

XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung

Zur Flötenmusik in Geschichte und
Aufführungspraxis von 1650 bis 1850

Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006





Traversflöte in einer Scagliola-Tischplatte, Rudolstadt 1744

Als beliebte Holzblasinstrumente bieten Flöten auch von der Mitte des 17. Jahrhunderts bis ins 19. Jahrhundert hinein Reflexionen der Kulturgeschichte. In der Kunstmusik treten in dieser Zeit Blockflöten als längsgeblasene Kernspaltflöten und Querflöten als kernspaltlose Flöten mit ihrer jeweils eigenen Spezifik in ein im 18. Jahrhundert kulminierendes, nachwirkendes Spannungsfeld: Mildere oder brillant-kraftigere Klangfarben, einfachere oder anspruchsvollere Lehrinhalte, ästhetische Ambitionen und Gelehrsamkeit in Instrumentenbau, Komposition und Interpretation, sozial determinierter Gebrauch oder symbolischer Gehalt charakterisieren flötengeblasene Musik und deren Instrumente in ihren dynamischen Entwicklungen und zeitgleich unterschiedlichen Gewichtungen. Wandel in Klangidealen und Rezeptionsverhalten, in Besetzungen und Gattungen, in Funktionen und Repertoirebefunden lassen ebenso nach eigenständigen Flötenmusikentwicklungen wie nach Leistungen von Flötisten und Flötenmusik als europäische und interkontinentale kulturelle Botschafter fragen. Quellenermittlungen dazu werden Aspekte aus dem zeitgenössischen Kontext auch für die Situation der gegenwärtigen historischen Aufführungspraxis erschließen.

Stiftung Kloster Michaelstein
Musikinstitut für Aufführungspraxis

XXXIV. Wissenschaftliche Arbeitstagung

**Zur Flötenmusik in Geschichte und
Aufführungspraxis von 1650 bis 1850**

Michaelstein, 5. bis 7. Mai 2006

TAGUNGSLEITUNG

Joachim Kremer, Stuttgart

Hartmut Krones, Wien

Ute Omonsky, Michaelstein

Manfredo Zimmermann, Wuppertal

Donnerstag, 4. Mai 2006

16.00–21.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption

20.00 Uhr **Klosterführung**

Freitag, 5. Mai 2006

8.00–22.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption

Barocksaal

11.00 Uhr **BEGRÜSSUNG**

Boje Schmuhl,

Vorstand der Stiftung Kloster Michaelstein

MUSIKALISCHE ERÖFFNUNG

Flötenmusik zwischen Schule und Salon

PROGRAMM **Georg Philipp Telemann** (1681 – 1767)
Trio F-Dur für Flute à bec, Viola da gamba und B. c. (TWV 42:F3)
Vivace – Mesto – Allegro

Johann Christian Credius (1681 – ca. 1741)
*Sonata E-Dur für Flauto, Viola da gamba und Continuo**
Andante – Largo – Alla breve – Grave – [ohne Bezeichnung] –
Duetto – Menuet

Georg Philipp Telemann (1681 – 1767)
Sonata G-Dur für zwei Traversflöten (TWV 40:148)*
Vivace/Grave/Vivace – Allegro – Adagio – Presto

Rudolph Erzherzog von Österreich (1788 – 1831)
Variations per Pianoforte avec accompagnement d'un czakan (1810)
Thema Allegro moderato – 1. Variation – 2. Variation – 3. Variation –
4. Variation Poco più lento – 5. Variation Tempo di Polacca –
6. Variation – 7. Variation Adagio. Tempo di Marcia –
8. Variation Allegro moderato – Coda. Cadenza. Tempo primo. Presto

Contredanses & Valses sur des motifs de Anna Bolena, de la Fille de Régiment et de Torquato Tasso (Donizetti), *de Lestocq et du Domino Noir* (Aubert), pour le pianoforte avec accompagnement de flageolet, arrangées par **Musard, Tolbecque** et **Bosisio**.*

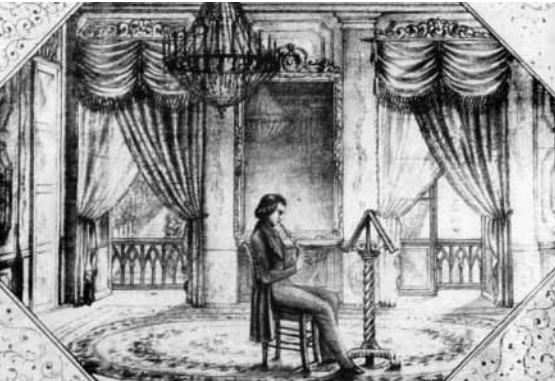
Jean-Baptiste-Joseph Tolbecque aîné (1797 – 1869)
Pantalon & L'Été de la Quadrille sur des motifs de Anna Bolena (Donizetti)

Philippe Musar (1792 – 1859)
Pantalon de la Quadrille sur des motifs de Lestocq (Auber)
Valse de La Fille de Régiment (Donizetti)

Jean-Baptiste-Joseph Tolbecque aîné (1797 – 1869)
Valses du Domino Noir (Auber)

Bosisio (gestorben 1858)
Poule de la Quadrille sur des motifs de Torquato Tasso (Donizetti)

* neuzzeitliche Erstaufführungen



Flageolet-Spieler im Salon

Georg Philipp Telemann

Das **Trio F-Dur für Flute à bec, Viola da gamba und B. c.** aus den *Essercizi musici* 1739/40 von **Georg Philipp Telemann** besticht durch sprühende und lebendige Dialoge der beiden Soloinstrumente in den beiden raschen Sätzen, die thematisch fallweise auch in typisch Telemannischer Manier vom Bass aufgegriffen werden. Dabei werden Viola da gamba und Blockflöte aus technischem Blickwinkel völlig gleichwertig behandelt. Das langsame Mesto (traurig, wehmütig) kontrastiert durch einen sehnsüchtigen, trauernden Affekt. Wie immer zeigt Telemann auch hier seine profunde Kenntnis darüber, was auf einem Instrument „gut liegt“.

Manfredo Zimmermann

Manfredo Zimmermann spielt eine Blockflöte von Stanesby junior in Buchsbaum im Nachbau von Adrian Brown.

Johann Christian Credius

Auch Blankenburg am Harz kann für sich in Anspruch nehmen, Sitz eines Fürstentums gewesen zu sein. 1690 wurde die Grafschaft Blankenburg Ludwig Rudolf, dem zweitgeborenen Sohn des Wolfenherzogs Anton Ulrich, zugesprochen und 1705 zum Reichsfürstentum erhoben. Von 1707 bis 1731 war Blankenburg Regierungssitz, und noch heute kündigt u. a. das Große Schloss von dieser zentralen Epoche höfischer Prachtentfaltung. In Blankenburg gab es auch eine kleine Hofkapelle; ihr Kapellmeister war **Johann Christian Credius**.

Manfredo Zimmermann,
Wuppertal – Blockflöte, Traversflöte

Monika Scholand,
Vaihingen – Traversflöte

Nikolaj Tarasov,
Stuttgart /Reinach – Csakan, Flageolet

Irene Klein,
Berlin – Viola da gamba

Mechthild Winter,
Leipzig – Cembalo, Hammerflügel

Credius wurde am 8. August 1681 in Dardesheim bei Halberstadt geboren. Die Schuljahre verbrachte er in Burg, Braunschweig und Halberstadt. Über seine Blankenburger Zeit berichtet Johann Gottfried Walther im *Musicalischen Lexicon*: „1709 im December nach Blanckenburg als Subconrector und Organist vocirt worden, worauf Ihre Hochfürstliche Durchl. Hr. Ludewig Rudolph, Hertzog zu Braunschweig und Lüneburg = Blanckenburg ihn an. 1710 von der Schule befreyet, und erstlich zum Concert= endlich aber an. 1722 zum Capellmeister gnädigst angenommen haben.“ Offenbar im Zuge der Regierungsübernahme Ludwig Rudolfs in Wolfenbüttel im Jahr 1731 war Credius nunmehr ausweislich der Kammerrechnungen dort tätig, und zwar ebenfalls als „Capellmeister“. Bereits die Kammerrechnungen von 1735 verzeichnen ihn allerdings nicht mehr, und sein weiterer Lebensweg ist ebenso unklar wie sein Todesjahr. Jeweils ohne Angaben zur Quelle führt ihn W. Sievers im *Blankenburger Kreisblatt* vom 8. Dezember 1932 unter den Organisten der Bartholomäuskirche Blankenburg auf: „Credius starb 1741, ‚stille beygesetzt‘“, bzw. schreiben Klaus Beckmann und Hans-Joachim Schulze in ihrer Ausgabe der Briefe Johann Gottfried Walthers: „Gest. nach dem 28. 8. 1756“. Nur wenige Werke Credius' sind überliefert. Es handelt sich ausnahmslos um Instrumentalwerke unter Beteiligung einer Flöte; alle befinden sich heute in der UB Rostock. Von der **Sonata E-Dur für Flöte, Viola da gamba und B. c.** liegen sowohl eine autographe Kompo-

sitionspartitur (Musica Saec. XVIII.-45.⁸) als auch ein autographes Stimmensatz in Reinschrift (Musica Saec. XVIII.-45.⁹) vor. Eventuell wurde der Flötenpart des siebenstimmigen Stückes von Herzog Ludwig Rudolf selbst übernommen.

Der Eröffnungssatz wird von seinem federnd schreitenden Thema beherrscht, dessen Kopfmotiv in verschiedenen Ausprägungen – konsequent in imitierenden Stimmeneinsätzen und unterbrochen von verschiedenen Spielfiguren – den Satz strukturiert. Der ruhig-fließenden Bewegung des *Largo* folgt ein zügiges, kontrapunktisch gehaltenes *Alla breve*, in dem sich auch der Basso am thematischen Geschehen beteiligt und damit den Eindruck einer dreistimmigen Fuge erweckt. Ein zehntaktiges *Grave* in cis-Moll leitet zu einem hurtigen, zweiteiligen, an eine Allemande erinnernden Tanzsatz über, bevor nach einem kurzen, ebenfalls zweiteiligen *Duetto* ein *Menuet* die in ihrer formalen Struktur und stilistischen Vielfalt bemerkenswerte Sonate beschließt.

Bert Siegmund



Johann Christian Credius,
Sonata E-Dur, Beginn der Flötenstimme

Georg Philipp Telemann

Von **Georg Philipp Telemann** waren bisher vier Zyklen von Querflötenduetten bekannt, die im Zeitraum von 1726 bis 1752 entstanden. Dass Telemann noch weitere Flötenduetten geschrieben haben muss, wurde schon lange vermutet (verschiedene Zitate in den *Solfeggi* von J. J. Quantz gaben Hinweise darauf). Diese galten aber bis zum Auffinden der Archivbestände der Singakademie zu Berlin im Jahr 1999 als verloren, in denen eine Sammlung von neun Flötenduetten in einer Abschrift entdeckt wurde. Diese neun Sonaten sind durchaus als pädagogische Musik zu betrachten. In einfachen Tonarten gehalten, sind sie auch dem unerfahrenen Spieler zugänglich. Relativ häufig benutzt Telemann das Mittel der Imitation oder der Kontrapunktik, so dass der Schüler auf dem Weg der Nachahmung vom Lehrer lernen kann. Als hervorragender Komponist und stilistischer Wegbereiter bietet Telemann hier auch dem Lernenden geschmacksbildende Wegweisung.

Die **Sonata G-Dur für zwei Traversflöten** (TWV 40:148) ist ein Paradebeispiel für Telemanns

pädagogisches Komponieren. Der erste Satz bietet Raum für Interaktion und Experimente, die Sätze zwei und vier regen als Kanons zur Imitation – oder auch zur bewusst kontrastierenden Interpretation – an, und der dritte Satz fordert mit seiner gesanglichen Melodik ganz besonders die Ausdruckskraft der Spieler.

Monika Scholand

Dank gilt dem Bärenreiter-Verlag, der die Ausgabe eines der bislang unbekanntes Duette für zwei Traversflöten von Georg Philipp Telemann aus dem Bestand des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin vorab zur Verfügung stellte. Die Duette werden demnächst unter dem folgendem Titel erscheinen: Georg Philipp Telemann, *Neun Sonaten für zwei Traversflöten ohne Generalbaß* (TWV 40:141-149), hrsg. von Ralph-Jürgen Reipsch, Kassel usw.: Bärenreiter 2006 (BA 5888).

Manfredo Zimmermann spielt eine Kopie einer Traversflöte nach Carlo Palanca von Martin Wenner in Ebenholz.

Monika Scholand spielt eine Traversflöte nach J. J. Quantz aus Grenadillholz. Gebaut wurde sie 2003 von Martin Wenner, Singen, nach einem historischem Vorbild von ca. 1750 aus dem Besitz König Friedrichs II. (heute Privatbesitz).

Rudolph Erherzog von Österreich

Mit enormem pianistischen Talent begabt, widmete **Rudolph Erzherzog von Österreich** alle Zeit, die ihm neben seinen offiziellen Verpflichtungen verblieb, der Musik: dem Üben, seinen Kompositionen und der riesigen Musikaliensammlung. Ab 1803 entwickelte er ein besonderes Verhältnis zu Ludwig van Beethoven, dessen langjähriger Schüler, Vertrauter und Gönner er wurde. Um den Meister in Wien zu halten, unterzeichnete er 1809 zusammen mit den Fürsten Lobkowitz und Kinsky einen Pensionsvertrag, der dem Komponisten eine lebenslange Rente zusicherte. Beethoven hat Erzherzog Rudolf weitaus mehr Kompositionen als irgendjemand anderem gewidmet, etwa das 4. und 5. Klavierkonzert, die Klaviersonate „*Les Adieux*“, die *Missa solemnis* und die *Große Fuge* op. 133. Da Rudolph als Sechszwanzigjähriger seine pianistischen Tätigkeiten wegen Gichtanfällen und schmerzhafter Arthritis abbrechen musste, konzentrierte er sich mehr und mehr aufs Komponieren: Das kleine, von instrumentaler Kammermusik geprägte Werk ist weitgehend ein Produkt seiner Studien bei Beethoven. Dieser erkannte „das wirklich große Talent“ des Schülers und verwendete viel Zeit für den Unterricht. Nur zwei Stücke Rudolphs wurden zu seinen Lebzeiten gedruckt und seine Autorschaft durch ein Kürzel verschleierte.

Die **Csakan-Variationen** – mit ihrem Walzertema und den nach Beethovens gestalterischem Vorbild geschriebenen Veränderungen – wurden im Jahre 1810 in Wien begonnen, nach Rückkehr des Hofstaates aus dem ungarischen Exil, wo der Erzherzog den Csakan kennen gelernt haben dürfte. Die Variationsfolge war wohl für den eigenen Privatgebrauch gedacht und übersteigt den hausmusikalischen Charakter vergleichbarer Druckwerke deutlich. Anzunehmen ist, dass Erzherzog Rudolph selbst Klavier gespielt hat und der Csakanpart von

seinem Kammerherrn, dem Grafen Ferdinand de Troyer übernommen wurde, welcher als Widmungsträger zahlreicher Klarinettenwerke auftaucht. Sowohl das Klavier als auch das eben „neu erfundene“ Blasinstrument gestalten das musikalische Geschehen in überraschend gleichwertiger Partnerschaft und auf höchstem spieltechnischen und kompositorischen Niveau.

Das Stück wurde 2003 von Nikolaj Tarasov bei Friedrich Hofmeister FH 2842 für Sopranblockflöte & Klavier im Erstdruck herausgegeben und 2005 bei AURA auf CD eingespielt.

Nikolaj Tarasov

Verwendetes Melodieinstrument: Complicierter Csakan in as' von Franz Schöllnast, Pressburg (1775 – 1844) aus dunkelbraun gebeiztem Buchsbaum und Palisander, mit Stimmzug, 5 Messingklappen mit Ventil-Bleipolstern. Sammlung Aeon Workshop Collection.

Philippe Musard

Seit den 1830er Jahren fanden in den Pariser Sommer- und Herbstmonaten viele Freiluftkonzerte statt. Außer Massenveranstaltungen mit großen Orchestern wurden auch viele kleinere Konzerte abgehalten, meist in Verbindung mit Tanz und Erfrischungen. Dabei wurden vor allem Arrangements bekannter Opernmelodien als Populartänze dargeboten sowie Militärmusik und virtuose Soli, Fantasien und Variationsstücke. Die Leiter dieser Ensembles waren auch gleichzeitig die Arrangeure der Musik. Einer der ersten Chefs dieser Konzerte war **Philippe Musard** (1792 – 1859), Geiger und Komponist leichter Musik, welcher als „Paganini des Tanzes“ und „König der Quadrillen“ auch ein gefeierter Orchesterleiter der Pariser Bälle war. Musards Orchester von etwa 40 Musikern war bekannt für seine Präzision, seine nuancierte Gestaltung und beschäftigte einige der besten Pariser Musiker. Gespielt wurden Ouvertüren von Mozart, Weber und Rossini, seltener sinfonische Sätze und, immer häufiger, Quadrillen, Walzer und Galopps von Musard.

Jean-Baptiste-Joseph Tolbecque aîné

Jean-Baptiste-Joseph Tolbecque aîné (1797 – 1869) leitete in einem der großen Cafés und im Jardin du Tivoli ebenfalls erfolgreich eine Kapelle von 40 Mann.

Bosisio

Bosisio (gestorben 1858) war „Chef d’Orchestre des Concerts et Bals Montesquieu“.

In den meisten Tanzorchestern spielte das französische Flageolet die Hauptmelodie. In verschiedenen Kompilationen wurden die populären Stücke gedruckt, meist für Klavier mit Begleitung einiger Melodieinstrumente, deren Besetzung variieren konnte.

Die **Contredanses & Valses** für den Salongebrauch wurden als Folge aus zeitgenössischen Pariser Drucken neu zusammengestellt und erklingen in diesem Konzert erstmals wieder.

Nikolaj Tarasov

Verwendetes Melodieinstrument: Französisches Boehm-Flageolet in a'' von Buffet & Crampon, Paris mit der Seriennummer 194U (gebaut um 1894) aus Grenadill mit Ringklappen und aus Maillechort und Perlmutterpipette. Sammlung Aeon Workshop Collection.



Manfred Zimmermann

Manfred Zimmermann, 1952 in Buenos Aires geboren, legte sein Konzertdiplom mit Auszeichnung an der Hochschule in Graz ab. Anschließend studierte er an der Schola Cantorum Basiliensis und belegte Kurse bei Nikolaus Harnoncourt und Barthold Kuijken. Nach Lehrtätigkeiten in der Schweiz, u. a. an der Berufsschule des Konservatoriums in Bern, wurde er 1987 Professor an der Musikhochschule Köln/Wuppertal. Er ist Dozent bei zahlreichen Kursen im In- und Ausland und seit 2002 Leiter einer Ausbildungsklasse an der Bundesakademie Trossingen. Er konzertiert als Block- und Traversflötist mit namhaften Ensembles und Dirigenten wie Concerto Köln, Akademie für Alte Musik Berlin, Les amis de Philippe, Musica Antiqua Köln, dem Stuttgarter Barockorchester, René Jacobs und Ludger Rémy. Zimmermann ist Autor mehrerer Unterrichtswerke für die Blockflöte sowie Herausgeber zahlreicher Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts.

Monika Scholand

Monika Scholand erhielt ihren ersten Querflötenunterricht mit 14 Jahren. Sie studierte Flöte bei Prof. Paul Dahme an der Musikhochschule Frankfurt am Main und Traversflöte bei Prof. Karl Kaiser, ebenfalls in Frankfurt. Beide Studienfächer schloss sie „mit Auszeichnung“ ab. Zusätzlich studierte sie Blockflöte bei Prof. Michael Schneider. Bereits nach wenigen Monaten Unterricht wurde sie 2002 mit der Traversflöte Preisträgerin beim Internationalen Telemann-Wettbewerb in Magdeburg. 2005 gewann sie den Internationalen Händel-Wettbewerb in Halle. Sie wirkte bei mehreren CD-Produktionen mit und ist konzertierend und pädagogisch tätig.



Nikolaj Tarasov

Nikolaj Tarasov wurde 1967 in Kranj/Slowenien geboren und studierte in europäischen Kulturzentren Kunst und Musik. Er diplomierte im Konzertfach Blockflöte sowie in Komposition. Studien im Blockflötenbau bei Joachim Paetzold in Tübingen. Aufbau und Restauration der Aeon Workshop Collection, einer Sammlung einzigartiger historischer Originalblockflöten.

In Zusammenarbeit mit namhaften Herstellern gilt er heute als Initiator des modernen Blockflötenbaus.



Die „Moderne Altblockflöte“ und die „Moderne Sopranblockflöte“, entwickelt für die Conrad Mollenhauer GmbH in Fulda, werden heute von führenden Blockflötensolisten verwendet. Tarasov ist in weiteren Entwicklungen und Beratungen für die Firma Mollenhauer sowie als Beiratsmitglied der Stiftung Mollenhauer tätig.

Er konzertiert als Instrumentalsolist im In- und Ausland, u. a. mit Michala Petri und Claudio Abbado.

Aufnahmen auf CD, für Funk und Fernsehen liegen von ihm vor, auch mit eigenen Arrangements und Kompositionen. Tarasov wirkt als Kurs- und Seminarleiter sowie als Dozent der Blockflöten Online-Akademie.

Als Herausgeber seltener Blockflötenmusik und musikwissenschaftlicher Publikationen mit dem Schwerpunkt „Blockflöte im 19. Jahrhundert“ hat er sich bei verschiedenen Verlagen und Fachzeitschriften einen Namen gemacht. Er ist Redakteur bei der Blockflötenzeitschrift „WVindkanal“ und Co-Autor bei der für Yale University Press erscheinenden Blockflöten-Enzyklopädie.

Barocksaal

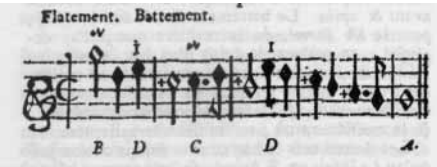
11.45 Uhr REFERATE

Ralph-Jürgen Reipsch,
Magdeburg (Deutschland)

Zur Rezeption von Telemanns Kompositionen für Traversflöte im Umfeld von Quantz – Neues aus dem Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin

Manfredo Zimmermann,
Wuppertal (Deutschland)

Flötensprache und Klangästhetik im mitteldeutschen Raum. Besonderheiten der Artikulation und französischer Einfluss in der Phrasierung



J. M. Hotteterre, *Exemple Flatement*

13.00 Uhr Mittagspause

Barocksaal

15.00 Uhr REFERATE

David Lasocki, Bloomington (USA)

Lessons from inventories and purchases of flutes and recorders, 1650 to 1800

Monika Lustig, Michaelstein (Deutschland)

Block- und Querflöten in der Musikinstrumentensammlung Michaelstein

Stallgebäude/Haus VI

16.15 Uhr Kaffeepause

Öffnung der Verkaufsausstellung

Freskosaal

16.45 Uhr REFERAT MIT MUSIKALISCHEN
DEMONSTRATIONEN

Nikolaj Tarasov,
Stuttgart/Reinach (Deutschland/Schweiz)

„... vor einem sehr zahlreichen Publicum gegeben.“ – Blockflötenkultur zwischen 1750 und 1850 wider die Vergessenheit

18.00 Uhr Abendpause

Freskosaal

19.30 Uhr REFERAT MIT MUSIKALISCHEN
DEMONSTRATIONEN

Dorothee Oberlinger,
Salzburg/Köln (Österreich/Deutschland)
Karsten Erik Ose,
Köln (Deutschland)

Versuch einer Analyse – Blockflöteninterpretationen von den Anfängen der historischen Aufführungspraxis bis heute

Anschließend Treffen der Tagungsteilnehmer im Klosterrestaurant „Cellarius“



FLÜTE DOUZE.
Das blauges Fußsgkeit zeigt schon der Flöten-nahme
Die dient zur Courtisane bey Sternen voller Nacht.
Sie ist die oft bewegt manch angenehme Dame
wenn ihr ein Ländgen wird bey stiller ruh gebracht
Das Sie der Sängern Dantz sich oft recht gar entzucht
und zu dem süßen thon hin an das Fenster fuchet.

Blockflöist

Sonnabend, 6. Mai 2006

8.00 – 22.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption

Freskosaal

9.30 Uhr REFERATE

Rachel Brown, London (Großbritannien)

To breathe, or not to breathe in Cadenzas for Mozart – that is the question

Wilhelm Seidel,

Neckargemünd/Leipzig (Deutschland)

„Silberglöckchen und Zauberflöte“ – Über die Macht der Instrumente in Mozarts Oper

11.00 Uhr Kaffeepause

Öffnung der Verkaufsausstellung

11.30 Uhr REFERATE

Hermann Jung,

Mannheim/Neckargemünd (Deutschland)

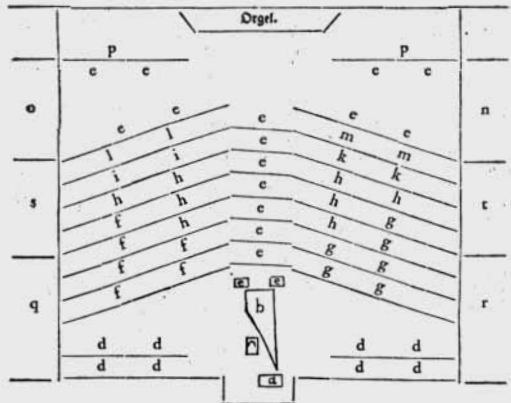
Die Flöte und die Tradition der *Pastorale* zwischen 1650 und 1850

Dieter Gutknecht, Köln (Deutschland)

Die Rolle der Flöte im Orchester bis um 1800

13.00 Uhr Mittagspause

28 Drittes Kap. Aufführung des Händelschen Messias



- a) Director.
- b) Flügel, mit einem Violoncell u. Violon m) zur Seite.
- c) Anführer der Violinen.
- d) Principal Sänger.
- e) Violoncell und Violine.
- f) Erste Violinen.
- g) Zweite Violinen.
- h) Bratschen.
- i) Fäden.
- k) Oboen.
- l) Fagotte.
- n) Trompeten.
- o) Posaunen.
- p) Pauken.
- q) Diskantstimmen.
- r) Altstimmen.
- s) Tenorstimmen.
- t) Bassstimmen.

Nota. p p ist das Orgelrohr, wo in der Mitte ein Stüch der Brustleiste herausgenommen ist; diesem inagerechte laufende Zeitbaren auf beiden Seiten der Kirche sind o, n, s, g, q, t, die durch Pfeiler von einander abgefordert werden.

Aufstellung von Orchester und Chor zu Händels „Messias“, Berlin 1786



Johann Georg Ziesenis, Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz (1757)

Freskosaal

15.00 Uhr REFERATE

Peter Reidemeister, Basel (Schweiz)

The Song Tunes for the Flute – Unterhaltung oder Etüde?

Carsten Hustedt, Karlsruhe (Deutschland)

Die Flötenkonzerte von Georg Metzger und ihre Einordnung
in die Entwicklung der Mannheimer Schule

16.30 Uhr Kaffeepause

Öffnung der Verkaufsausstellung

17.00 Uhr **Ute Omonsky, Michaelstein (Deutschland)**

Die Flöte als Adelsinstrument in der Residenz
Schwarzburg-Rudolstadt

REFERAT

Joachim Kremer, Stuttgart (Deutschland)

Flötenmusik und Freundschaftskult im 18. und
frühen 19. Jahrhundert

18.00 Uhr Abendpause

Refektorium

19.30 Uhr KONZERT

Flöten-Harmonien

Konzerte für Flöte und Orchester

von Georg Philipp Telemann, Antonio Vivaldi, Johann Melchior
Molter, Wolfgang Amadeus Mozart, Theobald Boehm

Cappella Coloniensis

Dorothee Oberlinger – Blockflöten

Konrad Hünteler – Historische Querflöten

Rachel Brown – Historische Querflöten

Anschließend Treffen der Tagungsteilnehmer im Klosterrestaurant „Cellarius“

KONZERT

Flöten-Harmonien

Konzerte für Flöte und Orchester

PROGRAMM **Georg Philipp Telemann** (1681 – 1767)

Konzert e-Moll für Blockflöte, Traversflöte, Streicher und B. c. (TWV 52:e1)

Largo – Allegro – Largo – Presto

Solisten: Dorothee Oberlinger, Konrad Hünteler

Antonio Vivaldi (1678 – 1741)

Concerto G-Dur für Flautino, Streicher und B. c. (RV 312R)

Allegro molto – Larghetto – Allegro

Solistin: Dorothee Oberlinger

Johann Melchior Molter (1696 – 1765)

Concerto B-Dur für Flauto traverso d'amore, Streicher und B. c.

Allegro – Adagio – Allegro

Solist: Konrad Hünteler

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Konzert D-Dur für Flöte und Orchester (KV 314)

Allegro apero – Andante ma non troppo – Allegro

Solistin: Rachel Brown

* * * * *

Theobald Boehm (1794 – 1881)

Polonaise de Carafa op. 8

Adagio – Polonaise

Solistin: Rachel Brown

Theobald Boehm (1794 – 1881)

Variations brillantes sur l'air allemand „Du, du liegst mir am Herzen“ op. 22

Larghetto – Thema. Andantino – Variazione I – Variazione II – Variazione III –

Variazione IV – Andante – Allegretto

Solist: Konrad Hünteler

Cappella Coloniensis

Konzertmeister und Einstudierung: Gerhard Peters, Köln – Violine

Solisten: Dorothee Oberlinger, Köln/Salzburg – Blockflöten

Konrad Hünteler, Münster – Historische Querflöten

Rachel Brown, London – Historische Querflöten

Im Doppelkonzert von Telemann wird als Traversflöte eine Rotenburgh-Kopie von Rudolf Tutz (nach einem Original bei Barthold Kuijken) verwendet.

Das Konzert von Vivaldi erklingt in den Ecksätzen mit einem neuen Instrument, einer Sopranino-Blockflöte in f'', Buchsbaum, 415 Hz, nach historischen Vorbildern, Nachbau von Ralf Ehlert.

Der Mittelsatz wird mit einer Sopranino-Blockflöte in f'', Elfenbein, ca. 415 Hz, Signatur: Perosa (im Wimpel), Wien? Venedig?, ca. 1740 gespielt. (Eventuell stammt das Instrument aus dem Umfeld des um 1760 in Venedig lebenden Oboisten Marco Perosa.) Freundliche Leihgabe von Guido Klemisch.

Der Flauto d'amore B, 415 Hz wurde von Flötenbau Thomas Fehr, Stäfa (Schweiz) nach Stanesby gebaut und für das Konzert von Molter zur Verfügung gestellt.

Für Werke Mozarts fertigte Rudolf Tutz, Innsbruck, 1992 eine Kopie einer Flöte von Grenser mit 4 Klappen in Ebenholz, welche im Konzert erklingt.

Die *Polonaise de Carafa* wird auf einer originalen Flöte von August T. A. Knochenhauer aus Buchsbaum mit 8 Klappen, ca. 1830, interpretiert.

Für die *Variationen über das Lied „Du, du liegst mir am Herzen“* von Theobald Boehm verwendet Konrad Hünteler eine konische Ringklappenflöte von Bürger, Straßburg 1860.

Das Aufführungsmaterial der beiden Werke von Theobald Boehm wurde freundlicherweise von Ludwig Böhm aus seinem Theobald-Böhm-Archiv in Gräfelfing für dieses Konzert zur Verfügung gestellt.

Die Cappella Coloniensis musiziert entsprechend der speziellen Konzertdramaturgie zu diesem Tagungskonzert ausnahmsweise in einer Veranstaltung in zwei unterschiedlichen Stimmtönen, im ersten Konzerteil in 415 Hz und im zweiten Konzerteil in 440 Hz.

Innerhalb der Entwicklung der Flöteninstrumente begann am Ende des 17. Jahrhunderts die Traversflöte mit ihrem breiteren Klangspektrum die Blockflöte aus der Kunstmusik zu verdrängen. Bis gegen Mitte des 18. Jahrhunderts gehörte noch die Alternativinstrumentation zur weit verbreiteten Praxis, und vereinzelt wurden Querflöte und Blockflöte von Georg Philipp Telemann, Johann Joachim Quantz oder Jacques Loeillet gleichzeitig eingesetzt. Hubert Le Blanc schildert das Klangempfinden für beide Instrumente um 1740: „Die Querflöte hat männliche Harmonie, weil sie in der Nähe hart klingt. Es ist niemals angenehm, ganz nahe am Mundstück zu sein. Ist man aber entfernt, so scheint ihr Ton rund und markig. Im Gegensatz dazu ist die Blockflöte von weiblicher Harmonie, zart und wohlklingend in der Nähe, scheint sie Resonanz zu haben.“ Das Konzert zur Tagung möchte „Harmonien“ von Instrumenten beider Flötenfamilien vereinen.

Redaktion

Georg Philipp Telemann

Georg Philipp Telemann kombiniert in seinem **Doppelkonzert e-Moll für Blockflöte, Traversflöte, Streicher und B. c.** (TWV 52:e1) verschiedenartige Flöten als vollkommen gleichberechtigte Soloinstrumente, denen der begleitende Streicherapparat als weiterer konzertierender Part gegenübertritt.

Der erste, dreiteilige Satz *Largo* lebt von seinen improvisatorischen Episoden in den Rahmenteilen. Der Mittelteil verzichtet auf den Generalbass, nur die hohen Streicher begleiten das Figurenspiel der Flöten. Der zweite Satz *Allegro* wird zunächst von großen, aufwärtsgerichteten Intervallsprüngen und anschließenden Achtelbewegungen bestimmt. Dieses Thema birgt viele Möglichkeiten für die Ausarbeitung – zuerst wird es imitiert, dann werden einzelne Motive abgesplittert, kontrapunktisch miteinander gekoppelt oder ausgesponnen. Streicherakkorde leiten den dritten Satz *Largo* ein, worauf die Blockflöte eine liedhafte Melodie vorträgt, die von der Querflöte aufgenommen wird. Von den Streichern zart begleitet, entwickelt sich zwischen den Soloinstrumenten ein harmonischer Dialog.

Telemann ließ in einigen Werken rhythmische und harmonische Elemente einfließen, die er polnischen Volksmusikanten abgelauscht hatte. Auch im Presto dieses Doppelkonzertes verwendet er „volkstümliche“ Intonationen als Bordunbass und kräftige, einfache rhythmische Motive, die ständig wiederholt werden.

Ute Poetzsch

Antonio Vivaldi

In **Antonio Vivaldis** Flötenwerken nehmen die drei *Concerti per flautino* RV 443, RV 444 und RV 445 einen besonderen Platz ein. Ihre hohe Virtuosität, ihre gebrochenen Arpeggien, auf- und absteigenden virtuoson Läufe und idiomatischen Figuren erinnern eher an Vivaldis Violinkompositionen als an seine Werke für flauto, sei damit Querflöte oder Blockflöte gemeint. Diese Concerti befinden sich heute als nie veröffentlichte Handschriften in der Biblioteca Nazionale Universitaria von Turin.

Die Bezeichnung flautino (kleines flauto) ist von den Musikologen heute ziemlich klar abgegrenzt worden. Die kleine Traversflöte war zu Vivaldis Zeiten in Italien kaum mehr benutzt, in anderen europäischen Ländern wie Frankreich und England jedoch besser vertreten. Auch das in Italien unter verschiedenen Namen verbreitete Flageolet (flautino, flautino alla francese, flasoletto) kann ausgeschieden werden, da Vivaldi um 1720 in der Arie *Di due rai languire costante* zwei flasolet (Plural im venezianischen Dialekt) benutzt und auch so bezeichnet hat: Warum hätte er die gleiche Bezeichnung sechs oder sieben Jahre später für eine kleine Sopranino-Blockflöte in f anwenden sollen?

Zudem unterscheidet sich die Sopranino-Blockflöte, wie sie in diesem Konzert gespielt wird, erheblich von dem Flageolet (sechs Grifflöcher für das Flageolet gegen acht für die Blockflöte, zwei Daumenlöcher für das Flageolet gegen eines für die Blockflöte). Wollte man heute das Gegenteil beweisen, so müsste man es fertig bringen, das eine oder andere dieser Concerti auf einem dessus de flüte traversière, oder auf einem flagelet zu spielen, und auf diesen Gedanken wäre höchstens etwa ein französischer oder englischer Reisender in Vivaldis Venedig gekommen.

Schlägt man im Vivaldi-Katalog des Musikologen Peter Ryom (Ryom-Verzeichnis) nach, so findet man tatsächlich zuerst die für Querflöte gesetzten Konzerte

RV 426-440, dann die RV 441/442 für Altblockflöte, und schließlich die drei der Sopranino-Blockflöte zugeordneten Konzerte RV 443-445, davon zwei in C-Dur, das dritte in a-moll.

Handelt es sich nun bei dem offensichtlich im Katalog nicht aufgeführten Concerto in G-Dur für Flautino RV 312R um eine „Entdeckung“, um ein „neues“ und daher viertes *Concerto P[er] Flautino del Vivaldi*?

In seinem Verzeichnis der Werke Antonio Vivaldis (1986) erwähnt Peter Ryom die Existenz eines *Concerto in G-Dur für Violine* RV 312, dessen Originalmanuskript ebenfalls in Turin aufbewahrt ist. Er berichtet dabei von merkwürdigen, von Vivaldi am Werktitel angebrachten „Korrekturen“: ursprünglich liest man „Concerto P[er] Flautino“. Dann streicht Vivaldi das Wort „Flautino“, ersetzt es durch ein (später wiederum gestrichenes) „2 violini“ (er dachte wohl an ein einziges Instrument für jede Begleitstimme), und schreibt endlich doch wieder „Flautino“. Dieses Wort wird in der Folge jedoch endgültig gestrichen! Ryom erwähnt auch „den [von Vivaldi] im ersten Satz beigefügten Hinweis Violino Principale in einer Korrektur an der Solostimme“, und bemerkt ferner, dass „die Handschrift im ersten Satz zwei Kompositionskorrekturen enthält“.

Die Einsicht der Autographs stellt klar: Vivaldi hatte dieses Violinkonzert RV 312 ursprünglich als *Concerto per flautino* gesetzt, wobei sich die Solostimme technisch so schwierig erwies, dass der Komponist gegen Ende des ersten Satzes sein Vorhaben aufgeben musste. Die gestrichenen Stellen sind eindeutig von höherer musikalischer Qualität als die von Vivaldi beigefügten Violin-Varianten: u. a. findet sich eine um einen Ton höher gesetzte Passage des Konzertes RV 445, was im verlangten Tempo höchste Anforderungen an die Fertigkeit des Spielers stellt. Den Anfang einer „stratosphärischen“ Flöten-Kadenz hatte der Komponist gestrichen und durch eine für die Geige leichter spielbare, vollständig ausgeschriebene ersetzt. Solche Kompositionskorrekturen können also keinesfalls *errori di composizione* (Kompositionsfehler) sein. Daraus lässt sich schließen, dass der gesamte erste Satz des *Concerto per flautino* RV 312R, abgesehen von einer Kadenz, authentischer Vivaldi ist.

In der neuen Ausgabe des **Concerto G-Dur für Flautino, Streicher und B. c.** RV 312 wurden

in der Solopartie des zweiten (*Larghetto*) und dritten (*Allegro*) Satzes kleine Änderungen angebracht, die Orchesterbegleitung aber vollständig beibehalten. Die vivaldischen Harmonien sind einfach zu analysieren, aber die daraus hervorgehende Schönheit und dramatische Spannung lässt sich nicht in Formeln einzwängen. Um sie bestmöglich zu erhalten, wurde die melodische Stimmführung des Mittelsatzes *Larghetto* praktisch unverändert belassen. Paradoxerweise erzielt der dritte Satz *Allegro*, obwohl für die Violine bestimmt, bei den Flötisten und ihrem Publikum am meisten Erfolg! Hier sind vor allem in den arpeggierten Passagen die besten Lösungen versucht worden. Somit kann dieses Solo als das virtuoseste der authentischen oder wiedergewonnenen Barockliteratur für Blockflöte oder Querflöte gelten! Das „wiedergewonnene“ *Concerto per flautino* RV 312R ist gegen 1727 entstanden. Es zeigt uns einen vorklassischen Vivaldi in seinen Reifejahren (1728 – 1735). Der Eingangssatz *Allegro molto* bringt im Vergleich zur Thematik der Tutti eine große Vielfalt in den Solopassagen zum Ausdruck. Im Mittelsatz *Larghetto* wird der cantabile-Charakter der Flöte über einer stark kontrastierten und originellen Orchesterbegleitung hervorgehoben. Der Schlusssatz *Allegro* des Concerto beruht auf einer einfachen, repetitiven Figur, die von der Sopranino-Blockflöte und ihren unglaublichen Möglichkeiten kühn ausgenutzt wird.

Jean Cassagnol (gekürzt)

Johann Melchior Molter

Johann Melchior Molter (1696 – 1765) stammte aus der Gegend von Eisenach und trat im Alter von 21 Jahren in den Dienst des Markgrafen von Baden-Durlach in Karlsruhe. Zwei Jahre später wurde er mit vollem Gehalt auf eine Bildungsreise nach Italien geschickt. Später beauftragte ihn der Markgraf mit der Gründung und Leitung einer „wohleingerichteten Capelle“. Bis zu seinem Tode kurz vor Vollendung seines 69. Lebensjahres versah er, unterbrochen von einer Tätigkeit als Kapellmeister des Herzogs von Sachsen-Eisenach, sein markgräfliches Amt.

Unter seinen Kompositionen fallen Werke für eher ungewöhnliche Instrumente auf, neben Solokonzerten für die „Flöte d’amour“ auch solche für Chalumeau, Harfe oder die ganz neue Klarinette. Das dreisätzigste

Concerto B-Dur für Flauto traverso d’amor, Streicher und B. c. folgt deutlich italienischen Vorbildern. Der Solopart enthält in den schnellen Ecksätzen virtuose Spielfiguren und im langsamen Satz klangvolle und expressive Passagen. Die recht seltene Flöte d’amour steht – ähnlich wie die häufiger anzutreffende Oboe d’amore – eine Terz tiefer als das Standardinstrument. Ihr Klang ist weicher, sanfter und leiser als der ihrer „normalen“ Schwester, was zu der Charakterisierung als „Liebesflöte“ führte.

Konrad Hünteler



Johann Melchior Molter,
Federzeichnung von Pier Leone Ghezzi, Rom 1738

Wolfgang Amadeus Mozart

Unter **Wolfgang Amadeus Mozarts** Bläsermusik, welche er ihm freundschaftlich verbundenen Solisten zu eigen komponierte, offenbaren seine wenigen Flötenwerke sein differenziertes Verhältnis zur Flöte als Soloinstrument. Seine Entschuldigung für einen langsamer als erhofft erfüllten Kompositionsauftrag prägte seine Widerwilligkeit der Nachwelt ein: „dann bin ich auch, wie sie wissen, gleich stumm wenn ich immer für ein Instrument, das ich nicht leiden kann, schreiben soll“, bekannte er am 14. Februar 1778 aus Mannheim gegenüber seinem Vater. In dieser Zeit, während einer Reise nach Mannheim und Paris, sollte er seit Ende 1777 für Ferdinand Dejean „3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die Flötte machen“. Im Hause des Flötisten Johann Baptist Wendling hatte Mozart in Mannheim den reichen Holländer, weltgereisten Arzt und Flötenliebhaber Dejean (1731 – 1797) kennen gelernt. Gemessen an der Erfüllung des Auftrages scheint schließlich die Zahlung Dejeans von weniger als der Hälfte des vereinbarten Honorars nur verständlich: Mozart hatte sich vermutlich intensiver seiner erwachten Hingabe zur Sängerin Aloysia Weber als dieser unliebsamen Kompositionsarbeit gewidmet und war seinerseits seinem Auftraggeber einiges schuldig geblieben. So vollbrachte der 22-jährige Komponist lediglich eines der *Quartette* (KV 285), das *Konzert für Flöte und Orchester in G* (KV 313) und das *Andante für Flöte und Orchester in C* (KV 315).

Entstandener Zeitmangel ließ ihn gar das dritte beauftragte „Concert!“ aus einem Oboenkonzert umarbeiten – aus dem Salzburger *Oboenkonzert in C* (KV 314) gewann er das **Konzert für Flöte und Orchester in D** (KV 314). Möglicherweise übergab er das Material dafür sogar einem Kopisten zur Abschrift und notierte selbst allenfalls nur wenige Korrekturen zur Flötenstimme oder dem Orchesterpart, ohne mögliche hohe Lagen der Flöte gänzlich auszunutzen. Das von Mozart zu Grunde gelegte Oboenkonzert hatte er wahrscheinlich im Sommer, jedenfalls vor seiner Abreise aus Salzburg am 22. September 1777, für den aus Bergamo stammenden Oboisten Giuseppe Ferlendis geschrieben, welcher im Frühjahr gleichen Jahres in

die Salzburger Fürsterzbischöfliche Hofkapelle eingetreten war. Auch in Mannheim wurde es dann wiederholt und gern aufgeführt.

So präsentiert sich auch das in die Flötenfassung transponierte *Konzert D-Dur für Flöte und Orchester* als unterhaltsames Werk, kantabel und spielfreudig. Im *Allegro aperto* fließt eine „offenherzige“ Leichtigkeit in fortgesponnenen, variierten oder kombinierten poetischen Ideen, auch die Flöte entfaltet ihren Part mit dem synkopischen Hauptthema aus dem thematischen Kontext mit dem Orchester. Das Soloinstrument scheint im zweiten Satz *Adagio ma non troppo*, ebenfalls mit improvisierter Kadenz, aus einer ersten Orchesterleitung in lieblich-verhaltene Träumerei zu führen. Mit einem Rondo *Allegro*, dessen Hauptthema Mozart später für die Arie der Blondinen *Welche Wonne, welche Lust* in sein Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* übernahm, klingt das Konzert aus. Ob das Flötenkonzert zu seiner Zeit überhaupt gespielt wurde, ist fraglich – der Auftraggeber Ferdinand Dejean hatte es bei seiner Abreise nach Paris Mitte Februar 1778 in Mannheim liegen gelassen.

Ute Omonsky

Theobald Boehm

Der Flötenbau war in den 1820er Jahren durch ständige Weiterentwicklung eines bewährten Systems in einem Stadium angelangt, in dem man das Instrument in allen Tonarten mit relativ ausgewogenem Klang und gleichmäßiger Lautstärke spielen konnte, allerdings für den Preis einer recht unhandlich und kompliziert gewordenen Grifftechnik. Ein sinnvolles neues System verlangte nach einer kompletten Neukonstruktion. Dazu aber bedurfte es eines genialen Kopfes mit universaler Bildung, der unbelastet war von den handwerklichen Prägungen und den überlieferten Denkmodellen des Flötenbauerhandwerks.

Nur ein Mann, der gleichzeitig über eine Reihe höchst unterschiedlicher Begabungen verfügte, konnte der Entwicklung des Flötenbaus im 19. Jahrhundert den ersten entscheidenden Verlauf geben, der zu dem Instrument führte, das wir heute als die moderne Flöte oder Boehmflöte kennen. Zunächst einmal konnte natürlich nur ein Flötist, der sein Instrument bis in dessen letzte Geheimnisse hinein

beherrschte, überhaupt erst das Bedürfnis verspüren, dieses Instrument zu verändern. Andererseits war nur ein Naturwissenschaftler, der die Akustik der Blasinstrumente genauestens verstand, in der Lage, die theoretische Grundlage für die Konstruktion einer neuen Flöte zu entwickeln. Und nur ein geschickter und erfahrener Flötenbauer konnte das in der Theorie konzipierte Instrument in der Praxis erschaffen. Darüber hinaus konnte nur ein tüchtiger Goldschmied, der mit den Geheimnissen der Metallverarbeitung und den Techniken der Feinmechanik bestens vertraut war, auf die Idee kommen, Flöten aus Silber mit Mundlochplatten aus Gold und einem hochempfindlichen und komplizierten Klappenmechanismus zu fertigen. Und schließlich war nur wieder der erfahrene Flötist – um den Kreis zu schließen – imstande, die erstaunlichen Möglichkeiten des neuen Instrumentes in der Praxis zu erproben, sie überzeugend vorzuführen und einem größeren Publikum bekannt zu machen. Dass **Theobald Boehm** (1794 – 1881) alle diese Fähigkeiten in sich vereinte, ist wohl der einmalige Glücksfall, dem die Flötisten die rasante Entwicklung des Flötenspiels und der Flötenmusik verdanken. Und dass Boehm über diese ungewöhnliche Kombination verschiedenartigster Talente hinaus auch noch ein talentierter Komponist war, macht ihn zu einem musikalischen Allroundgenie von absolutem Ausnahmestandard.

Es ist zwar weitgehend bekannt, dass die Entwicklung der modernen Boehmflöte in mehreren Schritten mit teilweise erheblichen zeitlichen Abständen erfolgte; dass die verschiedenen Formen der Flöte, zu denen Boehm dabei gelangte, jedoch in sich durchaus „fertige“ Instrumente mit sehr charakteristischen Qualitäten waren, wird aus heutiger, stark vereinfachender Sicht im allgemeinen viel zu wenig zur Kenntnis genommen.

Boehm machte auf mehrklappigen Instrumenten alter Konstruktion als Flötist Karriere und gelangte zu europäischer Berühmtheit – nachdem er quasi als 'Seiteneinsteiger' zum Flötenspiel und zum Flötenbau gekommen war: Zunächst hatte er eine Lehre als Goldschmied absolviert und erfolgreich den väterlichen Betrieb weitergeführt. Die Hälfte von Boehms Kompositionen, bis einschließlich des

op. 18, entstand bis 1831, also bevor er begann, mit dem Griffsystem und der Weiterentwicklung des Flötenbaus zu experimentieren. Interessanterweise hat er solche Flöten auch noch lange nach der Entwicklung der konischen Ringklappenflöte von 1832 gebaut.

Die **Polonaise de Carafa** op. 8 entstand für eine solche Flöte alter Konstruktion 1825; als Vorlage diente die Cavatina alla Polacca *De sdegni tuoi mi rido* aus der Oper *Adele di Lusignano* von Michele Carafa de Colobrano (1817). Eine Londoner Kritik über ein Konzert Boehms im Jahre 1831 bezeichnet die Polonaise als „*brilliant and popular*“. Nach längeren Versuchen, die Konstruktion des Instrumentes zu verbessern, gelangte Boehm 1831 zu der „*Ueberzeugung ... , dass ohne totale Abänderung des Griffsystems keine wesentliche Verbesserung meines Instrumentes erzielt werden könne*“. Hierbei wirkte sich besonders glücklich der Umstand aus, dass Boehm eben nicht gelernter Instrumentenbauer war und deshalb unbelastet von bewährten Traditionen an die Lösung offensichtlicher Probleme heran gehen konnte. Seine Sicht war unbefangen und damit offen für neue Ansätze. So entschloss er sich, „*Zeit und Mühe auf die Construction und Einübung einer ganz neuen Flöte zu verwenden, auf welcher, bei möglichst reiner Intonation, Gleichheit und Fülle des Tones, zugleich durch einen zweckmässigen Mechanismus die reine Ausführung jeder musikalischen Figur möglich wird. Nachdem ich verschiedene Bohrungsverhältnisse genau untersucht, mehrere Griffsysteme entworfen und ausgeführt - ja sogar schon eingeübt hatte(!), wählte ich zur Construction meiner neuen Flöte das von mir noch vor Ende des Jahres 1831 entworfene und gegenwärtig sehr bekannte Griffsystem mit Ringklappen als das, allen Anforderungen am meisten Entsprechende.*“ Über das so entstandene Instrument schrieb die Allgemeine Musikalische Zeitung 1834: „*Th. Boehm hat endlich der Flöte in ihrem mechanischen Baue eine Vollendung gegeben, die lange ersehnt war und die diesem immer kränkelnden Instrumente einen Platz neben den vollkommensten Blasinstrumenten jeder Art verschafft hat.*“ Anton Bernhard Fürstenau dagegen, der große Flötenvirtuose der alten Schule, war anderer Meinung; er fand, „*daß*

man ein anderes Instrument als Flöte zu hören glaubt.“ Damit nahm er bereits den Kern jener Kritik vorweg, die sich 15 Jahre später gegen die revolutionäre Umgestaltung der konischen Flöte zur zylindrischen Silberflöte richten sollte.

Auf einer solchen konischen Ringklappenflöte werden die **Variations brillantes sur l'air allemand „Du, du liegst mir am Herzen“** op. 22 aus dem Jahre 1838 gespielt. Über ein Konzert Boehms mit diesem Stück schrieb ein Kritiker 1843: „Einen wahren Jubel rief Boehm's Zauberflöte hervor. Wie sich das liebe, gemüthliche ‚du, du liegst mir im Herzen‘ in solcher sinnigen und doch wieder Bravourkühnen Behandlung in jede lauschende Menschenseele hineinschmiegte! Könnte man sich

nur solch eine zarte musikalische Dichtung gleich im Anhören in ein Album hineinschreiben, das wäre eine immergrüne duftige Erinnerung für das ganze Leben!“

Später, 1847, gelingt Boehm der entscheidende Schritt zur Konstruktion der zylindrischen Flöte, die seitdem seinen Namen trägt und die wir noch heute die „moderne“ Flöte nennen.

Die geniale Leistung Theobald Boehms wird als Voraussetzung und Basis der faszinierenden Entwicklung anerkannt, die Flötenmusik und Flötenspiel im 20. Jahrhundert genommen haben. Und seine Musik ist zu jeder Zeit und in jedem Stadium von enormem Klungsinn, tiefem musikalischem Ausdruck, unbändiger Spielfreude und zirzensischer Lust an der Virtuosität geprägt.

Konrad Hünteler (gekürzt)



Theobald Boehm um 1829



Konrad Hünteler

Konrad Hünteler erhielt seine Ausbildung bei Hans-Jürgen Möhring, Günther Höller, Aurèle Nicolet und Hans-Martin Linde. Als Soloflöhist konzertierte er im Collegium aureum, in der Cappella Coloniensis, bei den London Classical Players und im Orchester des 18. Jahrhunderts.

Seit 1991 ist er künstlerischer Leiter der Camerata des 18. Jahrhunderts. Seine kammermusikalischen Aktivitäten führten ihn u. a. mit Anner Bylisma und Bob van Asperen zusammen. Seit 1979 nimmt Konrad Hünteler eine Professur für Flöteninstrumente an der Musikhochschule Detmold, Abt. Münster wahr.

Dorothee Oberlinger

Dorothee Oberlinger wurde 1969 in Aachen geboren, studierte zunächst Schulmusik und Germanistik in Köln, dann Blockflöte in Amsterdam und Mailand. 1997 war sie Siegerin des internationalen Wettbewerbs „Moeck“ UK/SRP in London und gab dort ihr Solodebut in der renommierten Wigmore Hall. Es folgten weitere Stipendien, Preise und Auszeichnungen. Neben ihrer Arbeit mit dem 2002 gegründeten Ensemble 1700 arbeitet sie als Solistin regelmäßig mit führenden internationalen Ensembles wie London Baroque, Musica Antiqua Köln und den Sonatori de la Gioiosa Marca und konzertiert in Europa, Amerika und Asien. Für das deutsche Label marc aurel edition hat Dorothee Oberlinger bisher 7 CDs, die von der internationalen Presse mit Höchstnoten ausgezeichnet wurden, eingespielt.

Dorothee Oberlinger ist Dozentin zahlreicher internationaler Meisterkurse (Aspecte, Sommerakademie Neuburg a. d. Donau, JAL Institute Tokyo, Royal Academy London u. a.) und seit 2004 Professorin am Mozarteum Salzburg.

Rachel Brown

Seit sie den ersten Preis bei dem American National Flute Competition gewonnen hatte, wurde **Rachel Brown** für ihre Vielseitigkeit auf modernen und historischen Querflöten und Blockflöten bekannt.

Sie spielte Soloflöten mit der Academy of Ancient Music, The Hanover Band, The King's Consort und vielen von London ausgehenden Ensembles mit historischen Instrumenten.

Sie hat viele Konzerte in Europa, Amerika, Kanada und Japan gegeben, zuletzt an London's Wigmore Hall Telemanns Konzerte sowohl für Querflöte als auch für Blockflöte mit der Academy of Ancient Music und Mozarts Flötenkonzert in D mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment in Lettland und Estland aufgeführt. Sie erscheint auch als Solistin mit der Academy of Ancient Music am Concertgebouw in Amsterdam und bei den 2006 BBC Proms.

Browns Soloaufnahmen umfassen drei Recitals mit französischer Barockmusik, Sonaten von Quantz und Werke von Schubert und Boehm für Chandos Records sowie Aufnahmen mit Flötenkonzerten von C. P. E. Bach und Quantz für Hyperion. Mit den London Handel Players veröffentlichte sie eine hoch anerkannte Schallplatte von Händels Triosonaten op. 5; eine zweite Platte „Handel at Home“ mit Arrangements von Händel-Arien aus dem 18. Jahrhundert erscheint im Frühjahr 2006.

Rachel Brown ist Professorin für barocke Flöten am Royal College of Music in

London und gibt Meisterkurse in den USA, Kanada, Neuseeland und Europa. Sie ist Autorin des Cambridge Handbuchs *The Early Flute* und veröffentlichte Kadenzen von Mozarts Flötenkonzerten für die neue Bärenreiter-Edition.



Cappella Coloniensis

Die **Cappella Coloniensis** ist ein Orchester der historischen Aufführungspraxis; es ist ihr Ziel, die Kompositionen so zu Gehör zu bringen, wie sie nach dem Willen und den Vorstellungen des Komponisten zur Zeit ihrer Entstehung gelungen haben. Sie war mit ihrem Debut im Jahre 1954 das erste Orchester weltweit, das im Sinne dieser historischen Aufführungspraxis musizierte.

Die Anfangsjahre waren bestimmt von der Suche nach Musikerinnen und Musikern, die bereit waren, sich mit der neuen Spielweise auseinanderzusetzen. Ein entsprechendes Instrumentarium musste angeschafft werden und es galt, das Publikum an neue Klänge alter Musik zu gewöhnen.

In den 60er und 70er Jahren folgten Konzerttourneen in alle Welt. In der UdSSR, im Nahen und Fernen Osten, in Japan wie in Europa und Nord- und Südamerika wurde die Cappella als Botschafterin Deutschlands und ihrer Heimatstadt Köln begeistert aufgenommen und gefeiert.

Mit Operaufnahmen von Rossini Anfang der 80er Jahre, bei denen so bedeutende Sänger wie Fiorenza Cossotto und Francisco Araiza mitwirkten, wurde unter der Leitung von Gabriele Ferro ein erster Ausflug in die Romantik gewagt.

Von den bedeutenden Dirigenten, die im Laufe der 50 Jahre ihres Bestehens am Pult der Cappella Coloniensis standen, seien u. a. Ferdinand Leitner, William Christie, John Elliot Gardiner, John Rifkin, René Jacobs und Hans Martin Linde genannt. Seit 1997 dirigiert immer häufiger Bruno Weil. Mit ihm wurde die Cappella zweimal mit dem Echo-Klassik-Preis der Deutschen Schallplattenindustrie ausgezeichnet. Es entstanden mit Bruno Weil weithin beachtete CD-Aufnahmen der Weber-Opern *Der Freischütz* und *Abu Hassan* sowie der Oper *Endimione* von Johann Christian Bach. Schließlich mündete die künstlerisch so erfolgreiche und menschlich außer-



ordentlich harmonische Zusammenarbeit in die Wahl Bruno Weils zum Künstlerischen Leiter durch die Musikerinnen und Musiker der Cappella. Jüngstes Ergebnis der gemeinsamen Arbeit ist die CD-Veröffentlichung einer konzertanten Aufführung in der Essener Phil-

harmonie vom Juni 2004, der Erstfassung des Fliegenden Holländers von Richard Wagner, die von den Medien als sensationelle Einspielung gefeiert wird.

Nach 50 Jahren unter der Schirmherrschaft des Westdeutschen Rundfunks präsentiert sich die Cappella Coloniensis beim Aufbruch in die neue Ära der Selbständigkeit als junges und innovatives Orchester, dessen Ziel es ist, die Kompositionen der Barockzeit, vor allem aber auch die Meisterwerke der Zeit der Klassik und Romantik musikinteressierten Menschen in aller Welt auf höchstem Niveau nahe zu bringen.

Sonntag, 7. Mai 2006

8.00 – 16.00 Uhr Öffnung des Tagungsbüros in der Rezeption

Freskosaal

9.00 Uhr REFERATE

Gisa Jähnichen,

Frankfurt am Main / Berlin (Deutschland)

Flötenmusik im interkontinentalen Kulturtransfer
zwischen 1650 und 1850

Klaus-Peter Koch,

Bergisch Gladbach (Deutschland)

"... der feinere Geschmack am Clavier, auf der Violin, Travers-
Flöte und Waldhornen": Deutsche Flötisten und Flötenmusik
im Russland des 18. Jahrhunderts

10.30 Uhr Kaffeepause

Öffnung der Verkaufsausstellung

11.00 Uhr REFERATE

Hartmut Krones, Wien (Österreich)

Zu den Wiener Flötenkompositionen des
frühen 19. Jahrhunderts

Konrad Hünteler, Münster (Deutschland)

Die Folgen von Theobald Boehms Flötenbau für
Repertoire und Spielpraxis

12.30 Uhr Schlusswort

– Änderungen vorbehalten –



Konische Boehmflöte (1832er Modell)

Ralph-Jürgen Reipsch
Zur Rezeption von Telemanns Kompositionen für Traversflöte im Umfeld von Quantz – Neues aus dem Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin

Telemanns vielfältige Beziehungen zu den musikalischen und literarischen Kreisen Berlins sind bereits Gegenstand von Einzeluntersuchungen gewesen. Neufunde im Notenarchiv der Sing-Akademie bringen weitere Aspekte zutage, die auf ein enges Beziehungsgeflecht zwischen Telemann und Quantz hinweisen sowie die rege Rezeption der Telemannischen Musik für Traversflöte in Berliner Musikerkreisen dokumentieren.

Ralph-Jürgen Reipsch:

Studium der Musikwissenschaft an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1984 bis 1986 Mitarbeiter der Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein, ab 1986 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg. Veröffentlichungen zu Georg Philipp Telemann und Johann Heinrich Rolle, diverse Editionen von Werken Telemanns und Rolles, Bandbearbeiter der Telemann-Ausgabe (derzeit in Vorbereitung: *Trauermusik auf August den Starken* TVWV 4:7); Konzipierung und Leitung der Ausstellung *Telemann und Frankreich – Frankreich und Telemann* 1998 in Magdeburg; Vorwort zur Mikrofiche-Ausgabe der Telemann-Bestände des Notenarchivs der Sing-Akademie zu Berlin (2003); Herausgeber der bisher unbekanntenen Flötenduoette Telemanns aus dem Bestand der Sing-Akademie zu Berlin.

Manfredo Zimmermann
Flötensprache und Klangästhetik im mitteldeutschen Raum. Besonderheiten der Artikulation und französischer Einfluss in der Phrasierung

Unzweifelhaft war der Einfluss der französischen Flötenbauer und -spieler zu Beginn des 18. Jahrhunderts auch im mitteldeutschen Raum sehr verbreitet. Nicht zuletzt durch J. M. Hotteterres

Lehrwerk *Principes de la flute* und virtuose Spieler wie Pierre Gabriel Buffardin, der in Dresden das Flötenspiel maßgeblich prägte (Quantz!) war es lange Zeit eine grundsätzlich französische Idiomatik, die das Spiel auf der Traversflöte charakterisierte. Wesentliche, gestaltende Spieltechniken wie beispielsweise das Flattement oder das „jeu inégal“ waren auch in Deutschland ausdrücklich verlangt. Leider werden diese zeitgenössischen Forderungen heutzutage von vielen Spielern nicht ernsthaft wahrgenommen.

In diesem Vortrag sollen sowohl in theoretischer als auch praktischer Ausführung einige dieser Aspekte anhand konkreter Beispiele erörtert und demonstriert werden.

David Lasocki

Lessons from inventories and purchases of flutes and recorders, 1650 to 1800

To write the histories of the flute and the recorder, researchers have drawn on a number of types of evidence: surviving instruments, music, treatises, biographical sources, iconography and belles lettres. A further type of evidence – listings of instruments made by people of earlier time – has been used more selectively, although in recent years researchers such as Jan Bouterse and William Waterhouse have used it to good effect. The author has been compiling a comprehensive listing of entries relating to the members of the flute family in inventories, purchases, and advertisements from the period 1630 – 1800 (to complement an already published listing for 1380 – 1630). In looking at all surviving evidence of this type together in chronological order, we can gain unique insight into a number of aspects of flute and recorder history: Terminology – the variety of names for the instruments and their various sizes. Groupings of instruments (consorts and sets) as well as containers. The development of instrumental design, from early Baroque types through late Baroque and Classical, including materials. And finally, the existence and relative importance of instrument makers.

Dr. David Lasocki:

Head of Reference Services in the Cook Music Library at Indiana University, USA. He holds a Ph. D. in musicology from The University of Iowa (1983), and his dissertation, *Professional Recorder Players in England, 1540 – 1740*, won the Distinguished Dissertation Award of the Council of Graduate Schools in the United States (1984). As a researcher, Lasocki has specialized in woodwind instruments, their repertoire, performance practice, and social history. He has written or edited 13 books, 100 scholarly articles, and 50 bibliographies and bibliographic essays, and has published 100 editions of 18th-century woodwind music. His book *A Biographical Dictionary of English Court Musicians, 1485 – 1714* (with Andrew Ashbee, et al., 1998) won the C. B. Oldman Prize. For the last twenty years he has published an annual review of research on the recorder (*American Recorder, Tibia*). The second edition of a book-length expansion of that series of reviews, *The Recorder: A Guide to Writings about the Instrument for Players and Researchers* (with Richard Griscom), came out in 2003. He is working on a Web-based catalogue of early recorder music and writing a history of the recorder for Yale University Press (with Robert Ehrlich, Nicholas Lander, and Nikolaj Tarasov). A native Englishman, he has lived in the United States for over 30 years.

Nikolaj Tarasov

"... vor einem sehr zahlreichen Publicum gegeben." – Blockflötenkultur zwischen 1750 und 1850 wider die Vergessenheit

1. Einführung

Blockflöteninstrumente waren im musikalischen Kulturleben nach 1750 bis zur „Wiederentdeckung der Alten Musik“ keineswegs ausgestorben und spielten auch eine gewisse gesellschaftliche Rolle. Im Referat wird ein Überblick über die Blockflötenkultur im Zeitalter der Klassik und Romantik gegeben, in Form einer multimedialen Präsentation, bei welcher auch die relevanten Original-Instrumente kurz zum Klingen kommen.

2. Instrumentenbau

Dargestellt werden die neuen nationalen Instrumententypen (Wiener Csakan, Französisches und Englisches Flageolet, herkömmliche Blockflöten) und der Wandel im Instrumentenbau nach 1800. Dies betrifft modellspezifische Abwandlungen: Bestückung mit Klappen bis zum Boehm-System, Vorrichtungen zur Feuchtigkeitsprävention, Verbesserungen in Stimmung, Volumen und Griffweise durch Systematisierung der Mensur, Überblashilfen, neue Baumaterialien etc. Die Instrumente waren keine Einzelfälle, sondern weit verbreitet.

3. Ausübende

Darstellung unterschiedlicher nationaler Hochburgen, stets mit prägenden Virtuosen im Zentrum eines Kreises aus zuarbeitenden Komponisten und Verlegern, sowie einem großen Klientel von Amateuren. Aufzeigen des Repertoires, der Komponisten und der musikalischen Gattungen. Kennzeichen der neuen musikalischen Praxis, auch des Bearbeitungswesens und des Virtuositums. Nennung der wichtigsten Spieler in Zusammenarbeit mit Instrumentenbau-Werkstätten. Exemplarische Pressemitteilungen und gesellschaftlicher Stellenwert.

4. Zusammenfassung und Ausblick

Schilderung des tatsächlichen Niedergangs der klassisch-romantischen Blockflötenkultur gegen Ende des 19. Jahrhunderts und deren Unvereinbarkeit mit der Thematik der "Wiederentdeckung Alter Musik" zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Damit verbunden waren bisher deren Missachtung bzw. marginale Betrachtung in der neuen Sekundärliteratur, im zeitgenössischen Instrumentenbau, im gegenwärtigen Konzertleben und bei den Neueditionen, sowie in der heutigen Musikausbildung von Blockflötenspielern. Vorstellen einiger beherrschender Perspektiven.

**Dorothee Oberlinger; Karsten Erik Ose
Versuch einer Analyse – Blockflöteninterpretationen von den Anfängen der historischen Aufführungspraxis bis heute**

Das Referat untersucht anhand ausgewählter Beispiele die Veränderungen in der Spielweise von

Blockflötisten in den letzten vier Jahrzehnten. Inwiefern haben sich bei der Interpretation von barocker Blockflötenmusik Klangideal, Instrumentarium und die Inhalte aufführungspraktischer Aspekte verändert? Was waren die Meilensteine, welche Interpreten und welche Instrumentenbauer haben die größten Einflüsse ausgeübt? Was sind die gegenwärtigen Tendenzen? Mit Präsentation von Schallaufnahmen, historischen Blockflöten und modernen Nachschöpfungen.

Dr. Karsten Erik Ose:

Geboren 1968. Blockflötist, Musikwissenschaftler und -journalist, studierte Musikwissenschaften, Kunstgeschichte und Germanistik an den Universitäten Köln und Wien. Magisterexamen und Promotion „mit Auszeichnung“. Seit Gründung des Ensembles „ornamente 99“ intensive Zusammenarbeit mit Dorothee Oberlinger. Konzertaktivitäten im In- und Ausland, Rundfunkaufnahmen und CD Produktionen. Teilnahme an zahlreichen wissenschaftlichen Konferenzen – darunter auch im Kloster Michaelstein, Gastdozent zu Fragen der Aufführungspraxis Alter Musik an diversen Hochschulen, seit 2004 Lehrbeauftragter am Studiengang Historische Interpretationspraxis an der Frankfurter Musikhochschule.

Rachel Brown

To breathe, or not to breathe in Cadenzas for Mozart – that is the question

Contrary to the widely held eighteenth-century view that cadenzas for wind concertos should be performed in one breath, Rachel Brown suggests that, in Mozart, at least, the taking of breath(s) was an almost obligatory part of expressive declamation.

Wilhelm Seidel

„Silberglöckchen und Zauberflöte“ – Über die Macht der Instrumente in Mozarts Oper

Die Macht und der Zauber der Instrumente, die die Königin der Nacht Tamino und Papageno

übergeben läßt, ist ein wichtiges Motiv der Opernhandlung. Schikaneder und Mozart führen es früh ein und halten es bis zum Ende präsent. Noch den Sieg im letzten, schwersten Gang, den Pamina und Tamino gehen müssen, stilisieren sie zu einer Tat der Zauberflöte. Mit dem Motiv mobilisieren sie ein Stück der Wirkungsästhetik, der ältesten und fundamentalen Musikästhetik, einer Ästhetik, die im Mythischen und Märchenhaften wurzelt. Dies ist schon an sich verwunderlich; denn sie trägt zur Erklärung von Mozarts Musik nichts Wesentliches bei. Es ist fast abstrus, wenn man auf die Ideen sieht, die die Autoren in der Oper zur Geltung bringen, Ideen, die wohl utopisch, nicht aber märchenhaft sind. So stellt sich die Frage: Warum kehren die Autoren dieses Motiv so unübersehbar hervor? Dieses Essay rätselt daran herum.

Prof. Dr. Wilhelm Seidel:

Geboren 1935; Studium der Musik, Musikwissenschaft und Geschichte an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg i. Br. sowie an den Universitäten Freiburg i. Br. und Heidelberg. 1962 Staatsexamen. 1966 Promotion in Heidelberg mit der Dissertation *Über die Lieder Ludwig Senfls*. 1973 Habilitation in Heidelberg mit der Schrift *Über Rhythmustheorien der Neuzeit*. 1965 Wissenschaftlicher Assistent, 1975 Universitätsdozent, 1980 Professor an der Universität Heidelberg, 1982 Professor an der Universität Marburg. Seit 1993 Professor an der Universität Leipzig. Hauptarbeitsgebiete: Geschichte der Musiktheorie und -ästhetik, Musik des 18. und 19. Jahrhunderts.

Hermann Jung

Die Flöte und die Tradition der Pastorale zwischen 1650 und 1850

Die Semantik der Flöte als Einzelinstrument, im Ensemble wie durch ihren Klangcharakter ist in der europäischen Musik ganz überwiegend vom literarisch-musikalischen Topos der *Pastorale* bestimmt. Ausgehend von antiken Text- und Bildquellen wird ein Traditionszusammenhang des ursprünglichen Hirteninstruments von der

Renaissance-Musik bis gegen Mitte des 19. Jahrhunderts hergestellt, der sich einmal in musiktheoretischen und -ästhetischen Aussagen, zum anderen in konkreten Kompositionen unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit zeigt. Die Kantaten Johann Sebastian Bachs und Opern- und Oratorienwerke Georg Friedrich Händels werden dabei besonders in den Blick genommen.

Prof. Dr. Hermann Jung:

Geboren 1943 in München, Musikhistoriker. Studium der Schulmusik, Germanistik und Musikwissenschaft in Heidelberg. Wissenschaftlicher Assistent am musikwissenschaftlichen Seminar der Universität, 1975 Promotion zum Dr. phil. über *Die Pastorale. Studien zur Geschichte eines musikalischen Topos* (Bern und München 1980); Studienrat am Gymnasium Weinheim; seit 1983 Professor für Musikwissenschaft an der Musikhochschule Mannheim; 1989-1993 Prorektor; 1980-1999 Lehrauftrag an der Hochschule für Kirchenmusik in Heidelberg.

Forschungsschwerpunkte: Zeichen- und Symbolforschung in Kunst, Literatur, Musik; Musik und Sprache; Musik und Kultur des 18. Jahrhunderts, insbesondere der Mannheimer Hofkapelle; Rezeptionsforschung, u. a. antike Mythen in Musik und Musikästhetik.

Dieter Gutknecht

Die Rolle der Flöte im Orchester bis um 1800

Das Referat geht dem Einsatz der Flöte im Orchester vom Ende des 17. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts nach. Die Verwendung als Orchesterinstrument erstreckt sich von der Stimmungs- bzw. Situationsdarstellung (Bukolik, Naturdarstellung usw. in Opern Keisers, Händels usw.) bis hin zur Klangfarbenerweiterung im „modernen“ Satz der Harmonie des klassischen Orchesters. Dabei soll auch behandelt werden, wie die Flöte vom sporadischen Einsatz als Einzelinstrument (Wiener Opernorchester zu Beginn des 18. Jahrhunderts, aber auch bei Haydn und Mozart) zur gleichwertigen Doppelverwendung wie die anderen Holzblasinstrumente aufsteigt (Sinfonien Beethovens).

Prof. Dr. Dieter Gutknecht:

Geboren 1942; studierte Schulmusik mit den Schwerpunkten Alte Musik, Violine und Dirigieren an der Staatlichen Hochschule für Musik Köln, anschließend Studium der Musikwissenschaft, Germanistik und Philosophie in Köln und Wien (Fellerer, Schenk); Promotion 1971 mit Untersuchungen zur Melodik des Hugenottenpsalters (eine Arbeit, die die Einsatzmöglichkeiten eines Computers in der Musikwissenschaft erkunden sollte), Habilitation 1992 mit Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Seit 1970 Universitätsmusikdirektor der Universität zu Köln; zahlreiche wiss. Veröffentlichungen zu Fragen der Aufführungspraxis Alter Musik, der Musikästhetik und zum Musikbegriff des 17. und 18. Jahrhunderts, aber auch zur neueren Musik, z. B. Karlheinz Stockhausens und der sogenannten New York School (vor allem Morton Feldman). Internationale Tätigkeit als Dirigent (u. a. Bachs *Johannespassion* am Teatro La Fenice in Venedig, Stockhausens *Samstag* und *Dienstag aus Licht* als UA in Mailand, Lissabon Amsterdam, Köln, Düsseldorf).

Peter Reidemeister

The Song Tunes for the Flute – Unterhaltung oder Etüde?

Mindestens zwei Generationen lang – von Ende des 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts – war in England die Tradition lebendig, in den Sammlungen mit den „Hits“ der Song-Szene zusätzlich zu den Vokal-Fassungen transponierte Versionen für Flöte abzudrucken – „Transposed for the Flute“, wie es dort heißt. Die Menge der so überlieferten Flöten-Stücke ist erstaunlich groß, die betreffenden Sammlungen sind überaus liebevoll und publikumswirksam gestaltet und einer genaueren Betrachtung wert. Die Transkriptionen sind unterschiedlich nah am Original und haben verschiedenen „Repertoire-Wert“ – die Palette reicht von Spiel-Stückchen und „Alltagsfliegen“ bis hin zu qualitätvollen, kennenswerten Flötenstücken eigener Prägung von Komponisten, von denen man gerne mehr „Flötenmusik“ hätte wie z. B. Charles Dieupart.

Dr. Peter Reidemeister:

Geboren in Berlin und seit über 30 Jahren Wahl-Basler. Seine musikalische Ausbildung erhielt er an der Musikhochschule in Berlin mit Hauptfach Flöte bei Aurèle Nicolet, er war dann Mitglied der Berliner Philharmoniker, später der Deutschen Bachsolisten, wirkte als Assistent Nicolets an der Freiburger Musikhochschule und erfuhr als Flötist auf zahllosen Tourneen (fast) alle Kontinente.

Dann wendete er sich der Musikwissenschaft zu, studierte in München bei Georgiades und Berlin bei Carl Dahlhaus, wo er 1972 promovierte mit einer Arbeit zur „Burgundischen Chanson“ des 15. Jahrhunderts.

Ab 1973 war er Stellvertretender Leiter (an der Seite von Wulf Arlt) und ab 1978 Direktor der Schola Cantorum Basiliensis (eines der weltweit führenden Institute für Alte Musik) und damit Direktionsmitglied der Musik-Akademie der Stadt Basel.

Hier war er Herausgeber des *Basler Jahrbuchs für historische Musikpraxis*, einer Reihe, von der er 25 Bände verantwortete, er hat diverse Aufsätze publiziert zu Fragen der Aufführungspraxis und Interpretation alter Musik, zur Rezeption alter Musik im 20. Jahrhundert und zum Problem der musikalischen Ausbildung. Sein verbreitetes Buch *Einführung in die Historische Aufführungspraxis* erschien 1989 (1995 in 2. Auflage) bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt. Reidemeister ist Mitglied im Vorstand und Programm-Ausschuss der Internationalen Bachgesellschaft Schaffhausen, im Stiftungsrat des Festivals „Les Muséiques“ (Basel), im Vorstand der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft (Ortsgruppe Basel) u. a. m.

Carsten Hustedt
Die Flötenkonzerte von Georg Metzger
und ihre Einordnung in die Entwicklung
der Mannheimer Schule

So sehr die Bedeutung der Mannheimer Sinfonie für das 18. Jahrhundert und die Frühromantik unbestritten ist, so wenig Erkenntnisse liegen bisher über die Solokonzerte der Mannheimer Kompo-

nisten vor, wird der Stil dieser Konzerte doch gegenüber den großbesetzten Sinfonien als allgemein konservativ angesehen. Besonders Joh. und C. Stamitz, Fr. X. Richter, I. Holzbauer, A. Fils, C. J. Toeschi und Chr. Cannabich waren Urheber zahlreicher Flötenkonzerte, spielte doch der Kurfürst Carl Theodor, unter dem sich Mannheim mit seinem Spitzenorchester zu einer der großen Musikmetropolen Europas entwickelte, selbst die Flöte. (Johann) Georg Metzger (1746 – 1794), Schüler von J. B. Wendling und neben ihm ebenfalls Flötist der Mannheimer Hofkapelle, zählte wie Wendling zu den Mannheimer Virtuosen-Komponisten, die ausschließlich Werke für ihr Instrument schufen. Neben Kammermusik für Flöte sind acht Flötenkonzerte und drei Konzerte für zwei Flöten und Orchester von Metzger überliefert, die zwischen 1779 und 1787 entstanden, bzw. verlegt wurden, also überwiegend nach dem Umzug des Mannheimer Hofes 1778 nach München und der Zusammenlegung der Mannheimer mit der Münchner Hofkapelle, der Metzger weiterhin als Flötist angehörte. Sie zählen damit zu den spätesten Flötenkonzerten der Mannheimer Zeit und sind zunehmend von Offenheit für unkonventionelle Wendungen, Spontaneität und klangliche Experimentierfreude geprägt: Bereits in den Kopfsätzen Moderato-, Andante- oder Minore-Einschübe, Tempowechsel und farbige Orchestertutti als Kontrast zur Soloflöte in den langsamen Sätzen, im Schluss-Rondo auch Anglaise und Polonoise neben dem Menuett. Ein Merkmal der späten, stilistisch natürlicheren und ausgereifteren Konzerte sind die häufigen raumgreifenden Sequenzbildungen, besonders in den Doppelkonzerten, die der Sinfonia concertante nahestehen.

Während die früheren Konzerte Metzgers auf dem einklappigen Traverso, das Wendling vehement gegen die zunehmend gebräuchliche mehrklappige Flöte verteidigt, realisierbar sind, scheint sich Metzger später der mehrklappigen Flöte zuzuwenden, um auch Tonarten wie F-Dur im achten Konzert und chromatische Passagen zu bewältigen.

Fragestellungen hinsichtlich der Standortbestimmung und Wirkung von Metzgers Schaffen sind, inwieweit die Mannheimer Manieren der ersten und zweiten Komponistengeneration und

Abstracts

damit italienische Einflüsse sein Werk inspirieren und wo es bereits frühromantische Züge aufweist, ebenso die Frage nach der Bedeutung Mozarts für Metzger (1777/78 Freundschaft zwischen Mozart und Wendling in Mannheim, 1781 Idomeneo in München).

Felix Joseph Lipowsky schreibt in seinem *Baierischen Musik-Lexicon* (1811) über Metzger: „An diesem Künstler bewunderte man vorzüglich seinen schönen, runden, gefälligen, süßen Flötenton, seine Leichtigkeit in Behandlung dieses Blasinstrumentes.“

Carsten Hustedt:

Geboren 1961 in Verden/Deutschland. Studium Musikpädagogik und Querflöte in Bremen und Karlsruhe. 1990 Künstlerische Reifeprüfung mit Auszeichnung. Mit dem Anliegen musikalisch/kulturellen Austausches weltweite Konzerttätigkeit, Uraufführungen, Rundfunk- und TV-Produktionen als Solist und Kammermusikpartner, dabei Grenzgänger zwischen Improvisation und Interpretation, z. B. Festival des „Centro para la Difusión de la Música Contemporánea“ Madrid, „ProBaltica“ Torun u. Warschau, New York City-Series, Thomas-Mann-Festival Nida/Litauen, Treviso-Festival/Italien, Pažaisliai-Festival Kaunas/Litauen, St. Christophorus Sommer-Festival Vilnius/Litauen, GAIDA-New Music Festival Vilnius, Musikfesttage Frankfurt/Oder, California State University Los Angeles, Hohenloher Musiksommer, Schwarzwaldmusikfestival, Ludwigsburger Schloßfestspiele, Neues Opernhaus Toronto 2006. International vielbeachtete CD-Veröffentlichungen bei KOCH International, SwissPan, Guild-Music London/Zürich und Sargasso, London. Künstlerischer Leiter der Baltikumtage des Hermann-Hesse-Jahres 2002 in Calw. Dozent an der Musikhochschule Karlsruhe. Gastdozent Fondation Hindemith Blonay (CH), Hochschule für Künste Bremen, Universität Rio de Janeiro, Nationale Musikakademien Kiew und Vilnius.

Joachim Kremer Flötenmusik und Freundschaftskult im 18. und frühen 19. Jahrhundert

Musik für mehrere Flöten war im 18. und frühen 19. Jahrhundert auffallend stark an das Motiv der

Freundschaft gebunden. Ausgehend von Äußerungen über J. J. Quantz werden vor dem Hintergrund jener Entwicklung, die seit den 1930er Jahren als „Verbürgerlichung der Kunst“ beschrieben wurde, freundschaftliche Beziehungen und Netzwerke dargestellt, die den Rahmen für das Entstehen und die Verbreitung einiger Ensemblewerke (Flötenquartette) bildeten. Die Beispiele stammen u. a. von Friedrich Hartmann Graf, Friedrich Klöffler und Simon Sechter und thematisieren die für das Entstehen der Quartette wichtigen Wirkungs- und Verbreitungsmöglichkeiten nicht nur in kleinen höfischen Zentren wie Burgsteinfurt, sondern auch in Metropolen wie Wien und London.

Prof. Dr. Joachim Kremer:

Geboren 1958. Studium der Schulmusik und der Musikerziehung mit Hauptfach Flöte an der Musikhochschule Lübeck, 1. Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien und Musiklehrerdiplom, Tätigkeit als Musiklehrer. Studium der Musikwissenschaft, Kunstgeschichte und Philosophie (1993 Promotion mit einer Arbeit zum protestantischen Kantorat im 18. Jahrhundert), Wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Christian-Albrechts-Universität Kiel an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Habilitation mit einer Arbeit zur französischen Musikgeschichte zwischen 1870 und 1920. Seit 2001 Professor für Musikwissenschaft an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Stuttgart. Publikationen zur Sozial- und Berufsgeschichte, zur evangelischen Kirchenmusik, Geschichte der Musikpädagogik, Georg Philipp Telemann sowie Flötenensemble. Herausgeber von Flötenensemblewerken und seit 2004 Mitherausgeber der Telemann-Auswahlausgabe.

Gisa Jähnichen Flötenmusik im interkontinentalen Kultur- transfer zwischen 1650 und 1850

In der Zeitspanne zwischen 1650 und 1850 haben in Europa außerordentlich wichtige Transformationsprozesse im musikalischen Instrumentarium stattgefunden, die einerseits wesentlich zu einer ersten frühen Identifikation in der Akzeptanz

europaweiter und zu jener Zeit quasi universal gedachten Möglichkeiten führten und andererseits kulturelle Abgrenzungen verstärkt herausforderten. Flötenmusik stellt da keine Ausnahme dar. Die weite Verbreitung der Querflöte zu Beginn dieser Epoche, die bislang stets klangtechnisch begründet wurde, stand nicht im Widerspruch zur prinzipiellen Ablehnung von „Mohrenmusik“. Der Vortrag widmet sich einer europäischen Außenansicht von historischen Entwicklungs- und Übergangslinien, sozialen, funktionalen und spieltechnischen Kontakten sowie weiterführenden Transformationen und deren musikalischen Konsequenzen für Stimmungen und Repertoire. Der interkontinentale Kulturtransfer wirkte dabei stets polarisierend, lokal unterschiedliche, imaginäre und tatsächliche Status- und Symbolcharaktere ausformend und – auch über den Zeitrahmen hinaus – musikalisch außerordentlich anspornend. Der Blick von außen kann die kreative Leistung an den kulturellen Schnittstellen Europas noch plastischer hervortreten lassen.

Univ. Doz. Dr. Gisa Jähnichen:

Geboren in Halle (Saale), studierte Musikwissenschaft mit Philosophie und Geschichte an der Karlsuniversität Prag, wurde im Fach Musikwissenschaft an der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert und habilitierte sich im Fach Vergleichende Musikwissenschaft an der Universität Wien. Zur Zeit arbeitet sie als Dozentin für Musikwissenschaft an der J. W. Goethe-Universität Frankfurt (Main) zu Ethnomusikologie, Systematik, Populärer Musik und Genderforschung.

Klaus-Peter Koch

„... der feinere Geschmack am Clavier, auf der Violin, Travers-Flöte und Waldhorn“: Deutsche Flötisten und Flötenmusik im Russland des 18. Jahrhunderts

Im Zuge der Öffnung Russlands nach Westen durch Zar Peter I. beginnt auch die Auseinandersetzung mit den musikkulturellen Ergebnissen Mittel-, West- und Südeuropas. Von Bedeutung dabei wird das Exil des Holstein-Gottorper Herzogs Karl Ulrich und der Aufbau seines Instrumental-Ensembles 1720/21, das schließlich die Basis für das Orchester des

Zarenhofes wird. Traversflöten paarweise gehören von Anfang an zum Bestand. Ihre Interpreten kommen vorzugsweise aus Deutschland, darunter Christian Friedrich Döbbert, Brabe und Koster. Während des 18. Jahrhunderts sind sowohl in St. Petersburg als auch in Moskau mehrere bedeutende deutsche Flötisten nachzuweisen, darunter Anton Diehl, Friedrich sowie Matthias Stabinger. Sie begegnen nicht nur als Interpreten, sondern auch als Pädagogen, und sie vermitteln ihre Kenntnisse an russische Schüler, was Langzeitwirkung auf die Ausbildung weiterer russischer Flötisten-Generationen hat. Auch russische Aristokraten widmen sich der Interpretation und erreichen ein hohes Niveau.

Prof. Dr. Klaus-Peter Koch:

Geboren 1939 in Magdeburg, studierte an der Hanns-Eisler-Musikhochschule in Berlin (Komposition) und an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Musikwissenschaft), 1970 Promotion, 1982 Habilitation, 1973 bis 1992 Assistent, Oberassistent und Dozent an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, 1993 bis 1998 Direktor des Instituts für deutsche Musik im Osten (IDMO) in Bergisch Gladbach, 1998 bis 2003 Direktor des Instituts für deutsche Musikkultur im östlichen Europa (IME) in Bonn, 2002 Verleihung einer Professur durch das Land Nordrhein-Westfalen, 2004 Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungsprojekt „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“ am Musikwissenschaftlichen Seminar der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, seit 2005 im Ruhestand. Wissenschaftliche Schwerpunkte: Deutsch-osteuropäische musikalische Wechselbeziehungen, mitteldeutsche Musik des 16./17. Jahrhunderts, Forschungen zu Samuel Scheidt, Reinhard Keiser und Georg Philipp Telemann.

Hartmut Krones

Zu den Wiener Flötenkompositionen des frühen 19. Jahrhunderts

Am 30. Juni 1814 genehmigte Kaiser Franz I. von Österreich (der bis August 1806 auch Kaiser des „Heiligen Römischen Reiches deutscher Nation“

gewesen war) die Statuten der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde, die unter anderem die Errichtung eines „Conservatoriums“ vorsahen, in dem „Zöglinge beyderley Geschlechts aus den gesamtten k. k. österreichischen Staaten im Gesang, in der Declamation, auf Instrumenten, im praktischen Generalbaß, im Tonsatze, in Sprachen, und andern Nebengegenständen gebildet werden“ sollten. Als Instrumente waren „alle im Orchester gewöhnlichen Blase-Instrumente“ vorgesehen, und somit auch die Flöte. Der am 4. August 1817 beginnende Unterricht betraf dann zunächst nur die „Singeschule“, 1818 trat das Fach „Italienische Sprache“ hinzu, 1819 Violine, 1820 Violoncello sowie „Klavier und Generalbaß“ und schließlich 1821 nach Klarinette, Horn, Oboe und Fagott auch die Flöte, welches Instrument bis 1845 von dem unentgeltlich wirkenden „Honorar-Professor“ Ferdinand Bogner gelehrt wurde, dem man 1831 mit Alois Khayll einen zweiten Lehrer an die Seite stellen musste, weil sich immer mehr Schüler meldeten. Die Beliebtheit der Flöte war schon in den Jahren zuvor durch eine Vielzahl von neuen Kompositionen für dieses Instrument dokumentiert worden, mit der „Nobilitierung“ durch die Aufnahme in den Fächerkanon des Konservatoriums stieg die Anzahl der Werke noch einmal an, und auch die Anforderungen an die Virtuosität der Ausführenden spiegeln den durch die akademische Ausbildung gegebenen Anstieg des allgemeinen Niveaus deutlich wider.

Prof. Dr. Hartmut Krones:

Geboren 1944 in Wien, studierte an der Universität Wien Musikwissenschaft (Dr. phil.), Germanistik und Pädagogik (Lehramt, Mag.) sowie an der Akademie (heute Universität) für Musik und darstellende Kunst Musikerziehung, Gesangspädagogik (Mag. art.) sowie Lied und Oratorium. Seit 1970 Unterrichtstätigkeit an dieser Universität, seit 1987 o. Hochschul- bzw. (seit 1998) Universitätsprofessor und Leiter der Lehrkanzel „Musikalische Stilkunde und Aufführungspraxis“ sowie einer Gesangsklasse, seit 1996 zusätzlich Leiter des Arnold-Schönberg-Institutes. Seit März 2002 Leiter des „Institutes für musikalische Stilforschung“ mit den Abteilungen „Stilkunde und Aufführungspraxis“ und „Wissenschaftszentrum Arnold Schönberg“.

Zahlreiche Publikationen zu den Forschungsgebieten Aufführungspraxis Alter und Neuer Musik, Musikalische Symbolik und Rhetorik sowie zur Musik des 20. Jahrhunderts. Mitarbeiter u. a. des Lexikons Musik in *Geschichte und Gegenwart* (Fachbeirat für das Gebiet Österreich/20. Jahrhundert), des *New Grove Dictionary* sowie des *Historischen Wörterbuchs der Rhetorik*. Neuere Bücher u. a.: *Alte Musik und Musikpädagogik* (Hrsg., 1997), *Die Wiener Hofmusikkapelle I. Georg von Slatkonja und die Wiener Hofmusikkapelle* (Hrsg., 1998), *Ludwig van Beethoven. Werk und Leben* (1999), *Stimme und Wort in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hrsg., 2001), *Struktur und Freiheit in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hrsg., 2002), *Jean Sibelius und Wien* (Hrsg., 2003), *Bühne, Film, Raum und Zeit in der Musik des 20. Jahrhunderts* (Hrsg., 2003), *Die österreichische Symphonie im 20. Jahrhundert* (Hrsg., 2005) sowie *Arnold Schönberg. Werk und Leben* (2005).

Konrad Hünteler

Die Folgen von Theobald Boehms Flötenbau für Repertoire und Spielpraxis

Theobald Boehm hat mit seiner in zwei Stufen – 1832 und 1847 – vollzogenen völligen Umkonstruktion der Flöte ein geniales Instrument geschaffen, das als chromatisches Instrument alle Töne seines Umfanges in gleicher Klangqualität und perfekter Intonation hervorbringen kann und dabei gleichzeitig ein verblüffend simples Griffsystem hat, durch das in fast allen Tonarten ein Gefühl von logischen diatonischen Griffabfolgen entsteht. Diese doppelte Revolutionierung ermöglicht dem Instrument eine nahezu grenzenlose Virtuosität und gleichzeitig einen – im wahren Sinne des Wortes – unerhörten Reichtum an klanglichen Differenzierungen. Diese stupenden Möglichkeiten inspirierten viele Komponisten – vor allem in Frankreich – für dieses neue Instrument einen wahren Schatz an herrlicher Solomusik, Kammermusik und virtuosen Solokonzerten mit Orchester zu schreiben. Und auch in der allerneuesten Musik zeigt sich, dass die Flöte ein viel reichhaltigeres Repertoire hat als alle anderen Blasinstrumente.

27. Musikinstrumentenbau-Symposium

Michaelstein, 06. bis 08. Oktober 2006

Bauweise, Spieltechnik und Geschichte der Querflöte

Für die Querflöte existierten bis ins frühe 18. Jahrhundert noch keine eindeutigen Termini. Durch die in der Regel erst seit Mitte des 18. Jahrhunderts verwendeten Zusätze zur Unterscheidung von anderen Flötentypen – neben *flûte traversière* oder *flauto traverso* begegnen ebenso die Bezeichnungen *flûte allemande*, *flûte d'Allemagne*, *fleustes d'Alleman* oder *flutes allemands* – scheint Deutschland für die frühe Entwicklung der Querflöte durchaus eine Rolle gespielt zu haben. Darüber hinaus liegen mit M. Agricolas *Musica instrumentalis deudsch* (Wittenberg 1529), mit dem *Syntagma musicum* (Wolfenbüttel 1614 – 1619) von Michael Praetorius oder mit dem *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen* (Berlin 1752) von Johann Joachim Quantz bedeutende und teilweise sehr frühe deutsche musiktheoretische Quellen vor. Die Umgestaltung der ein- oder zweiteiligen Renaissancequerflöte in ein dreiteiliges Instrument ging allerdings von Frankreich aus und für den Flötenbau erlangte auch Italien eine besondere Bedeutung. Deutschland trat dann wieder mit der Entwicklung der heute gebräuchlichen Boehm-Flöte besonders hervor.

Im Rahmen des 27. Michaelsteiner Musikinstrumentenbau-Symposiums sollen die Geschichte, die Bauweise und Spieltechnik der Querflöte zur Sprache kommen. Die Bedeutung Mitteldeutschlands für die Entwicklung der Querflöte und ihres Repertoires ist dabei noch nicht umfassend herausgearbeitet, so dass hierauf ein besonderer Schwerpunkt zu legen sein wird. Daneben soll das Augenmerk aber auch auf andere für die Geschichte der Querflöte wichtige Länder gerichtet werden, insbesondere auf Frankreich, daneben auf England oder Italien sowie auf bisher weniger untersuchte Regionen (wie z. B. Osteuropa oder Amerika). Darüber hinaus sind die verschiedenen Mitglieder der Querflötenfamilie, denen weder in der Forschung noch in der



Musikpraxis eine größere Aufmerksamkeit entgegen gebracht wird, in die Betrachtungen einzubeziehen. Ergänzungen erfolgen durch Beiträge von Akustikern sowie Restauratoren und Instrumentenbauern.

Vorschau

Referate u. a. von

Rob van Acht, Den Haag (Niederlande)
Flötenbau in den Niederlanden

Philippe Allain-Dupré, Bagnolet (Frankreich)
Conical bore flutes before Hotteterre – Myth or Reality?

Susan M. Berdahl, USA
American flute manufacturing

Kurt Birsak, Salzburg (Österreich)
M. Haydns Pifero und W. A. Mozarts Flauto piccolo

Boaz Berney, Jaffa (Israel)
Der Verwendung der Querflöte bei Schein, Michael, Knüpfner und Schütz

Danielle Eden, Sydney (Australien)
The piccolo in the late 19th century; repertoire and instruments

David Freeman,
Kamenny Privoz (Tschechische Republik)
Probleme beim Nachbau historischer Querflöten

Klaus-Peter Koch,
Bergisch Gladbach (Deutschland)
Deutsche Holzblasinstrumentenbauer: Ihr Wirken im östlichen Europa des 18. Jahrhunderts

Maria Jesús Navalpotro, Madrid (Spanien)
Chegava quase à voz da flauta: the transverse flute in the North West of the Iberian Peninsula

Ardal Powell, Hudson (USA)
Nations and „Art Worlds“: Reframing Instrument-making Societies

Peter Thalheimer, Stuttgart (Deutschland)
Von „Zwerchpfeifen ... um einen Ton niederer“ über Händels „Traversa bassa“ zur „B flat Flute“. Versuch einer Geschichte der Querflöte in B

Enrico Weller, Markneukirchen (Deutschland)
Flötenbau im Vogtland

KONZERT

Musicalischer Seelen-Lust

Musik des 17. Jahrhunderts von Leipziger Thomas-kantoren, u. a. aus *Musicalischer Seelen-Lust* von Tobias Michael und von Johann Hermann Schein

Ausführende:

Boaz Berney – Renaissanceflöte
Ulrike Hofbauer – Sopran
Manuel Warwitz – Tenor

Musik für Terzflöte, u. a. von Johann Gottlieb (?) Graun, Johann André Amon, Henry Rowley Bishop und Saverio Mercadante

Ausführende:

Peter Thalheimer – Terzflöte
Juliane Claus – Sopran
Albrecht Hartmann – Cembalo, Hammerflügel

– Änderungen vorbehalten –

Die *Traversflöte in der Scagliola-Tischplatte, Rudolstadt 1744* wurde abgebildet in: *Die Musik am Rudolstädter Hof*, Rudolstadt 1997, S. 42.

Die Abbildung *Flageolet-Spieler im Salon*, Detail des Titelblattes der *Nouvelle Méthode de flageolet* von A. Strott, Paris (Archiv N. Tarasov), wurde veröffentlicht in: *Concerto* Nr. 205 (Dez./Jan. 2005/2006) S. 30.

Johann Christian Cre dius, Sonata E-Dur, Beginn der Flötenstimme, Universitätsbibliothek Rostock, Sign. Musica Saec. XVIII.-45.⁶.

Das *Exemple Flatement* veröffentlichte Jacques Martin Hotteterre in seinem Lehrwerk *Principes de la flute*, Amsterdam 1728, S. 32.

Das *Porträt von Johann Melchior Molter*, Federzeichnung von Pier Leone Ghezzi, Rom 1738 findet sich in: Klaus Häfner, *Der badische Hofkapellmeister Johann Melchior Molter (1696 – 1765) in seiner Zeit*, Karlsruhe 1996, S. 53.

Das *Porträt von Theobald Boehm um 1829* wurde dem Ausstellungskatalog von Manfred Hermann Schmid, *Die Revolution der Flöte, Theobald Boehm 1794 – 1881*, Tutzing 1991, Frontispiz, entnommen.

Die *Aufstellung von Orchester und Chor zu Händels „Messias“*, Berlin 1786, in: Carl Dahlhaus (Hrsg.), *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, Laaber 1985, S. 55.

Die *konische Boehmflöte* (1832er Modell) aus *Theobald Boehm's neu construierte Flöte*, München 1834, stammt aus dem *Handbuch Querflöte* (Hrsg. Gabriele Busch-Salmen; Adelheid Krause-Pichler), Kassel usw. 1999, S. 38.

Blockflötist und Traversflötist aus der Bildfolge *Musikalisches Theatrum* von Johann Christoph Weigel (1661 – 1725), Nürnberg (Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Musik des 18. Jahrhunderts, Heft 27, Michaelstein 1985, S. 15, 16).

Titelblatt von Johann Joachim Quantz *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversière zu spielen*, Reprint der Ausgabe Berlin 1752, Kassel usw. 1992.

WEITERE AUSSTELLUNGEN

Die Verkaufsausstellung von Veröffentlichungen des Musikinstituts für Aufführungspraxis befindet sich im oberen Lektionsraum im Haus VI. Sie ist zu den im Tagungsablauf angegebenen Zeiten geöffnet.

Das Museum mit Musikinstrumentenausstellung im Kloster Michaelstein ist während der Tagung täglich von 10 bis 18 Uhr geöffnet.

IMPRESSUM

Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis
PF 24, D – 38881 Blankenburg
Telefon + 49 (0) 3944 / 90 30 0
Fax + 49 (0) 3944 / 90 30 30
Email rezeption@kloster-michaelstein.de
Internet www.kloster-michaelstein.de

Herausgeber:

Stiftung Kloster Michaelstein – Musikinstitut für Aufführungspraxis

Redaktion: Ute Omonsky

Layout: perner&schmidt werbung und design gmbh

Druck: MDD Magdeburger Digitaldruckerei

Johann Joachim Quantz,

Königl. Preussischen Kammermusikus,

Versuch einer Anweisung

die

Flöte traversiere

zu spielen;

mit verschiedenen,

zur Beförderung des guten Geschmacks

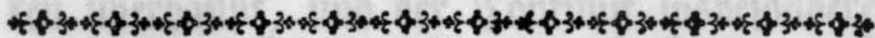
in der praktischen Musik

dienlichen Anmerkungen

begleitet,

und mit Exempeln erläutert.

Mit XXIV. Kupfertafeln.



BERLIN

bey Johann Friedrich Bohn. 1752.