

Jean-Louis Tulou  
et ses élèves

La flûte romantique à Paris

Sarah van Cornewal · *flute*

Tomoko Mukoyama · *flute*

Thomas Leininger · *fortepiano*

# Jean-Louis Tulou et ses élèves

## La flûte romantique à Paris

In Memoriam M.J. Hubert & J.D. van Cornewal

Je voudrais remercier tout particulièrement :

Tomoko Mukoyama et Thomas Leininger, musiciens et compagnons fidèles,  
Myriam Rehse pour l'organisation, la traduction, les relectures, les encouragements,  
Catherine Faivre et Pierre Herlent, pour leurs corrections et leurs précieux conseils,  
Heidrun Rehse pour la relecture et la correction de l'allemand,  
Lucie et Jean-Pierre van Cornewal, mes parents, pour leur soutien,  
Antoine Virard, pour ses conseils,  
Anne Smith, pour ses oreilles attentives,  
Oskar et Hanna Peter, pour les idées musicales,  
Ulrich Halder pour le prêt de la flûte Godefroy et pour la traduction du texte,  
Georg Senn qui nous a permis de répéter sans limites en nous mettant à disposition le piano,  
Tobias et Hana Herzig,  
die Stülpsismacherin.

*Sarah van Cornewal*

- |    |  |       |
|----|--|-------|
| 1  | <b>Jules Demerssemann</b> (1833-1866): Petite fantaisie poétique | 4'18  |
| 2  | <b>Jules Demerssemann:</b> Boléro                                | 2'40  |
|    | <b>Jules Demerssemann:</b> Deuxième Sonate op. 23                |       |
| 3  | <i>Allegro Vivace</i>  | 6'20  |
| 4  | <i>Andante</i>   | 5'33  |
| 5  | <i>Scherzo final</i>   | 5'01  |
| 6  | <b>Jean Donjon</b> (1839-1912): Le chant du vent                 | 2'08  |
| 7  | <b>Jean Donjon:</b> Elégie – Etude                               | 2'58  |
|    | <b>Jean-Louis Tulou</b> (1786-1865): Duo Concertant op.72        |       |
| 8  | <i>Allegro moderato</i>  | 9'00  |
| 9  | <i>Allegro appassionato</i>                                      | 8'05  |
| 10 | <b>Jean-Louis Tulou:</b> Le café du roi                          | 9'33  |
| 11 | <b>Jules Demerssemann:</b> Hommage à Tulou                       | 10'31 |
| 12 | <b>Jean Louis Tulou:</b> Cavatine de la Zelmira                  | 12'15 |

Sarah van Cornewal · flûte

Tomoko Mukoyama · flûte [8-9]

Thomas Leininger · fortepiano

## Die romantische Flöte in Paris

### Jean-Louis Tulou und seine Schüler

Im Verlauf des 19. Jahrhunderts unterlag die Querflöte einem ständigen instrumentenbaulichen Wandel. Flötenbauer, die diese Entwicklung zu Beginn besonders beeinflussten, waren Jean-Louis Tulou (1786-1865) und Clair Godfroy l'Âiné (1774-1841). Der Flötenbau entwickelte sich von der konisch gebohrten, 1-klappigen Holzflöte hin zu einer vom Münchener Flötisten und Instrumentenbauer Theobald Böhm (1795-1881) Anfang der 1830-er Jahre erschaffenen Querflöte aus Metall, die mit einem neuartigen Klappensystem versehen war. Böhm hatte zunächst die konisch gebohrte Holzflöte um sein Klappensystem ergänzt, später jedoch ein zylindrisches Flötenrohr aus Metall bevorzugt. Trotz dieser Entwicklung gehörte auch die neue Böhm-Flöte weiterhin zur Familie der Holzblasinstrumente. Die musikalischen Werke, die mit diesem Wandel einhergingen, lassen weder Virtuosität noch Charme vermissen und bestechen durch ihre Brillanz.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts hatte die Flötenmusik ihren Platz hauptsächlich in den Salons der bürgerlichen Gesellschaft. Hier kamen Potpourris zu Gehör, die sich aus Opernarien und Fantasien mit Variationen zusammensetzten. Die Flöte wurde dabei einmal von einem Klavier, einmal von einer Gitarre, einer Harfe oder aber einer zweiten Flöte begleitet. Den Musikwissenschaftlern Lavignac und Laurencie zufolge verharnte die romantische Kunstmusik in Frankreich „bis zu Berlioz [...]

ausschließlich im Theater. Die reine Instrumentalmusik fand keine Anhänger. Ausserhalb des Theaters wurden nur derbe Gassenlieder (*chanson gauloise*) und seichte Liebeslieder (*fade romance*) gesungen. [...] Lässt man Berlioz, Onslow, Niedermeyer und Reber beiseite, so war die Bühne das einzige Ziel der Komponisten jener Epoche. [...]”. (*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, 1931)

Der letzte Professor am Pariser Konservatorium, der auf einer 1-klappigen, konisch gebohrten Querflöte spielte – jenem Erbe des barocken Zeitalters – war François Devienne (1754-1803). Sein Nachfolger, Johann Georg Wunderlich (1755-1819), führte die 4-klappige Querflöte ein, mit der ein ausgeglicheneres Spiel, eine bessere Intonation und eine virtuosere Ausführung möglich wurde. Parallel zu diesem Flötenkonzept kam das der zylindrisch gebohrten Querflöte auf. Beide existierten solange nebeneinander, bis das zylindrisch gebohrte Modell nach Theobald Böhm verpflichtend an den Lehrinstituten eingeführt wurde und damit die Oberhand gewann.

Jean-Louis Tulou wurde am 12. September 1786 in Paris geboren und war einer der letzten Anhänger der konisch gebohrten Querflöte. Er markiert das Ende einer Generation französischer Flötisten vor der Durchsetzung des neuen Flötenmodells nach Theobald Böhm, welches sich im Jahr 1839

bei der Pariser Weltausstellung eines großen Erfolgs erfreute und daraufhin bereits teilweise am Konservatorium eingeführt wurde. Tulou war als 10-jähriger Junge in die Klasse von Johann

Georg Wunderlich aufgenommen worden. Dort erhielt er 1799 trotz seiner Jugend bereits einen zweiten Preis und zwei Jahre später einen ersten Preis (die Höchstnote im französischen Ausbildungssystem). Zu jener Zeit galt er als einer der besten Flötisten seiner Generation. Von 1815 bis 1822 und 1826 bis 1856 hatte er die Stelle des Soloflötisten an der Pariser Oper inne. 1816 ernannte man ihn am Pariser Konservatorium zum Professor:

1817 und 1826 konzertierte Tulou in London. Er war jedoch nicht in der Lage, die Engländer

zu begeistern und musste sich damit abfinden, dass ihm dort seine Rivalen vorgezogen wurden. Man schrieb, dass Louis Drouet (1792-1873) das englische Publikum mit seinen feurigen Darbietungen für sich gewann und Charles Nicholson (1795-1837) durch seine spielerische Spitzenleistung beeindruckte.

Im Jahr 1828 begann Tulou mit dem Instrumentenbauer Jacques Nonon (1802-1867) im Flötenbau zusammen zu arbeiten und belieferte nachfolgend bis zu seiner Pensionierung das Konservatorium mit Instrumenten aus der eigenen Produktion. In den Jahren zwischen 1830 und 1840 beherrschte er dank seines vortrefflichen Spiels und seiner Position als Professor am Konservatorium die französische Flötisten-Szene. Über sein ausgezeichnetes Spiel hinaus war Tulou ein sehr engagierter Pädagoge und publizierte zudem 1851 noch eine Flötenschule, in der er die Vorzüge seiner Querflöte im Vergleich zu jener neuen Böhm-Flöte hervorhob. Im Folgenden ein Zitat daraus: „Beim Verfassen meiner Flötenschule hatte ich nicht die



Absicht, über die verschiedenen Flötensysteme zu sprechen. Doch aufgrund meiner Beobachtungen fühle ich mich verpflichtet, im Interesse der Kunst und der Kunstliebhaber meine Meinung offen zu äussern. [...] Die Flöte verlangt im Piano nach einer schmelzend-weichen Stimme, im Forte aber nach einem vibrierend-sonoren Klang. Das seiner-

zeit von James Gordon entwickelte Instrument hatte dagegen einen scharfen und wenig runden Ton, der viel zu sehr jenem der Oboe glich. Auf diesem Konzept fußt nun auch die neue Böhm-Flöte. Dessen Schöpfer, ein Mann von hoher Intelligenz, den besten Nutzen aus dem System seines Vorläufers zu ziehen sucht. Zweifellos hat er das Instrument verbessert und einige geglückte Änderungen erzielt, aber er hat zwei entscheidende Aspekte vernachlässigt: die Bewahrung des Flötenklanges und die Einfachheit der Griffe.“ (*Méthode de flûte Progressive et Raisonnée adoptée par le Comité d'Enseignement du Conservatoire National de Musique dédiée à son Altesse Royale le Prince Royal de Hanôvre*, Paris, 1851).

Der Flötenklang schien also Tulous Priorität zu sein. Für ihn war es wichtig, den „pathetischen und gefühlvollen Ton des Instrumentes“ zu erhalten. Er fügte noch hinzu: „Was benötigt es vor allem, um ein Sänger zu sein? Eine schöne Stimme; um Flötist zu sein, einen schönen Ton. [...] Was aber ist ein schöner Ton? Es ist jener Klang, der am meisten der menschlichen Stimme ähnelt. [...] Um aber auf der Flöte die Fülle des Klanges und den Schmelz einer menschlichen Stimme zu erreichen, müssen die Lippen in guter Verfassung sein.“

Im Jahr 1856 setzte sich Jean-Louis Tulou zur Ruhe und Louis Dorus (1812-1896) folgte ihm als Professor am Pariser Konservatorium. Am ersten Januar 1860 wurde dort die Böhm-Flöte für die Studierenden verpflichtend eingeführt. Tulou jedoch blieb bis zu seinem Tode, am 23. Juli 1865 in Nantes, ein erbitterter Gegner dieses neuen Instruments. Dass selbst der Schriftsteller Honoré de Balzac

(1799-1850) Tulou in seiner Novelle *Les secrets de la Princesse de Cadignan* – vermutlich aus dem Jahr 1839 – erwähnt, ist ein Beleg dafür, welche Verehrung dem Flötenvirtuosen damals zuteil wurde. Die Regieanweisung für die Heldin in einer traulichen Liebesszene lautete folgendermaßen: „Ja, sagt sie, die Silbe dahinflötend, wie die süßeste Note, die eine Flöte von Tulou jemals seufzend hervorbrachte.“

**Clair Godfroy der Ältere** (1774-1841), stammte aus einer Familie mit sieben Kindern und lernte den Beruf des Drechslers vermutlich unter der Obhut seines Vaters. Um 1800 liess er sich in Paris nieder. Ein am 9. September 1808 erstelltes Inventar seiner Besitztümer „bringt ans Licht, dass er nicht nur als Instrumentenbauer tätig ist, sondern zudem noch zusammen mit seiner Frau einen Gemüseladen unterhält“. Von 1814 an betrieb er eine eigene Werkstatt in der Rue de Montmartre und um 1820 war Godfroy bereits einer der bekanntesten Flötenbauer Frankreichs. Von 1821 an kann er seinen Kundenstamm um die Königliche Musikakademie erweitern und sich darüber freuen, dass seine Instrumente bei der Pariser Weltausstellung regelmäßig eine Auszeichnung erhalten – erstmals 1823 mit einer „Ehrenvollen Erwähnung“. Die Entwicklung der Querflöte in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wurde von Godfroy vor allem durch die Hinzufügung zusätzlicher Klappen beeinflusst. Bis zur Erfindung der Böhm-Flöte Anfang der 1830-er Jahre waren Godfroy und Tulou sowohl Kollegen als auch Konkurrenten, stellten sie doch den

gleichen Querflötentypus her. Später jedoch zeigte Godfroy Interesse am neuartigen Böhm-System und produzierte es nachfolgend als Lizenznehmer von Theobald Böhm.

Tulou konnte am Pariser Konservatorium durchsetzen, dass die konisch gebohrte Querflöte dort bis zu seiner Pensionierung Priorität hatte, auch wenn das neue Böhm-System zunehmend zu einer bedrohlichen Konkurrenz wurde. Dieser begegnete er schließlich mit der Entwicklung einer *flûte perfectionnée*, die er in seiner Flötenschule folgendermaßen beschreibt: „Ich habe kürzlich eine Flöte mit D-Fuss gebaut und dabei wesentliche Änderungen vorgenommen – Ich habe die Klappen so angeordnet, dass gewisse schwierige Passagen nun leicht und fehlerlos zu spielen sind – Durch den Gebrauch dieser Klappen lassen sich zahlreiche Passagen besser bewältigen – Ich habe die Stahlfedern durch solche aus Gold ersetzt, die nicht mehr geölt werden müssen, um zu funktionieren und durch mein neues Bohrprofil erhält das Instrument eine verbesserte Intonation und die tiefen Töne mehr Kraft – Ich habe mich dabei vor allem peinlich genau darum bemüht, den natürlichen Klang der Flöte und die Einfachheit der Griffe zu bewahren.“ (*Méthode de flûte Progressive...*)

Godfroy bot seinerseits ebenfalls eine „neue Flöte“ an, für die Louis Dorus 1837 sogar eine eigene Flötenschule mit dem Titel *L'étude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne* verfasste. Godfroys Instrument wurde 1839 bei der Pariser Weltausstellung präsentiert. Mit seinen veränderten Messuren stellte

es einen Kompromiss zwischen seinem früheren Modell aus dem Jahr 1830 und dem neuen System von Böhm dar.

Ab 1837 wendete sich die Aufmerksamkeit immer mehr der sogenannten neuen Flöte zu, die Theobald Böhm 1847 als seine Erfindung patentieren ließ. Mehrmals traf sich eine Kommission des Pariser Konservatoriums, um die Wahl jenes Instrumententyps zu diskutieren, der zukünftig für den Flötenunterricht verwendet werden sollte. 1840 wurde sogar in der Zeitschrift *La France musicale* darüber berichtet. Bei der Vorstellung der unterschiedlichen Modelle zum Vergleich übernahm Louis Dorus die Präsentation der neuen Godfroy-Flöte, Victor Coche (1806-1881) jene des neuen Modells von Auguste Buffet (1830-1885) – es ähnelte weitgehend dem Böhm-System – und Jean-Louis Tulou stellte seine *flûte perfectionnée* vor. Tulou war es denn auch, der durch sein überragendes Spiel und den feinen Klang dominierte. Trotzdem akzeptierten 1839 die Kommissionsmitglieder, bestehend aus Luigi Cherubini (1760-1842, Präsident und Direktor des Konservatoriums) und seinen Kollegen Henri Montan Berton (1767-1844) und Fromental Halévy (1799-1862) auch die „neue“ Flöte – die spätere Böhm-Flöte – am Konservatorium. Sie wurde 1860, also erst nach der Pensionierung von Tulou, als Pflichtinstrument am Pariser Konservatorium eingeführt, womit die zylindrische Flöte endgültig ihre konischen Rivalinnen ablöste.

### Über die eingespielten Werke

Drei Komponisten kommen bei dieser Aufnahme zu Gehör: Jean-Louis Tulou (1786-1865) und zwei seiner Schüler, Jules Demerssemann (1833-1866) und Jean Donjon (1821-1912).

Tulou und Demerssemann haben uns unzählige Konzerte und virtuose Solostücke hinterlassen. Bemerkenswert ist, dass zwischen 1832 und 1860 jedes Pflichtstück für die jährlich stattfindenden Prüfungen am Pariser Konservatorium eine Komposition von Tulou war. Jene Pflichtstücke kamen bei der Programmauswahl für diese Aufnahme jedoch nicht in Betracht. Unsere Wahl fiel einerseits auf die für Musikliebhaber komponierten Stücke wie die *Petite fantaisie poétique* oder den *Boléro* von Demerssemann, andererseits auf die virtuoson Opernarien, die für das Musizieren in den Pariser Salons in eine „einfache“ Fassung für Querflöte mit Klavierbegleitung umgeschrieben worden waren wie *Le café du roi* oder *La Cavatine de Zelmira* von Tulou. Letzteres könnte auch als Konzert für Klavier mit begleitender Flöte bezeichnet werden. *L'hommage à Tulou* von Demerssemann endet in wilden Variationen, die jedoch immer wieder im Gegensatz zu wunderbar schlichten melodischen Linien stehen und auf der Godfroy-Flöte angenehm zu spielen sind.

Das *Duo Concertant op.72* für zwei Querflöten von Tulou bringt eine unterhaltsame Musik zu Gehör, die zwischenzeitlich von ernsthaften Passagen durchwoben wird, bei denen Beethovens Einfluss zu spüren ist. Im Notentext der *Deuxième Sonate op.23* von Demerssemann sind die Tempi, der Ausdruck und die Modifikationen auf eine sehr präzise Weise angegeben, was auf der einen Seite die künstlerische Gestaltungsfreiheit etwas einschränkt, auf der anderen Seite jedoch ein spannendes Zeitzeugnis der damaligen Spielweise und Interpretationsansätze ist. Die *Etudes de salon et solos ou caprices pour la flûte seule* schließlich stammen aus der Feder von Jean Donjon, einem Flötisten, der sich später der neuen Böhm-Flöte verschrieb und somit den Übergang in die neue Ära verkörpert.

Neben der Stückauswahl unter musikalischen Gesichtspunkten war es mir wichtig, diese Werke auf einem historischen Instrumentarium zu interpretieren. So habe ich mit der originalen Flöte die verschiedenen Klangfarben und den vollen Tonumfang des Instruments erschließen können. Zudem habe ich mich von den historischen Griffstabellen, die aus den Flötenschulen jener Zeit erhalten sind, inspirieren lassen.

*Sarah van Cornewal*

## The romantic flute in Paris

Jean-Louis Tulou and his pupils

Throughout the 19<sup>th</sup> century, flute construction underwent constant change. During this period of transition, the flute-makers Jean-Louis Tulou (1786-1865) and Clair Godfroy l'Aîné (1774-1841) played an important role in the new advancements in instrument making. The flute was developed from a conically-bored, one-keyed wooden instrument to a metal instrument with a new key-system, invented in 1832 by the flautist and instrument-maker Theobald Boehm (1795-1881) in his workshop in Munich. Initially, Boehm added his sophisticated key-system to the conically-bored wooden flute, but later favoured a cylindrical flute tube made from metal. In spite of this, the new “Boehm flute” continued to be seen as a member of the woodwind section. The repertoire which accompanied these changes in instrument-building technique is both virtuosic and charming, and it is full of brilliance.

At the beginning of the 19<sup>th</sup> century, flute music in France was performed primarily in the salons. Here, a musical “potpourri” of opera arias and fantasias with variations was heard. The flute was sometimes accompanied by a piano, guitar, harp or a second flute. According to the musicologists Lavignac and de la Laurencie, Romantic music in France “remained until Berlioz...exclusively in the theatre. Purely instrumental music did not have a following. Outside the theatre, only crude street songs (*chanson gauloise*) and superficial love songs (*fade romance*) were sung...If we leave

aside Berlioz, Onslow, Niedermeyer and Reber, the theatre was the sole objective of composers during this period...” (*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, 1931)

The last Professor at the Paris Conservatoire who played on a one-keyed, conically-bored flute (thus representing the last vestiges of the Baroque period) was François Devienne (1754-1803). After his retirement in 1803, his successor, Johann Georg Wunderlich (1775-1819), introduced the four-keyed flute, on which balanced tone, better intonation and virtuosic playing were possible. The cylindrically-bored flute emerged parallel to this. Both existed alongside one another until the use of Theobald Boehm’s cylindrically-bored model was stipulated as a requirement at teaching institutions, thus ensuring its dominant status.

Jean-Louis Tulou was born in Paris on 12<sup>th</sup> September, 1786, and was the last advocate of the conically-bored flute. He marks the end of a generation of French flautists before Theobald Boehm’s new flute model was accepted into the Conservatoire in 1839, following much success at the Exhibition in Paris that year. At the age of ten, Tulou was accepted as a student in Wunderlich’s class at the Paris Conservatoire. There, he received second prize in 1799 (he was refused first prize because of his age). Two years later, he was awarded first prize and was considered to be

one of the best flautists of his generation. During 1815-22 and 1826-56, he was the principal flautist of the Paris Opera. In 1816, he was appointed as Professor at the Paris Conservatoire.

Tulou performed in London in 1817 and 1826, but was not very well received there. The English public preferred the playing of his rivals: Louis Drouet (1792-1873), whose fiery playing was much admired, and Charles Nicholson (1795-1837), who was praised for his powerful playing.

In 1828, Tulou began to collaborate with the instrument-maker Jacques Nonon (1802-1867), with whom he supplied instruments to the Conservatoire until his retirement. In the years between 1830 and 1840, he dominated the French flute scene, thanks to his brilliant playing and his position as a Professor at the Conservatoire. In addition to his reputation as a distinguished player, Tulou was also a highly committed teacher who published a flute tutor, in which he emphasised the benefits of his flute in comparison to the new Boehm flute. He outlined his intentions in it as follows: "When writing my flute method, I did not intend to speak about the various flute systems, which have been applied to the flute for some time; yet due to my observations, I believed it was necessary, in the interests of art and art lovers, to express my opinion openly...The flute demands a mellifluous voice when playing piano, and a vibrant and sonorous voice when playing forte. In contrast, the instrument developed by James Gordon had a harsh and less rounded sound which resembled the oboe far too closely. The new Boehm flute is based on this concept. Its creator, a highly intelli-

gent man, sought to make the best use possible of the system of his predecessors. He has perfected it, but although he has achieved some successful modifications, he has neglected two essential aspects: namely, the preservation of the sound of the flute and the simplicity of its fingerings." (*Méthode de flûte Progressive et Raisonnée adoptée par le Comité d'Enseignement du Conservatoire National de Musique dédiée à son Altesse Royale le Prince Royal de Hanôvre Paris, 1851*).

The sound of the flute thus seems to have been a priority for Tulou; for him, it was important to keep the "moving and sentimental tone of the instrument". He furthermore added: "What is required above all to be a singer? A beautiful voice; to be a flautist, a beautiful tone." Later on, he defines a "beautiful tone": "What is a beautiful tone? It is a sound which most closely resembles the human voice: Yet in order to be sure of obtaining the richness of sound and the softness of the voice on the flute, the lips must be in good shape."

In 1856, Jean-Louis Tulou retired and Louis Dorus (1812-1896) succeeded him as Professor at the Paris Conservatoire. On 1<sup>st</sup> January, 1860, it became mandatory for students there to use the Boehm flute. Tulou, however, remained a fierce opponent of this new instrument until his death in Nantes on 23<sup>rd</sup> July, 1865.

Tulou is cited by name by the writer Honoré de Balzac (1799-1850) in his short novel *Les secrets de la Princesse de Cadignan* (probably from 1839), which recounts the life of a Parisian princess at the start of the 19<sup>th</sup> century. In an intimate love scene, Balzac pays homage to the



reverence which Tulou's playing aroused at this time: "Yes, she says, blowing this syllable like the sweetest note which Tulou's flute ever sighed."

**Clair Godfroy l'Aîné** (1774-1841) came from a family of seven children and probably learnt how to be a wood-turner under his father. In around 1800,

he settled down in Paris. An inventory of his possessions dated 9<sup>th</sup> September, 1808 reveals that he was not only employed as an instrument-maker; but that he also managed a greengrocer's shop with his wife (Tony Bingham, *Great flute makers of France, The Lot and Godfroy Families 1650-1900* [London], p. 64). From 1814 onwards, he

ran his own workshop in Rue de Montmartre, and by 1820, Godfroy was already one of the most famous flute-makers in France. From 1821 onwards, he provided the Académie Royale de Musique with flutes. He also enjoyed regular recognition at the Exhibition of Paris from 1823 onwards, when he received a *mention honorable* for his instrument, together with the maker Bellissent. Godfroy made important contributions to the development of the flute in the first decades of the 19<sup>th</sup> century, notably the addition of further keys to the instrument. Godfroy and Tulou were colleagues and also rivals, but they produced the same type of flute until the invention of the Boehm flute in the beginning of the 1830s. Later, however, Godfroy displayed an interest in the new cylindrical Boehm flute and subsequently manufactured them under licence.

Although the new Boehm system represented increasingly fierce competition, Tulou was able to ensure that his flute had priority at the Paris Conservatoire until he retired. He developed a *flûte perfectionnée* which he described in his flute tutor in the following words: "I have just updated a D-flute to which I have made some important modifications – I have arranged the keys so that certain difficult passages can be done correctly and with ease – these keys can be used in many passages, becoming easier to execute – I have replaced the steel springs with gold ones, which never need oil to function well, and through my new hole, the instrument has more accuracy and the lower notes are more powerful – above all, I have scrupulously attempted to preserve the natural sound of the

flute as well as the simplicity of the fingerings." (*Méthode de flûte Progressive...*)

Godfroy also presented a *nouvelle flûte*, for which Louis Dorus wrote a flute tutor in 1837 entitled *L'étude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne* (Paris, Schonenberg). Godfroy's instrument was presented at the Paris Exhibition in 1839. Its dimensions were modified to produce a sound which was a compromise between Godfroy's 1830 model and Boehm's system.

From 1837 onwards, attention was directed towards Boehm's flute, also called the *nouvelle flûte*. A committee met several times to determine the choice of instrument which should be adopted by the Paris Conservatoire for teaching purposes, and the reports were even published in the journal *La France musicale* in 1840. The new flute (the future Boehm flute) was accepted at the Paris Conservatoire in 1839 by Henri Montan Berton (1767-1844), Fromental Halévy (1799-1862) and Luigi Chérubini (1760-1842), who was president and director of the Conservatoire. At the discussions organised to allow comparison of the various models, Louis Dorus introduced the new Godfroy flute, whilst Victor Coche presented the new model of Auguste Buffet (1830-1885) (which closely resembled the Boehm system), and Jean-Louis Tulou presented his own *flûte perfectionnée*. The meetings were dominated by Tulou's outstanding playing and refined sound. Yet after becoming officially patented in April 1847, Boehm's cylindrical flute became mandatory at the Paris Conservatoire in 1860, whereupon the cylindrical flute finally superseded its conical rivals.

#### About the works played on this recording

Three composers can be heard on this recording: Jean-Louis Tulou (1786-1865) and two of his students, Jules Demerssemann (1833-1866) und Jean Donjon (1821-1912).

Tulou and Demerssemann have left behind countless concertos and virtuosic solo pieces. In addition, it should be highlighted that between 1832 and 1860, every obligatory test piece for the yearly exam at the Paris Conservatoire was composed by Tulou (A. Powell, *The Flute* [Yale University Press, 2002], p. 214). When selecting the music for this recording, however, these test pieces did not really come into consideration. Instead, we chose two types of piece: those composed for the music connoisseur, such as the *Petite fantaisie poétique* or the *Boléro* by Demerssemann; and those based on virtuosic opera arias, rewritten in "simple" versions for flute and piano for performance in the Parisian salons, like Tulou's *La Cavatine de Zelmira* (in effect, a piano concerto with flute accompaniment) or *Le café du roi*. Demerssemann's *L'hommage à Tulou* ends in

wild variations that contrast with the beautiful, unpretentious melodic lines, which fit Godfroy's flute well. Tulou's *Duo Concertant op. 72* for two flutes mixes light music with serious passages that betray the influence of Beethoven. In the score of Demerssemann's *Deuxième Sonate op. 23*, the tempi, character and nuances are indicated with great precision, thus providing fascinating evidence for interpretation and playing style at that time, even if simultaneously restricting modern-day artistic expression. Lastly, we have included some *Etudes de salon et solos ou caprices pour la flûte seule* by Jean Donjon, an advocate of the new Boehm flute and therefore a representative of the transition into the new era.

In addition to the musical concerns which governed the selection of the repertoire, it was also important to me to interpret these works on a historical instrument, thus enabling me to explore the diverse sounds and complete tessitura of the instrument. Historical fingering charts preserved in contemporary flute tutors were also instructive.

Sarah van Cornewal

## La flûte romantique à Paris

Jean-Louis Tulou et ses élèves

Tout au long du 19<sup>ème</sup> siècle la flûte traversière ne cesse de se modifier : pendant cette période de transition, plusieurs facteurs de flûte, parmi lesquels Jean-Louis Tulou (1786-1865) et Godfroy l'Aîné (1774-1841), jouent un rôle considérable et sont à la source de beaucoup de ces transformations. La facture évolue depuis l'instrument conique, ne possédant qu'une clé en bois, jusqu'à la flûte inventée en 1832 par le flûtiste et facteur d'instrument Theobald Boehm (1795-1881) dans son atelier munichois, flûte d'abord à perce cylindro-conique en bois puis cylindrique en métal et munie d'un système mécanique sophistiqué. Elle a gardé de son origine son appartenance à la famille des bois.

Le répertoire qui accompagne ces mutations a sa spécificité, il ne manque pas de virtuosité, ni de charme, et il est brillant.

En France la musique pour flûte du début du 19<sup>ème</sup> siècle trouve sa place essentiellement dans les salons. Ce sont des pots-pourris rassemblant des airs d'opéras et des fantaisies à variations. La flûte est accompagnée tantôt par le piano, tantôt par la guitare, la harpe ou une autre flûte. D'après les musicologues Lavignac et Laurencie le romantisme musical en France « jusqu'à Berlioz demeura [...] exclusivement théâtral. La musique pure n'avait pas d'adeptes. En dehors de la scène on ne chantait que la chanson gauloise ou la fade romance. [...] Si nous en exceptons Berlioz, Onslow,

Niedermeyer et Reber, le théâtre fut le seul objectif des compositeurs de cette époque. » (*Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, Paris, 1931).

Le dernier professeur au Conservatoire de Paris à jouer la flûte conique à une clé héritée de l'époque baroque est François Devienne (1754-1803). Après son départ en 1803, Johann Georg Wunderlich (1755-1819) lui succède et impose en même temps la flûte à quatre clefs pour rendre le jeu plus égal, l'intonation meilleure et l'exécution plus brillante. Parallèlement, la flûte cylindrique fait son apparition. Dès lors, deux conceptions de la flûte coexisteront, s'affronteront jusqu'à l'adoption par les institutions d'enseignement du système Boehm, à savoir celles représentées essentiellement par les défenseurs de la flûte conique et par les adeptes de la toute nouvelle flûte à perce cylindrique.

Né à Paris le 12 septembre 1786, Jean-Louis Tulou est l'un des derniers adeptes de la flûte conique. Il marque la fin d'une génération de flûtistes en France avant que la flûte traversière de Theobald Boehm ne s'impose dès 1839, année où elle est acceptée par le Conservatoire et favorablement accueillie à l'Exposition de Paris. Entré à 10 ans dans la classe de Wunderlich au Conservatoire de Paris, Tulou obtient en 1799 un deuxième prix (le premier prix lui étant refusé à cause de son

jeune âge). Il recevra le premier prix deux ans plus tard et sera reconnu comme l'un des flûtistes les plus fins de sa génération. De 1815 à 1822 et de 1826 jusqu'en 1856, il occupe le poste de flûtiste soliste à l'Opéra. En 1816, Tulou est nommé professeur au Conservatoire de Paris.

En 1817 et 1826, il est froidement accueilli à Londres, où on lui préfère ses rivaux de l'époque : Louis Drouet (1792-1873), qui conquiert le public anglais avec fougueuses interprétations, et Charles Nicholson (1795-1837), qui impressionne par la puissance de son jeu.

En 1828, il travaille en partenariat avec le facteur Jacques Nonon (1802-1867) avec lequel il fournira le Conservatoire en instruments jusqu'à sa retraite. Il domine le milieu flûtiste en France durant les années 1830 et 1840 grâce à son jeu excellent et à sa position de professeur.

En plus d'être un excellent flûtiste, Tulou est un pédagogue très engagé et en 1851, il publie chez Brandus sa « Méthode de flûte progressive et raisonnée » adoptée par le Comité d'Enseignement du Conservatoire National de Musique et dans laquelle il revendique les qualités de sa flûte et la compare à celle de Boehm : « En écrivant cette méthode je n'avais pas l'intention de parler des différents systèmes qui ont été appliqués à la flûte depuis un certain temps ; mais d'après les observations qui m'ont été faites, j'ai cru devoir, dans l'intérêt de l'art comme dans celui des artistes amateurs, en dire franchement mon avis. [...] La flûte demande une voix moelleuse dans le *piano*, vibrante et sonore dans le *forte*. Celle de Gordon au contraire avait un son aigre, sans rondeur, qui

se rapprochait beaucoup trop de celui du haut-bois. C'est sur cette première donnée que la flûte Boehm a été conçue. L'auteur de ce nouvel instrument, homme d'une grande intelligence, a cherché quel était le meilleur parti à tirer du système de son devancier : il l'a perfectionné ; mais, bien qu'il soit arrivé à d'heureuses modifications, il a négligé deux points essentiels, savoir : la conservation de son et la simplicité du doigté ordinaire. » (*Méthode de flûte Progressive et Raisonnée adoptée par le Comité d'Enseignement du Conservatoire National de Musique dédiée à son Altesse Royale le Prince Royal de Hanovre*, Paris, 1851).

La sonorité semble donc être sa priorité. Il est important pour lui de conserver « le son pathétique et sentimental de l'instrument. » Il ajoute : « Que faut-il, avant tout, pour être chanteur ? Une belle voix ; pour être flûtiste, un beau son. » Il définit aussi le « beau son » dès les premières pages : « Qu'est-ce qu'un beau son ? C'est le son qui se rapproche le plus de la voix humaine : or, pour obtenir sur la flûte la plénitude, la sonorité et le moelleux de la voix, il faut que les lèvres soient dans des conditions favorables. »

En 1856, Tulou prend sa retraite, et c'est Louis Dorus qui lui succède. La flûte Boehm sera finalement imposée le 1<sup>er</sup> janvier 1860 au Conservatoire de Paris. Mais Tulou restera un adversaire acharné de la nouvelle flûte jusqu'à sa mort à Nantes le 23 juillet 1865.

Le nom de Tulou est cité par Honoré de Balzac (1799-1850) dans la nouvelle intitulée *Les secrets de la Princesse de Cadignan*, récit vraisemblablement publié en juillet 1839, retraçant la vie d'une



authentique princesse parisienne du début du 19<sup>ème</sup> siècle. On mesure par cette allusion la gloire qu'avait à l'époque le virtuose que Balzac cite dans une scène d'intimité amoureuse : « Oui, dit-elle, en sifflant cette syllabe comme la plus douce note qu'ait jamais soupirée la flûte de Tulou. »

**Clair Godfroy l'Aîné** (1774-1841), issu d'une famille de 7 enfants, apprend le métier de tourneur vraisemblablement sous la supervision de son père et c'est dans les années 1800 qu'il s'installe à Paris. Un inventaire de la propriété fait le 9 septembre 1808, « révèle qu'en plus d'être un facteur d'instruments, il tenait une épicerie avec sa femme. ». Dès 1814, il a son propre atelier, rue de Montmartre et, en 1820, il est considéré comme l'un des facteurs les plus réputés. Dès 1821, il fournit en flûtes l'Académie Royale de Musique. Il sera régulièrement récompensé lors des Expositions de Paris, la première étant celle de 1823 où il reçoit une mention honorable pour son instrument, l'autre facteur récompensé étant Bellissent. Godfroy contribue à l'évolution de la flûte traversière pendant les premières décennies du 19<sup>ème</sup> siècle, notamment avec le rajout de clefs. Jusqu'à l'invention de la flûte Boehm dans les années 1830, Godfroy et Tulou sont collègues et concurrents à la fois, construisant les mêmes sortes de flûtes. Puis Godfroy montre de l'intérêt pour la nouvelle flûte cylindrique de Boehm et la fabriquera d'ailleurs par la suite.

Tulou saura imposer sa flûte au Conservatoire de Paris, bien qu'elle ait été plusieurs fois menacée

par le nouveau système Boehm. Il conçoit une « flûte perfectionnée » qu'il mentionne dans sa méthode : « je viens de mettre au jour une flûte à patte d'ut à laquelle j'ai apporté des modifications importantes – J'ai disposé les clefs de manière à pouvoir faire avec justesse et facilité certaines cadences défectueuses – On peut utiliser ces clefs dans beaucoup de passages qui deviennent d'une exécution facile – J'ai remplacé les ressorts en acier par des ressorts en or qui ne demandent jamais d'huile pour fonctionner librement, et par ma nouvelle perce l'instrument a plus de justesse et les sons graves plus de puissance – Je me suis attaché surtout à conserver scrupuleusement le son naturel de la flûte, ainsi que la simplicité du doigté. » (*Méthode de flûte Progressive ...*)

De son côté, Godfroy propose une « nouvelle flûte » pour laquelle Dorus publiera une méthode en 1837 : *L'étude de la nouvelle flûte, méthode progressive arrangée d'après Devienne*. Cet instrument est présenté à l'Exposition de Paris en 1839. Les dimensions ont été modifiées pour produire un son qui est un compromis entre le modèle de Godfroy des années 1830 et le système de Boehm.

Dès 1837 l'attention se porte sur la flûte de Boehm appelée aussi « la nouvelle flûte ». À plusieurs reprises un comité se rassemble pour débattre du choix de l'instrument à adopter par le Conservatoire pour y être enseigné. Les comptes rendus sont même publiés dans *La France musicale* de 1840. Henri Montan Berton (1767-1844), Fromental Halévy (1799-1862) et Luigi Chérubini (1760-1842, Président du

comité et Directeur du Conservatoire) sont les juges qui accepteront la flûte Boehm en 1839 au Conservatoire de Paris. Ces débats ont lieu en confrontant plusieurs joueurs et instruments : Dorus joue la « nouvelle flûte » de Godfroy ; Victor Coche (1806-1881) celle d'Auguste Buffet (1830-1885) et Tulou sa flûte perfectionnée. Ce dernier domine ces séances, sans doute par son jeu excellent et sa sonorité très fine. Acceptée en 1839 à Paris, puis officiellement brevetée en avril 1847, la flûte cylindrique Boehm sera imposée en 1860 au Conservatoire de Paris et supplantée définitivement sa rivale à perce conique.

#### À propos du répertoire enregistré

Trois compositeurs sont à l'honneur : Jean-Louis Tulou et deux de ses élèves, Jules Demerssemann (1833-1866) et Jean Donjon (1821-1912). Tulou et Demerssemann nous ont laissé un nombre incalculable de grands concertos et de solos brillants. Plus remarquable est le fait qu'entre 1832 et 1860, chaque solo programmé au Concours annuel est une composition de Tulou. Les pièces retenues pour cet enregistrement ne sont pas ces morceaux de concours.

Notre choix s'est porté d'une part sur la musique qui s'adresse aux amateurs de l'époque comme la *Petite fantaisie poétique* ou le *Boléro* de Demerssemann et d'autre part sur la musique plus virtuose des airs d'opéras arrangés « facile » pour flûte et piano joués dans les salons parisiens comme *Le café du roi* ou *La Cavatine de Zelmira* de Tulou. Cette dernière est davantage un concerto pour piano que la flûte accompagne.

Quant à *L'hommage à Tulou* de Demerssemann, il se termine par des variations endiablées contrastées par de très belles lignes mélodiques plus simples, très plaisantes à jouer sur une flûte de Godfroy. Le *Duo concertant op.72* de Tulou pour deux flûtes donne à entendre une musique très légère avec cependant des passages plus sérieux où l'on devine l'influence de Beethoven ! Dans la partition de la *Deuxième sonate op.23* de Demerssemann, les tempi, le caractère et les nuances sont indiqués de manière très précise. D'un côté, ces indications confinent l'interprète dans un cadre clairement défini et de l'autre, elles sont un témoignage intéressant pour l'interprétation. Enfin, les pièces tirées des *Etudes de salon et solos ou caprices pour la flûte seule* sont des solos composés par Jean Donjon, partisan de la flûte Boehm et matérialisent la transition entre l'ancien et le nouveau système.

En plus du choix musical s'est ajoutée la volonté d'interpréter ce répertoire avec des instruments originaux dont j'ai pu explorer la diversité des timbres et la tessiture sur toute son étendue. D'autre part je me suis inspirée pour les doigtés des tablatures laissées par les méthodes d'enseignement de la flûte de cette période.

Sarah van Cornewal

**Sarah van Cornewal** wurde 1975 auf Madagaskar geboren, verbrachte ihre Schulzeit in Frankreich und lebt seit 1994 in der Schweiz. Sie studierte Traversflöte und Blockflöte an den renommierten Musikhochschulen für alte Musik in der Schweiz (Schola Cantorum Basiliensis) und in Holland (Königliches Konservatorium den Haag). Kurz nachdem sie beim Telemannwettbewerb in Magdeburg einen Ensemblepreis erhielt, gewann sie 2007 den Traversflötenwettbewerb der National Flute Association in den USA.

Ihre rege Konzerttätigkeit als Solistin und mit Ensembles wie *Café Zimmermann*, *Elyma*, *The Modena Consort*, dem *Duo Fue*, mit *les Ombres* und *Il Désidério* führte sie bisher durch Europa, nach Brasilien, Korea und Japan. Sie hat bei verschiedenen CD-Einspielungen für K617, Alpha, Marecordings, Cornetto, Ambronay, Musique Suisse und Pan Classics mitgewirkt.

Regelmäßige Meisterkurse für Traversflöte ergänzen ihre pädagogische Tätigkeit am Conservatoire Populaire in Genf, wo sie seit Herbst 2009 eine Klasse für Blockflöte und Traversflöte leitet und die „Fifre“ unterrichtet. Zwischen 2007 und 2009 hat sie bei einem Forschungsprojekt über die Instrumente und das Repertoire der „Grande Ecurie“ am Hofe Ludwigs XIV. mitgewirkt. Bei diesem Forschungsprojekt unter der Leitung von Thilo Hirsch war sie gemeinsam mit dem Flötenbauer Boaz Berney für die Rekonstruktion der Fifre und dem dazu gehörigen Repertoire zuständig.

Born in Madagascar in 1975, **Sarah van Cornewal** spent her school days in France and has been

living in Switzerland since 1994. She studied Baroque flute and recorder at renowned early music conservatoires in both Switzerland (Schola Cantorum Basiliensis) and Holland (The Royal Conservatory of the Hague). Shortly after having received an ensemble prize at the Telemann Competition in Magdeburg, she won the National Flute Association Baroque flute competition (USA) in 2007.

She has performed regularly throughout Europe, Brazil, Korea and Japan, both as a soloist and also with ensembles such as *Café Zimmermann*, *Elyma*, *The Modena Consort*, the *Duo Fue*, *les Ombres* und *Il Désidério*. In addition, she has participated in various CD recordings for K617, Alpha, Marecordings, Cornetto, Ambronay, Musique Suisse and Pan Classics.

She teaches the “fife” and has lead a recorder as well as a baroque flute class since 2009 at the Conservatoire Populaire in Geneva. Her pedagogical activities are complemented by regular invitations to give Baroque flute master classes. Between 2007 and 2009, she participated in a research project directed by Thilo Hirsch which was dedicated to the instruments and repertoire of the “Grande Ecurie” at the court of Louis XIV. For this project, together with the flute-maker Boaz Berney, she was responsible for the reconstruction of the fife and its repertoire.

**Sarah van Cornewal**, née en 1975 à Madagascar, effectue son cursus scolaire en France et vit depuis 1994 en Suisse. Elle est diplômée en traverso ainsi qu'en flûte à bec de la Schola Cantorum Basiliensis (Suisse) et du Conserva-



toire Royal de la Haye (Hollande). En 2007, après avoir remporté un prix de musique d'ensemble au concours Telemann de Magdebourg, elle obtient le premier prix au Concours National de l'Association de Flûte à Albuquerque (USA).

Elle se produit régulièrement en Europe, Brésil, en Corée et au Japon comme soliste ou au sein

d'ensembles tels *Café Zimmermann*, *Elyma*, *The Modena Consort*, *Duo Fue*, *les Ombres* et *Il Désidério*. De plus, elle a enregistré pour les labels K617, Alpha, Marecordings, Cornetto, Ambronay, Musique Suisse et Pan Classics.

Invitée à donner des master classes de traverso et de flûte à bec, elle enseigne depuis septembre 2009 la flûte à bec, le traverso et le fifre au Conservatoire Populaire de Musique de Danse et de Théâtre de Genève. Entre 2007 et 2009, elle a pris part au projet de recherche dirigé par Thilo Hirsch sur les instruments et le répertoire à la Grande Ecurie à la cour de Louis XIV. Avec le facteur de flûte Boaz Berney, elle a travaillé sur la reconstruction du fifre et recherché le répertoire de l'instrument.

**Thomas Leininger** (geb. 1981) wurde schon als Jungstudent mit seinen damaligen Hauptinstrumenten Klavier und Hammerflügel am Peter-Cornelius-Konservatorium in Mainz in der Klasse von Martin Widmaier besonders intensiv gefördert. Als er im Jahr 2001 das Studium der alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis begann, lagen bereits diverse Wettbewerbsgewinne hinter ihm und er konnte nicht nur eine rege Konzerttätigkeit als Continuospieler und Solist, sondern auch Uraufführungen seiner eigenen Kompositionen vorweisen. An der Schola Cantorum studierte er zunächst Cembalo in der Klasse von Jörg-Andreas Bötticher und anschließend Orgel bei Jean-Claude Zehnder, Andrea Marcon und Lorenzo Ghielmi, sowie Generalbass bei Jesper Christensen und

Improvisation bei Rudolf Lutz. Die Teilnahme an zahlreichen Meisterkursen und ein Forschungsaufenthalt in Venedig im Jahr 2004 ergänzten diese Studien. Als Komponist kann er sich im Bereich Oper und Oratorium einer steigenden Nachfrage seiner Werke erfreuen. Thomas Leininger ist inzwischen ein vielgefragter Musiker, dem das Zusammenwirken von Forschung und Praxis sehr am Herzen liegt. Er ist Mitarbeiter am Händel-Lexikon, Gastdozent bei diversen Meisterkursen und gemeinsam mit dem Flötisten und Lautenisten Sven Schwannberger Gründer des Ensembles *il vero modo*, dessen Arbeit bereits auf mehreren CD-Einspielungen dokumentiert wurde.

From an early age, **Thomas Leininger** (b.1981) received strong encouragement on piano and fortepiano under Martin Widmaier at the Peter-Cornelius-Konservatorium in Mainz. By the time he began his studies in early music at the Schola Cantorum Basiliensis in 2001, he had already won several competitions, had an active concert schedule as a continuo player and soloist, and had also given première performances of his own compositions. He initially studied harpsichord with Jörg-Andreas Bötticher, and subsequently studied organ with Jean-Claude Zehnder, Andrea Marcon and Lorenzo Ghielmi, as well as continuo playing with Jesper Christensen and improvisation with Rudolf Lutz. Alongside this, he participated in a research stay to Venice in 2004 and he has also performed in numerous master classes. As a composer, he is fast gaining a reputation in the fields of opera and oratorio.

Possessing a particular interest in the interaction between research and performance, Thomas Leininger is a much sought-after musician today. He is an assistant for the Händel-Lexikon (Händel Encyclopaedia), and frequently acts as a guest teacher at various master classes. He also co-founded the ensemble "*il vero modo*" with the flautist and lutenist Sven Schwannberger, with whom he has made several CD recordings.

Encore scolarisé, **Thomas Leininger** (né en 1981) a déjà pu entrer dans la classe de piano et de pianoforte de Martin Widmaier au Conservatoire Peter-Cornelius de Mainz où il a été particulièrement encouragé. En 2001, alors qu'il commence à étudier à la Schola Cantorum Basiliensis, il a non seulement gagné plusieurs concours et est très actif comme continuiste et soliste, mais plusieurs de ses œuvres ont aussi déjà été interprétées. À la Schola Cantorum, il étudie tout d'abord le clavecin dans la classe de Jörg-Andreas Bötticher puis l'orgue auprès de Jean-Claude Zehnder, Andrea Marcon et Lorenzo Ghielmi ainsi que la basse continue chez Jesper Christensen et l'improvisation avec Rudolf Lutz. Il complète son cursus en participant à de nombreuses master classes et en 2004, il effectue un séjour à Venise pour la recherche. Il est de plus en plus demandé pour composer des opéras et des oratorios. Thomas Leininger est entretemps un musicien très demandé pour qui l'interaction entre recherche et pratique tient beaucoup à cœur. Il collabore au dictionnaire Haendel, est invité à enseigner lors de diverses master classes. Avec le

flûtiste Sven Schwannberger, il a créé l'ensemble *il vero modo* avec lequel il a déjà enregistré plusieurs CD.

**Tomoko Mukoyama** begann ihre musikalische Ausbildung zunächst am Klavier, bevor sie zur modernen Querflöte wechselte. Das Musikstudium mit Hauptfach Querflöte absolvierte sie an der Musashino Musikakademie (Tokio/Japan) in der Klasse von Prof. Michio Kai. Es folgte ein Aufbaustudium an der Schola Cantorum Basiliensis, Hochschule für alte Musik (Basel/Schweiz), bei Anne Smith, Peter Reidemeister, Oskar Peter und Johann Sonnleitner, welches sie 2004 mit dem Solistendiplom abschloss. Tomoko Mukoyama erhielt beim 4. internationalen Telemann-Wettbewerb 2007 einen Ensemblepreis. Derzeit wirkt sie in diversen Kammermusikensembles und Orchestern mit, die sich mit der historischen Aufführungspraxis auseinandersetzen und in der Schweiz, Deutschland, Frankreich, Österreich und Japan Musik von der Renaissance bis zur Romantik zu Gehör bringen. Mit Sarah van Cornewal hat sie das *Duo Fue* gegründet, welches sich der klassischen und romantischen Literatur für zwei Traversflöten widmet.

**Tomoko Mukoyama** initially started learning piano before transferring to modern flute, on which she graduated from the Musashino Academy of Music in Tokyo (Japan) under the tutelage of Michio Kai. She subsequently undertook further study at the Schola Cantorum Basiliensis with Oskar Peter,

Anne Smith, Peter Reidemeister and Johann Sonnleitner, graduating in 2004 with a soloist's diploma. In 2007, Tomoko received an ensemble prize at the 4<sup>th</sup> International Telemann Competition. Today, she collaborates regularly with various early music orchestras and chamber ensembles in Switzerland, Germany, France, Austria and Japan, covering music from the Renaissance to the Romantic periods. Together with Sarah van Cornewal, she co-founded the *Duo Fue*, an ensemble dedicated to Classical and Romantic repertoire for two flutes.

**Tomoko Mukoyama** commence sa formation musicale en apprenant le piano pour étudier ensuite la flûte traversière moderne. Elle est diplômée de l'Académie de musique de Musashino (Tokyo/Japon) où elle est élève du professeur Michio Kai. Elle se perfectionne à la Schola Cantorum Basiliensis auprès d'Anne Smith, Peter Reidemeister, Oskar Peter et Johann Sonnleitner et obtient son diplôme de soliste en 2004. Lors du 4<sup>ème</sup> concours international Telemann de Magdeburg, elle obtient un prix d'ensemble.

Actuellement, elle est active au sein de plusieurs ensembles de musique de chambre et d'orchestres en Suisse, Allemagne, France, Autriche et Japon avec lesquels elle interprète les répertoires de la Renaissance à l'époque romantique. Avec la flûtiste Sarah van Cornewal elle a créé *Duo Fue* qui se consacre à la littérature pour deux flûtes des périodes classique et romantique.



Was ich ohne Dich wäre, ich weiß es nicht - aber mir grauet,  
Seh ich, was ohne dich Hundert' und Tausende sind.

(Friedrich Schiller)

*Instruments*

Sarah van Cornewal  
*flute by Clair Godfroy l'Ainé from 1827/28*

Tomoko Mukoyama  
*flute by Clair Godfroy l'Ainé from 1827/28*

Thomas Leininger  
*piano by Kunz, Neuchâtel ca 1840-45*

Executive producer: Michael Sawall  
Recording: 6-9 September 2011, Christkatholische Kreuzkirche, Trimbach (Switzerland)  
Recording producer & digital editing: Karel Valter  
Booklet editor: Susanne Lowien  
Layout: Joachim Berenbold  
Translations: Ulrich Halder & Myriam Rehse (Deutsch) / Richard Robinson (English)  
Artist photos: Brigitte Fässler  
© + © 2012 note 1 music gmbh, Heidelberg, Germany  
CD manufactured by Sony DADC – Made in Austria

**Booklet PC 10270**  
**(Klebeseite)**