisübungen; handgebaute Einhandflöten in g und Perkussionsinstrumente stehen für den Kurs zur Verfügung und werden ausgeliehen, Leitung: **Gaby Bultmann**, Info: Gaby Bultmann, Tel.: +49 (0)30 21756283, gb@gaby-bultmann.de

24.02.–01.03.2014 Auf dem Weg zur Flauto dolce – die Blockflöte als Ensembleinstrument, Ort: Inzighofen, in der morgendlichen Basisarbeit stehen Tonbildung, Rhythmus, Artikulation und neue Spieltechniken im Vordergrund, nachmittags und abends wird in kleinen Gruppen und im großen Ensemble musiziert, Voraussetzung: Beherrschung von mindestens 2 Blockflöten, Leitung: **Clara Dederke** und **Karin Schmid**, Info: Volkshochschule Inzighofen, Parkweg 3, 72514 Inzighofen, Tel.: +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de

01.03.2014 Flötenorchestertag, Ort: Dinkelsbühl, Leitung: **Elisabeth Rießbeck** und **Adrian Wehlte**, Info: Tel.: +49 (0)9851 57250, floetenorchester@web.de

06.03.–09.03.2014 Fortbildungslehrgang – Die Blockflöte im Unterricht (1. Phase), Ort: Jauernick-Buschbach (bei Görlitz), berufsbegleitender Lehrgang für Musiklehrer, Erzieher, Gruppenleiter sowie interessierte, gute Laien, die das Fach Blockflöte unterrichten, 2. Phase: 19.06.–22.06.2014; 3. Phase: 30.10.–02.11.2014; 4. Phase: März 2015; 5. Phase: Juni 2015; 6. Phase: November 2015; 7. Phase/Prüfungspha-

se: März 2016; Leitung: **Ulrike Engelke**, Info: Akademie für Alte Musik in Baden-Württemberg e.V., Ahornweg 33, 71155 Altdorf, Tel.: +49 (0)7031 606644, Fax: +49 (0)7031 604324, ulrike.engelke@online.de, www.aambw.de

10.03.-14.03.2014 Meisterkurs für Fagott, Ort: Lichtenberg, der Kurs beinhaltet Solo- und Orchesterliteratur, für hochbegabte Jugendliche, die ein Studium anvisieren, und Studierende, Leitung: **Prof. Dag Jensen**, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, www.haus-marteau.de

14.03.-16.03.2014 „Faszination Gruppe“, Ort: Trossingen, (Klassen-)Musizieren mit heterogenen Gruppen, neben vielfältigen methodischen Hilfen und praxiserprobten Anregungen für die musikalische Arbeit mit größeren heterogenen Gruppen wird dieses Seminar auch Einblick geben in die spannende Welt des Arrangierens, um Lieder, Songs und Instrumentalstücke passgenau auf Unterrichtssituationen und Fertigkeiten der Schüler abstimmen zu können, Anmeldeschluss: **01.02.2014**, Leitung: **Christoph Schönherr**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Tel. +49 (0)7425 94930, www.bundesakademie-trossingen.de

15.03.2014 „Musical Journey“ – Ein Streifzug durch die Musikgeschichte, Ort: Karlsruhe, für Jugendliche, Studierende und Lehrer, Themen: Wie gehen wir um mit der überwältigenden reichen Geschichte der Blockflöte? Welche Rolle spielt diese Geschichte in der aktuellen zeitgenössischen Musik? Instrumentenwahl und zugehörige Spieltechniken, Leitung: **Karel van Steenhoven**, Info: Karlsruher Forum für Flötenmusik, Musiklädle Schunder, Neureuter Hauptstr. 316, 76149 Karlsruhe, Tel.: +49 (0)721 707291, info@schunder.de

29.03.-30.03.2014 Seminar für Blockflötenensemble, Ort: Fulda, Leitung: **Katja Beisch**, Info: Blockfloetenshop.de, Am Ried 7, 36041 Fulda, Tel.: +49 (0)661 2427878, info@blockfloetenshop.de

05.04.2014 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, „Hamburger Ratsmusik“ – Vokal- und Instrumentalmusik aus Hamburg von Brade, Schop, Simpson, Scheidt und anderen, Leitung: **Frank Oberschelp**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de

05.04.2014 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

22.04.-27.04.2014 Kurs für Kammermusik, Ort: Marienthal, für Sänger, Bläser, Streicher und Continuo-Instrumente in 415 Hz, Zielgruppe: fortgeschrittene Laien, Musikstudenten, und Musikpädagogen, Leitung: **Katja Beisch** (Holzbläser), **Anke Böttger** (Streicher), **Suzana Mendes** (Continuo), **Nicole Ferrein** (Sänger), Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, www.katja-beisch.de

22.04.-27.04.2014 Das Blockflötenensemble – musizieren, leiten, dirigieren, Ort: Inzigkofen, Fortbildungswoche für Leiter von Blockflötenensembles und Blockflötenspieler, die gerne in mittleren und größeren Ensembles musizieren, 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

25.04.-30.04.2014 Meisterkurs Oboe, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse und Einzelunterricht, Technik und Interpretation, Probespieltraining, Kursrepertoire frei wählbar, Leitung: **Prof. Christian Wetzel**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de

26.04.2014 Pleasant Moments – Blockflötenorchester zum Genießen, Ort: Celle, beschwingte Stücke stehen im Mittelpunkt, Musik, die von Sehnsüchtere erzählt und mal sanft daherkommt oder tänzerisch leicht, mal witzig-grotesk oder temperamentvoll stürmend; für Spieler, die neben Sopran- und/oder Altblockflöte auch eine oder mehrere tiefere Blockflöten beherrschen, Leitung: **Irmhild Beutler**, Info: Moeck Musikinstrumente + Verlag e.K., Lückenweg 4, 29227 Celle, Tel.: +49 (0)5141 88530, Fax: +49 (0)5141 885342, info@moeck.com

01.05.-04.05.2014 Das Tänzerische in der Instrumentalmusik des Barock, Ort: Lassan/Klein Jasedow, Tanzt mein Menuett? Wie schnell ist die Gigue? Die Körpererfahrung der Grundschritte alter Tänze als Voraussetzung für das lebendige Spiel der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts, Intensivkurs für Instrumentalmusiker (Musikpädagogen und fortgeschrittene Amateure), Tasten-, Holzblas- und Streichinstrumente sind willkommen, Stimmton 440 oder 415 Hz, Leitung: **Klaus Holsten** (Flöte), **Beata Seemann** (Cembalo), **Thomas Schallmann** (Tanz), Info: Europäische Akademie der Heilenden Künste e.V., Am See 1, 17440 Lassan/Klein Jasedow, c/o Klaus Holsten, Tel.: +49 (0)38374 75228, kh@eaha.org

02.05.-04.05.2014 Gemeinsam: Blockflöten in Gruppe & Klasse, Ort: Trossingen, Inspirationen für den Unterricht und methodisch-didaktisches Repertoire für die kreative Arbeit mit Blockflötengruppen und -klassen stehen im Zentrum dieses Seminars, Leitung: **Christina Hollmann**, **Simone Kipar** und **Tobias Reisige**, Info: Bundesakademie für musikalische Jugendbildung, Tel. +49 (0)7425 94930, www.bundesakademie-trossingen.de

05.05.-10.05.2014 „Die beste Zeit im Jahr ist Mai'n“ – Ensemblespiel für Blockflöten, Ort: Inzigkofen, für fortgeschrittene Blockflötenspieler, die gerne im Ensemble musizieren und mindestens drei Flöten in barocker Griffweise beherrschen, Leitung: **Christa Schmetzer**, **Christel Budday**

und **Karin Schmid**, Info: Volkshochschule Inzigkofen, Parkweg 3, 72514 Inzigkofen, Tel. +49 (0)7571 73980, Fax: +49 (0)7571 739833, info@vhs-heim.de

09.05.-11.05.2014 Meisterkurs Flöte und Traversflöte, Ort: Georgsmarienhütte, Thema: Die Flötenkonzerte von W.A. Mozart, KV 313, 314, 299; Interpretation, Prüfungs- und Probespielvorbereitung, für Studierende, Musiker und Musikpädagogen, Leitung: **Klaus Holsten**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de

10.05.2014 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, Frühlingsrauschen in Renaissance und Frühbarock, Leitung: **Katja Beisch**, Info: early music im Ibach-Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de

12.05.-16.05.2014 Meisterkurs für Flöte, Ort: Lichtenberg, erarbeitet wird Literatur für Flöte mit Klavier, für Flöte solo und Orchesterstellen, Leitung: **Prof. Andrea Lieberknecht** und **Anette Maiburg**, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, www.haus-marteau.de

23.05.-25.05.2014 Freiheit für die Blockflöte, Ort: Schlitz, für jugendliche und erwachsene Blockflötisten, die noch keine oder wenig Erfahrung mit Jazz und Improvisation haben (instrumentaltechnische Grundkenntnisse werden vorausgesetzt), Leitung: **Wildes Holz** (**Tobias Reisige**, **Anto Karaula** und **Markus Conrads**), Info: Landesmusikakademie Hessen Schloss Hallenburg, Gräfin-Anna-Str. 4, 36110 Schlitz, Tel.: +49 (0)6642 91130, Fax: +49 (0)6642 911329, info@lmah.de

24.05.2014 Spieltag im Ibach-Haus, Ort: Schwelm, „Technik macht Freude!“ – Artikulation, Atmung, Fingertechnik, Dynamik; die Trick-Kiste fürs heimische Musikzimmer, Leitung: **Katharina Hess**, Info: early music im Ibach-

Haus, Wilhelmstr. 43, 58332 Schwelm, Tel.: +49 (0)2336 990290, info@blockfloetenladen.de

24.05.-28.05.2014 Meisterkurs Fagott, Ort: Georgsmarienhütte, Meisterklasse, Einzelunterricht, Probespieltraining, Kursrepertoire frei wählbar, Leitung: **Prof. Eckart Hübner**, Info: Forum Artium, Am Kasinopark 1-3, 49114 Georgsmarienhütte, Tel.: +49 (0)5401 34160, Fax: +49 (0)5401 34223, info@forum-artium.de

29.05.-01.06.2014 Flötentage Staufen, Ort: Staufen, Workshops, Meisterkurse, Konzerte, Instrumenten- und Notenausstellung, Leitung: **Robert Pot, Rudolf Döbler** und weitere Dozenten, Info: BDB-Musikakademie, Alois-Schnorr-Str. 10, 79219 Staufen, Tel.: +49 (0)7633 923130, Fax: +49 (0)7633 9231324, info@bdb-musikakademie.de

02.06.-06.06.2014 Meisterkurs für Oboe, Ort: Lichtenberg, der Kurs beinhaltet Oboenreper-

toire des 18. bis 21. Jahrhunderts, Orchesterstellen, Rohrbau, willkommen sind auch junge Nachwuchsoboisten, die ein Studium anvisieren, Leitung: **Prof. Stefan Schilli**, Info: Internationale Musikbegegnungsstätte Haus Marteau, Lobensteiner Str. 4, 95192 Lichtenberg, www.haus-marteau.de

06.06.-10.06.2014 Kurs für Ensemblespiel, Ort: Altenberg, für Blockflöten- und Gambenspieler (Mittel- bis Oberstufe), Voraussetzung für Blockflötenspieler: Beherrschung von mindestens 2 Blockflötentypen, davon ein tiefes Instrument (Tenor oder Bass), Vom-Blatt-Spiel einer einfachen Ensemblestimme; für Gambisten: Anfänger, Sammeln erster Erfahrungen im Ensemblespiel, Technik für Geübte, Leitung: **Katja Beisch** (Blockflöte) und **Anke Böttger** (Gambe), Info: Katja Beisch, Tel.: +49 (0)2227 929962, Fax: +49 (0)2227 929964, www.katjabeisch.de

DIE NÄCHSTE AUSGABE VON TIBIA ERSCHEINT IM APRIL 2014

TIBIA · Magazin für Holzbläser

39. Jahrgang · Heft 1/2014

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

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

Schrift der Redaktion:

Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K.,
Postfach 31 31, D-29231 Celle
Telefon: 051 41 / 88 53 0, Fax: 051 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: 051 41 / 88 53 67, Fax: 051 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

Layout: Christoph Zehm

Druck: Müller Ditzen AG, Bremerhaven

© 2014 by Moeck Musikinstrumente + Verlag e. K., Celle,
Printed in Germany, ISSN 0176-6511

Spielräume – MOECK Seminare 2014

Termin: Samstag, 18. Oktober 2014, 10.00–17.00 Uhr

Ort: Kreistagssaal, Trift 26, 29221 Celle

Ffff ... Flötenfest

Seminar 2

Bart Spanhove



Bart Spanhove wurde 1961 in Eeklo (Belgien) geboren. Gemeinsam mit seiner Frau Ingrid De Witte hat er zwei Söhne, Hannes (21) und Reindert (19). Seit 1984 ist er Professor für das Fach Blockflöte am Lemmensinstituut in Leuven. Darüber hinaus hält er in vielen Ländern der Welt Vorträge und gibt Meisterkurse zu den Themen Ensemblemusizieren und Musik-Üben. Er ist Mitglied des Blockflötenensembles *Flanders Recorder Quartet*. Mit diesem Ensemble hat er bisher 20 CDs eingespielt und über 2000 Konzerte gegeben. Seine Erfahrungen hat er in den Büchern *The Finishing Touch of Ensemble Playing* (Recordia, Korea), *Das Einmaleins des Ensemblespiels* (Moeck) und *De Blokfluitmuziek van Frans Geysen* (Microprint) veröffentlicht. Selbst Musik zu machen und die Begeisterung dafür an andere weiterzugeben, ist seine liebste Beschäftigung.

Ffff ... Flötenfest

Ein Fest mit Flöten aller Größen und Gewichte! Wir erkunden die vielen Möglichkeiten unseres Instruments und genießen die Musik aus der Renaissance, dem Barock, der Romantik und der Jetztzeit. Lassen wir uns von der magischen Kraft der Blockflöte verzaubern!

Aus dem Programm:

Perlen aus der Renaissance – Beauté parfaite.

A. Holborne: *Pavans, Galliards, Almains and short Æirs* (Moeck 563)

T. Massaino: *Canzon a 16 in vier Chören* (Moeck 3621)

Barocke Giganten – Die reiche Phantasie der großen Musik-Architekten.

G. Ph. Telemann, arr. Anne Martin: *Concerto*, TEL 44:43, (Peacock Press, Early Music Series PEMS 020)

A. Vivaldi: *Mandolinenkonzert für Blockflötenchor* (Davey Music Publications DMP 606)

Japanische Atmosphäre

F. Yoshimine: *Flötenfest für Blockflötenchor* (nicht veröffentlicht)

Für die romantische Seele

J. Brahms: *Ungarische Tänze für Blockflötenchor* (nicht veröffentlicht)

HAPPY HOUR: I'M DREAMING OF A WHITE CHRISTMAS

Weihnachtsmusik bearbeitet von Bart Spanhove, aus: *Christmas Favourites* und *Joy of Christmas* (De Haske DHP 1115203-070 und DHP 1115202-070)

Änderungen vorbehalten

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

recorder summit

Internationales Forum für Block- und Traversflöte

7. bis 9. März 2014
Schwelm

50 und mehr
internationale Aussteller
rund um die Blockflöte

Konzerte, Workshops
Vorträge, kostenlose
Reparaturangebote

Videos von
2012 und 2013 auf
www.recordersummit.com

Foto:
Markus
Berdux

u. a.
**The Royal Wind Music,
Dan Laurin,
Piers Adams + Matthias Maute
gemeinsam!**

www.recordersummit.com

anrufen, anmelden: 0 23 36 - 990 290

early music im Ibach-Haus | Wilhelmstr. 43 | 58332 Schwelm | Tel. 0 23 36 - 990 290 | info@blockfloetenladen.de