

## Vorwort

In der Flötenmusik der Barockzeit sind die Werke von Bach und Händel an musikalischem Rang sowie an Bekanntheit und Beliebtheit unübertroffen. Es sollte aber nicht vergessen werden, dass zahlreiche andere Komponisten in ganz Europa zur selben Zeit im Anspruch zwar bescheidenere, aber doch reizvolle Musik für Flöte geschrieben haben. Der vorliegende Band berücksichtigt deshalb deren Schaffen und verzichtet auf die in modernen Ausgaben leicht erreichbaren großen Komponisten der Epoche.

Der englische Organist und Komponist DANIEL PURCELL (um 1663 bis 1717), Bruder des berühmten Henry Purcell, lebte in London und Oxford. JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH (1667 bis 1752) wurde in Berlin geboren und verließ um die Jahrhundertwende Deutschland, um ab 1704 in England zu wirken. Bekannt wurde er vor allem durch die *Beggar's Opera*. Der deutsche Komponist JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARD (um 1682 bis 1762), der auch in den Niederlanden tätig war, erfreute sich zu seiner Zeit großer Popularität, wie zahlreiche Drucke seiner Werke beweisen. JOHAN HELMICH ROMAN (1694 bis 1758), Komponist und Dirigent vor allem in Stockholm, gilt als „Vater der schwedischen Musik“. Er bereiste ganz Europa und war mit dem Schaffen der zeitgenössischen Komponisten vertraut. Der belgische Komponist und Oboist JACQUES LOEILLET (1685 bis 1748), Angehöriger der weit verzweigten Musikerfamilie, hielt sich lange Zeit in München auf. Als er nach Frankreich ging, übernahm er den Vornamen seines dort erfolgreichen Cousins Jean-Baptiste Loeillet de Gant und nannte sich nun Jacob Jean-Baptiste Loeillet. Der englische Komponist und Organist THOMAS ROSEINGRAVE (1688 bis 1766) gab 1739 eine Sammlung von 42 Sonaten Domenico Scarlattis heraus und begründete damit die Tradition der englischen Scarlattipflege. Der französische Flötenvirtuose MICHEL BLAVET (1700 bis

1768), der vorwiegend in Paris wirkte, nahm die Tradition der französischen Violinsonate in seine Flötenmusik auf. Auch verfolgte Blavet musikpädagogische Ziele in diesen Werken. Der Oboist und Komponist GIUSEPPE SAMMARTINI (1695 bis 1750) wird auch der „Londoner“ Sammartini genannt, im Gegensatz zu seinem Bruder Giovanni Battista, dem so genannten „Mailänder“ Sammartini. JOHANN PHILIPP EISEL (1698 bis nach 1756) lebte als Jurist in Erfurt. Er war Musikliebhaber, der gelegentlich auch komponierte. Um 1700 wurde GIOVANNI CHINZER geboren. Im Erstdruck seines in unserer Ausgabe berücksichtigten Opus 5 steht *da Firenze, Compositore, e Maestro di Cappella di musica vocale, e strumentale e professore di Tromba*. Außer in Florenz hielt sich Chinzer wohl auch in Paris auf, da dort viele seiner Werke erschienen.

Bei der Aufführung von Barockmusik stellen sich dem Interpreten vor allem zwei Aufgaben: sinnvolle Artikulation und sinnvolle melodische Verzierung. Beide setzen einerseits Vertrautheit mit den Konventionen, den „Regeln“ barocker Musizierpraxis, voraus, andererseits bieten gerade sie den Freiraum für eine persönliche Interpretation, in der sich stilistisches Empfinden und Fantasie manifestieren können.

Für Verzierungen sind die Möglichkeiten sehr vielfältig, der persönliche Geschmack spielt dabei eine maßgebliche Rolle, und im Idealfall sollten sie nicht fixiert, sondern improvisiert werden. Aus diesen Gründen haben wir darauf verzichtet, Vorschläge zu unterbreiten, und zwar auch dort, wo uns Verzierungen in der Flötenstimme dringend angezeigt erscheinen. Wir beschränkten uns darauf, einige Kadenztriller hinzuzufügen, die man als obligatorisch bezeichnen darf.

Um verschiedenen Lösungsmöglichkeiten nicht vorzugreifen, hält sich die Ausgabe auch hinsichtlich der Artikulationen an die Vorlage. Lediglich bei eindeutigen Analogstellen wurden vorgegebene Bindungsbögen übernommen. Als Interpretationshilfe möchten wir aber auf Grundsätzliches hinweisen:

1. Es gibt fast keine barocken Stücke, in denen sämtliche Artikulationen notiert sind; dem Ausführenden obliegt es, das Fehlende zu ergänzen.

2. Ermangelt ein Stück jeglicher Angabe zur Artikulation, so ist dies nicht als Befehl zu durchgängigem *Détaché*-spiel aufzufassen, sondern eher als Aufforderung, eigene Artikulationen anzubringen.

3. Im Falle vereinzelt notierter Artikulationen sind diese als verbindlich und vorbildlich zu betrachten, d. h. das ganze Stück muss in entsprechender Weise artikuliert werden.

Die Generalbass-Ziffern werden durchweg gemäß der Schreibweise der Quellen wiedergegeben. Eine modernisierte Schreibweise wird nur dort geboten, wo dem Benutzer die Bezifferung sonst unverständlich bleiben müsste. Die im Kleinstich hinzugefügte Aussetzung der Continuostimme ist so einfach wie möglich gehalten. So kann der Cembalist wählen zwischen einer sehr konzentrierten Version und eigener Improvisation, ohne bei letzterer durch allzu ausführliche vorgedruckte Fremdlösungen beeinträchtigt zu werden.

Unsere Edition legt die Erstausgaben zu Grunde. In den Quellen fehlende Zeichen stehen in Klammern. In den *Bemerkungen* am Ende des Bandes sind Angaben zu den Quellen und zu unterschiedlichen Lesarten zu finden.

Basel und München, Sommer 1985  
Peter-Lukas Graf  
Ernst-Günter Heinemann

## Preface

Of all Baroque works for flute there are none so popular, or of such high quality, as those of Bach and Handel. However, it should not be forgotten that in the same period many other composers throughout Europe were writing charming, if more modest, music for flute. This edition is devoted to their works,

and deliberately disregards the major composers of the period, whose works are readily available in modern editions.

The English organist and composer DANIEL PURCELL (c. 1663–1717), brother of the famous Henry Purcell, lived in London and Oxford. JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH (1667–1752) was born in Berlin and left Germany around the turn of the century to live in England from 1704. He is known most of all for his *Beggar's Opera*. The German composer JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARD (c. 1682–1762), who was also active in Holland, enjoyed great popularity during his lifetime, as attested by the many prints of his works. JOHAN HELMICH ROMAN (1694–1758), a composer and conductor active primarily in Stockholm, is considered the “father of Swedish music.” He travelled throughout Europe and was familiar with the works of his contemporaries. The Belgian composer and oboist JACQUES LOEILLET (1685–1748) came from a large musical family with many branches. Long resident in Munich, he then went to France where he adopted the Christian name of his successful cousin Jean-Baptiste Loeillet de Gant, thereby becoming Jacob Jean-Baptiste Loeillet. The English composer and organist THOMAS ROSEINGRAVE (1688–1766) edited a collection of 42 sonatas by Domenico Scarlatti in 1739, thereby founding the Scarlatti tradition in England. MICHEL BLAVET (1700–1768), a French flute virtuoso active primarily in Paris, incorporated in his flute music the tradition of the French violin sonata. His works are also pedagogical in intent. The oboist and composer GIUSEPPE SAMMARTINI (1695–1750) is known as the “London” Sammartini to distinguish him from his brother Giovanni Battista, the so-called “Milan” Sammartini. JOHANN PHILIPP EISEL (1698–after 1756) was a lawyer and musical dilettante living in Erfurt who occasionally composed music. GIOVANNI CHINZER was born c. 1700. The first printing of his op. 5 used for our edition describes him as *da Firenze, Compositore, e Maestro di Cappella di musica vocale, e strumentale e professore di Tromba*.

Besides Florence, Chinzer probably also lived in Paris since a number of his works appeared there.

When performing Baroque music the musician is faced with two main tasks: meaningful articulation and meaningful ornamentation of the melody. Both of these presuppose a familiarity with the conventions or ‘rules’ of Baroque music-making, and yet, at the same time, they also grant the performer leeway for a personal interpretation in which to display his imagination and his sense of style.

There are many different ways of ornamenting a melody: individual taste plays a key role, and ideally the ornaments should be improvised rather than predetermined. For this reason we have deliberately refrained from making suggestions, even in flute passages where ornamentation seems urgently called for. We have merely added a few cadential trills which might be regarded as mandatory.

As far as articulation is concerned, here too we have closely followed the source so as not to anticipate the performer’s own solutions. Only in obviously parallel passages have slurs been added. However, as an aid to the performer, we would like to point out some basic rules:

(1) In very few Baroque pieces is the articulation completely notated; it is the performer’s responsibility to fill in what is missing.

(2) If a piece has no marks whatsoever regarding articulation this should not be construed as an instruction to play the entire piece détaché, but rather as an invitation to add one’s own articulation.

(3) When isolated articulation marks occur they should be regarded as obligatory and exemplary, i.e. the piece should be articulated in this fashion throughout.

The figured bass follows the original notation as given in the sources. It has only been modernized in those places which would otherwise be incomprehensible to the user. The figured bass realization, added in small type, has been kept as simple as possible. This enables

the harpsichordist to choose between playing a very spare accompaniment or improvising his own without finding his imagination hampered by someone else’s solutions.

We have drawn our text from the first editions. Signs added to the sources appear in parentheses. The *Comments* at the end of this volume provide information on the sources and alternative readings.

Basle and Munich, summer 1985

Peter-Lukas Graf

Ernst-Günter Heinemann

## Préface

Dans la littérature musicale pour flûte de l’époque baroque, les œuvres de Bach et de Haendel restent inégalées tant pour leur haut niveau musical que pour leur grande popularité. Il ne faut toutefois pas oublier qu’à la même époque, dans toute l’Europe, nombre d’autres musiciens ont eux aussi composé de la musique pour flûte, une musique certes moins ambitieuse mais cependant pleine d’attrait. Le présent volume est consacré à l’œuvre de ces compositeurs souvent méconnus et laisse volontairement de côté les grands noms de l’époque, auxquels de nombreuses éditions modernes sont consacrées.

L’organiste et compositeur anglais DANIEL PURCELL (v. 1663–1717), frère du célèbre Henry Purcell, vécut à Londres et à Oxford. JOHANN CHRISTOPH PEPUSCH (1667–1752) naquit à Berlin et quitta l’Allemagne au début du siècle pour s’établir et travailler en Angleterre à partir de 1704. Il dut en partie sa notoriété à son *Beggar's Opera* (l’Opéra du gueux). Le compositeur allemand JOHANN CHRISTIAN SCHICKHARD (v.

1682–1762), qui exerça aussi quelque temps aux Pays-Bas, connu de son temps une grande popularité, comme le prouvent de nombreuses publications de ses œuvres. JOHAN HELMICH ROMAN (1694–1758), compositeur et chef d'orchestre surtout de Stockholm, est considéré comme «le père de la musique suédoise». Il voyagea dans toute l'Europe et connaissait très bien l'œuvre de ses contemporains. Le compositeur et hautboïste belge JACQUES LOEILLET (1685–1748), membre d'une famille de musiciens très ramifiée, séjourna longtemps à Munich. Lorsqu'il partit plus tard en France, il adopta le prénom de son cousin Jean-Baptiste Loeillet, de Gand, qui connaissait alors en France le succès, et il se fit désormais appeler Jacob Jean-Baptiste Loeillet. Le compositeur et organiste anglais THOMAS ROSEINGRAVE (1688–1766) publia en 1739 un recueil de 42 sonates de Domenico Scarlatti et fut ainsi à l'origine de la tradition qui s'établit en Angleterre autour de la musique de Scarlatti. Le français MICHEL BLAVET (1700–1768), flûtiste virtuose, travailla essentiellement à Paris. Il reprit à son compte, dans sa musique de flûte, la tradition française de la sonate de violon et poursuivit en outre dans son œuvre des objectifs pédagogiques. GIUSEPPE SAMMARTINI (1695–1750), compositeur et hautboïste, fut surnommé le «Londonien» par opposition à son frère Giovanni Battista, appelé Sammartini le «Milanais». JOHANN PHILIPP EISEL (1698–après 1756) vécut à Erfurt où il exerçait la profession de juriste; grand mélomane, il composa aussi à l'occasion. GIOVANNI CHINZER naquit vers 1700. Dans la première édition de son opus 5, œuvre retenue dans la présente édition, il donne l'indication *da Firenze, Compositore, e Maestro di Cappella di*

*musica vocale, e strumentale e professore di Tromba*. Il est probable qu'en dehors de Florence, Chinzer séjourna aussi à Paris étant donné que c'est dans cette ville que nombre de ses œuvres furent éditées.

L'interprète de musique baroque doit satisfaire principalement à une double exigence: d'une part il doit trouver l'articulation «juste» et d'autre part exécuter comme il convient l'ornementation mélodique. Ces deux exigences impliquent d'abord que l'instrumentiste connaisse bien les conventions, les «règles» de la pratique instrumentale baroque, mais par ailleurs ce sont justement celles-ci qui offrent à l'exécutant la marge de liberté au sein de laquelle il placera son interprétation personnelle, manifestera sa sensibilité stylistique et sa fantaisie.

Les possibilités sont très diverses en ce qui concerne l'ornementation, le goût personnel jouant en l'occurrence un rôle décisif; l'idéal à rechercher serait de ne pas fixer ces ornements mais de laisser la place à l'improvisation. C'est la raison pour laquelle nous avons renoncé à soumettre des propositions, et ce même dans les cas où l'ornementation apparaît comme spécialement indiquée dans la partie de flûte. Nous nous sommes ainsi contentés d'ajouter à l'original quelques trilles de cadence que l'on peut qualifier d'obligatoires.

Pour ce qui est de l'articulation, la présente édition s'en tient de même à l'original de façon à ne pas trancher et éliminer d'autres solutions possibles. En cas d'analogie manifeste seulement, l'éditeur a repris les liaisons déjà notées par le compositeur. Nous nous permettons seulement, dans le but de guider l'interprétation, d'attirer l'attention sur

un certain nombre de principes fondamentaux:

1. Il n'existe pratiquement aucune œuvre baroque dans laquelle toutes les articulations soient notées, et c'est à l'exécutant de compléter les signes manquants.

2. Si un morceau ne comporte absolument aucune indication relative à l'articulation, ceci ne signifie pas qu'il faille l'exécuter d'un bout à l'autre en détaché, mais ceci constitue au contraire une invite à l'adresse de l'exécutant pour qu'il recherche ses propres articulations.

3. Lorsqu'un morceau ne comporte que quelques signes d'articulation isolés, ils doivent être considérés comme obligatoires et ayant valeur exemplaire; l'articulation du morceau est alors à compléter de façon homogène.

Le chiffrage de la basse continue est reproduit conformément à la notation des sources. Le chiffrage moderne n'a été utilisé que dans les cas où la notation chiffrée originale aurait été incompréhensible pour l'utilisateur. La réalisation de la basse continue rajoutée en petits caractères dans notre édition correspond volontairement à une version aussi simple que possible. Le claveciniste peut ainsi choisir entre une version très concentrée et sa propre improvisation, sans pour autant être gêné dans ce dernier cas par un accompagnement étranger à son propre style et déjà imprimé.

Notre édition se fonde sur les éditions originales. Les signes faisant défaut dans les sources ont été placés entre parenthèses. Les *Remarques* à la fin du volume fournissent des indications sur les diverses sources et variantes.

Bâle et Munich, été 1985  
Peter-Lukas Graf  
Ernst-Günter Heinemann