

Menu

Tracklist	p. 2
English	p. 4
Français	p.10
Nederlands	p.17
Bio	p.24



THE GERMAN FLUTE 1824-1846

THE GERMAN FLUTE 1824-1846
 ANNE PUSTLAUK
 PIET KUIJKEN

Friedrich Kuhlau (1786-1832)
 Flute Sonata in E-flat Major, op.64

– 1825

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. Allegro con energia | 8'45 |
| 2 | II. Andante | 7'02 |
| 3 | III. Finale (Allegro vivace) | 9'33 |

Franz Schubert (1797-1828)
 Introduction and Variations on “Trockne Blumen”
 from *Die schöne Müllerin*, D.802

– 1824

- | | | |
|----|------------------------|------|
| 4 | Introduction (Andante) | 3'07 |
| 5 | Theme (Andantino) | 2'23 |
| 6 | Variation 1 | 1'56 |
| 7 | Variation 2 | 1'48 |
| 8 | Variation 3 | 2'27 |
| 9 | Variation 4 | 1'58 |
| 10 | Variation 5 | 2'20 |
| 11 | Variation 6 | 3'02 |
| 12 | Variation 7 (Allegro) | 3'27 |

Caspar Kummer (1795-1870)
 Divertissement for Flute and Piano, op.13

– ca. 1825

- | | | |
|----|-------------------|-------|
| 13 | Allegro con fuoco | 14'31 |
|----|-------------------|-------|

Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852)

- | | | | |
|----|--------------|--------|------|
| 14 | Adagio, Wo07 | – 1846 | 3'17 |
|----|--------------|--------|------|

Anne Pustlauk, Simple System Flute

Nine-key flute, copy of Wilhelm Liebel (Leipzig app. 1830) by Fridtjof Aurin

Piet Kuijken, Fortepiano

Johann Nepomuk Tröndlin, Leipzig 1830, from the collection of Jan Vermeulen

This CD was produced as part of a Doctoral Research Program in the Arts led by Anne Pustlauk, at the Vrije Universiteit Brussel (VUB) and the KCB with the help of a Ph.D. scholarship from the Fellowship of Research Foundation – Flanders (FWO).

recording: 14-16 February 2016 – Academiezaal Sint Truiden (Belgium) • recording, editing, mixing & mastering engineer: Yannick Willox (acousticrecordingservice.be) • cover picture: • inside pictures: Anne Pustlauk © Robert Kneschke – Piet Kuijken © F.Beckx • French translation: ISO Translation & Publishing srl • English proofreading: Otto Armin • design: Mpointproduction • cover design: Luc Deleu • producer: Kristin Van den Buys, research co-ordinator Koninklijk Conservatorium Brussel • executive producer: Aliénor Mahy

THE GERMAN FLUTE 1824-1846

In his method published in 1826 Anton Bernhard Fürstenau, one of the greatest German flutists of the 19th century, held that in the classical time of Greek culture, the flute was highly esteemed and widely used to accompany the social and cultural events of the time. It was heard often at feasts, in religious events, funerals and parades. In spite of its origin in the mythical past, the centuries old tradition remained relatively constant and only attained its present form, which he estimated to be the pinnacle of its development, in relatively recent times due to the enormous input of the flute world. The instrument and its repertoire literally boomed after Frederic the Great.

Fürstenau mentions the simple system (or German) flute as being widely used by professional flutists. I myself play this flute because I consider it important to hear the compositions of the time played on the instruments for which they were composed. It is clearly audible that these flutes sound “different” when compared to contemporary instruments. It is not only the sound aesthetics but also the interpretation of the music which differs from today’s practice. We cannot know exactly how music sounded in that period. The recon-

struction of their musical language with the help of flute methods, concert reviews or their instruments themselves brings us much closer to the sound aesthetics and music culture of the 19th century. The flute enjoyed great popularity in the first half of the 19th century. For this reason very much was written about the flute and its technique. Today, with the help of this wealth of information, I have devoted myself to the simple system flute and its performance practice in the context of an artistic doctorate. The results can be heard on this recording.

INSTRUMENTS

The flute has changed in the course of the 19th century as has no other musical instrument. From a conical wooden flute with only one key the flute gradually developed into a cylindrical metal flute with a complex key system – the Boehm system. In the course of this development many different types of flute existed simultaneously. They differed in the number of keys, material (wood, ivory, metal and even crystal glass), size of tone holes or the form of the embouchure. Every country, every region had its own peculiar model. In all probability the sonata by Friedrich Kuhlau sounded different in Copenhagen where it originated than in Hamburg or Paris where it was published.

For this recording I chose a copy of a boxwood flute after Christian Wilhelm Liebel who built the original in the 1830s. Fürstenau valued Liebel's flutes among the best instruments of the time. They met his technical and tonal requirements. Fürstenau wrote about tone: "... the true connoisseur [will] demand from every flute player that his tone approaches the

fine human voice as the instrument's nature allows ; This will only be the case when the low register is strong and full, the high register bright and resonant and that all the tones are supple so that they can be employed in every manner of execution.”

The pianoforte was built in 1830 by the Leipzig pianoforte builder Johann Nepomuk Tröndlin. Like Liebel, Tröndlin went to Vienna for some years as an apprentice before opening his own atelier in Leipzig in 1824. My flute harmonizes tonally very well with this pianoforte.

HISTORICALLY INFORMED PERFORMANCE

The technique of playing the simple system flute differs from that of the Boehm flute especially in the use of fingerings. For one note several different fingerings can be used in order to simplify passages or to adjust the intonation. One could also produce different effects according to the different tone colours of the fingerings. This capability was exploited by the finest players. They could choose between more than ten different fingerings for certain notes. Flute methods describe exactly which fingerings can be preferred according to the musical context.

Not only was the use of fingerings different ; the articulation was also different. The “true language of the flute” as it was called consisted of the most different consonants and vowels as well as different combinations of articulated and slurred notes. With them the so called musical accent changes which makes certain syllables or notes sound longer and others shorter even when the note value is the same. The application of tempo rubato goes one step further : in order to emphasize the affect or emotion of a melody, single notes or

passages are played faster or slower than the basic tempo. Contrary to today's practise these details were not written in the score. Its application was common knowledge among accomplished musicians. Today we find information on the application of the musical accent and tempo rubato only in instrument or singing methods of that period. The variation of tone colours, tempo shifting and articulation lead to new and different aspects of musical performance.

WORKS

1 The Flute Sonata in E-flat Major, op.64 is the first sonata that Friedrich Kuhlau composed for flute and piano. Superficially it is typical of Kuhlau's style. Brilliant Allegro movements framing a lyrical second movement with variations based on an ancient Danish folk song "De Engellandske Frøkener" ("The English Maidens"). Nonetheless it is different from all his other sonatas. Most of the flute works in that period are written in the keys of D major and G major. These tonalities are the most brilliant since the flute is based on D. The farther away from D as a base, the more keys have to be employed with increasing technical complexity. Why did Kuhlau choose the complex key of E flat major? It is maybe the exceptionally beautiful tone colour that makes the second movement in g minor sound so mysterious. Or is it due to the last movement where Kuhlau uses a theme from the quintet op.16 in E flat major by Ludwig van Beethoven, who he admired?

2 We do not know much about the origin of Franz Schubert's variations on the lied "Trockne Blumen" from the song cycle *Die schöne Müllerin*, but there is an autograph in which many

corrections show how intensively Schubert dealt with the work. It is remarkable how many dynamic details Schubert demands from the player. Details need time but should not interrupt the flow of the music. The text of the lied forms the basis of the work: "You withered flowers that once she gave, shall lie beside me within my grave". The proud journeyman who left home to find his luck is now in despairs. He cannot marry his beloved because of his low rank. Desperately he sings about his death. He derives comfort from the hope that she will not totally forget him. "And should she wander on hills we once knew, and should her heart say: His love was true! Arise, you flowers at last, at last! For May is come, and the winter is past!" The triumph of love beyond all ranks, destiny and death let him finally exult, though the comfort is bitter.

∞

3 *Der Freischütz* by Carl Maria Weber, too, deals with love, doubt and hope. In the 19th century numerous potpourris, variations and fantasies on opera themes were published. The flutist Caspar Kummer used several opera arias to compose the *Divertissement* op.13. As was common practice at this time the work was published with both orchestra and piano accompaniment so that flutists and amateurs could perform it in small circles. Kummer chose motives from two arias from *Freischütz* which he develops and varies: the aria of Max, Through the forests, through the meadows and the aria of Ännchen, When a slim boy comes along. The following variations contain everything that a flutist's heart desired: fast passages with big leaps and chromatic runs, trill cascades and playful melodies. The brilliant key of D major offered an opportunity to prove one's mastery.

4 Anton Bernhard Fürstenau was known for his expressive performance and unique

flute tone, described sometimes as gentle and melting or full and beautiful. As a child he performed on stage together with his father, the flutist Caspar Fürstenau, and travelled through Europe as a virtuoso. Later he was appointed solo flutist in the court chapel of Dresden. The main theme of his Adagio from the memorial book for Beethoven originates from Kuhlau's *Grande Sonate* op.85 for pianoforte and flute. Fürstenau, as did Kuhlau in his Sonata in E-flat Major op.64, used the musical idea of another composer. Here Fürstenau adapts the second theme of the second movement in his own way. Was it coincidence that he quoted Kuhlau in the memorial book?

Anne Pustlausk

A FLûTE À CLÉS 1824-1846

« Instrument jadis plébiscité par les peuples de l'Antiquité classique, invité incontournable des festins et des prières au temple, des cortèges triomphaux et des enterrements, dont les sonorités ont accompagné d'innombrables discours, poèmes et hymnes, la flûte n'a, malgré ses origines aussi lointaines que mythiques, que récemment atteint un certain degré d'épanouissement, que je me permets d'appeler son « point culminant », car les avancées réalisées sous Frédéric le Grand – dont la flûte était l'instrument préféré, comme chacun sait – ne pourront que difficilement être surpassées. »

Dans sa méthode de flûte publiée en 1826, Anton Bernhard Fürstenau, l'un des plus grands flûtistes du dix-neuvième siècle, écrit ces quelques lignes sur la flûte à clés, dont jouaient les flûtistes professionnels à l'époque. Aujourd'hui, j'en joue moi-même, parce que cela m'intéresse de savoir comment les compositions sonnent sur l'instrument auquel elles étaient destinées. Par rapport aux instruments modernes, on s'aperçoit clairement que les flûtes historiques

se distinguent non seulement au niveau de leur esthétique sonore, mais également en matière d'interprétation. Évidemment, nous ne saurons jamais précisément comment la musique sonnait à l'époque. Cependant, grâce aux méthodes de flûtes, aux critiques de concerts et à l'étude des instruments eux-mêmes, la reconstruction des langages musicaux nous permet de nous rapprocher largement de l'esthétique sonore et de la culture musicale de l'époque. La flûte ayant été particulièrement populaire tout au long de la première moitié du dix-neuvième siècle, beaucoup d'écrits ont été conservés et nous permettent, à l'heure actuelle, de mieux connaître l'instrument et les différentes techniques de jeu. Il s'agit d'une véritable mine d'informations à laquelle je me suis consacrée dans le cadre d'un doctorat artistique sur la flûte à clés et ses pratiques d'exécution. Ce CD illustre le résultat de mes recherches.

11

INSTRUMENTS

Aucun autre instrument n'a connu une évolution aussi marquée au cours du dix-neuvième siècle que la flûte. D'abord conique, en bois et munie d'une seule clé, elle s'est progressivement transformée en cylindre métallique pourvu d'un système complexe de clés : le système Boehm. Avant d'aboutir à la flûte telle que nous la connaissons aujourd'hui, les modèles les plus variés ont coexisté, se distinguant notamment au niveau du nombre de clés, du matériau utilisé (dont le

bois, l'ivoire, le métal et même le cristal), du diamètre des trous ou de la forme de l'embouchure. Chaque pays, chaque région avait ses propres particularités. Il est donc tout à fait probable que la Sonate de Friedrich Kuhlau, composée à Copenhague, était interprétée différemment à Hambourg ou à Paris, où elle fut publiée. Sur cet enregistrement, je joue sur une copie d'une flûte en buis imitant les modèles réalisés par le facteur d'instruments Christian Wilhelm Liebel dans les années 1830. Selon Fürstenau, les flûtes de Liebel comptaient parmi les meilleures. Elles répondaient à ses ambitions tant techniques que sonores. Voici ce qu'il écrivit à ce sujet : « ... le véritable connaisseur exigera de tout flûtiste un son aussi proche de la voix humaine que le permette la nature de l'instrument, ce qui n'est réalisable que si les tons graves sont puissants et profonds, et les aigus clairs et précis, si flexibles qu'ils permettent toutes les formes d'interprétation. » Quant au piano-forte, il fut construit à Leipzig en 1830 par le facteur de pianos Johann Nepomuk Tröndlin. Tout comme Liebel, Tröndlin avait d'abord passé quelques temps à Vienne en tant qu'apprenti. En 1824, il ouvrit son propre atelier à Leipzig. Les deux instruments s'allient à merveille.

PRATIQUES D'EXÉCUTION

La technique de jeu de la flûte à clés se distingue du système Boehm un niveau d'un aspect spécifique : les doigtés. Il est en effet possible d'utiliser plusieurs positions pour réaliser la même note, d'une part afin de simplifier des passages tech-

niques ou de varier l'intonation, d'autre part pour susciter de multiples émotions grâce à différentes couleurs sonores. Cette peinture sonore est essentielle à l'art de la flûte. Les bons instrumentistes avaient parfois le choix entre plus de dix doigtés pour une seule note, et les méthodes de flûte indiquaient avec précision quels doigtés étaient les plus opportuns en fonction du contexte.

Outre les doigtés, la flûte à clés diffère du système Boehm au niveau de l'articulation. Le «vrai langage de la flûte», comme on l'appelait, est constitué de consonnes et voyelles les plus variées, ainsi que de combinaisons de tons détachés et liés. Celles-ci modifient l'accent dit «musical», car certaines syllabes ou notes sont raccourcies ou allongées, même si leur valeur rythmique, sur papier, reste identique. L'utilisation du tempo rubato va encore plus loin : certaines notes ou passages sont joués plus lentement ou plus vite que la pulsation originale afin de renforcer l'émotion exprimée par la mélodie. Contrairement à la notation moderne, ces indications n'étaient pas inscrites sur la partition, mais faisaient partie des connaissances générales des musiciens et ne devaient donc pas être notées avec précision. Aujourd'hui, seules les méthodes instrumentales ou vocales d'époque nous permettent de trouver des informations sur l'interprétation des attaques ou du tempo rubato.

En expérimentant au niveau des couleurs sonores, des changements de tempo et des articulations, il est possible de parvenir à un résultat sonore et de jeu tout à fait différent et nouveau.

ŒUVRES

La *Sonate pour flûte et pianoforte* en *mi* bémol majeur, op. 64 est la première sonate pour flûte de Friedrich Kuhlau. Au premier abord, elle présente les caractéristiques typiques de l'œuvre de son compositeur. Les premier et dernier mouvements sont de brillants Allegros, tandis que la partie centrale, de caractère lyrique, consiste en une série de variations sur une ancienne chanson populaire danoise, « De Engellandske Frøkener » (« Les jeunes Anglaises »). Pourtant, elle se distingue de toutes les autres sonates de Kuhlau. À l'époque, la plupart des œuvres pour flûte étaient écrites dans les tonalités de *ré* ou de *sol* majeur, dans lesquelles l'instrument, dont *ré* était la tonalité fondamentale, pouvait briller de toute sa splendeur. Plus on s'en éloignait, plus l'exécution requérait un jeu de clés complexe et peu confortable. Pourquoi Kuhlau a-t-il donc choisi, pour cette sonate, la tonalité difficile de *mi* bémol majeur ? Sans doute parce qu'il a souhaité privilégier la couleur magnifique du *sol* mineur, qui confère au mouvement lent une ambiance énigmatique. Ou peut-être faut-il chercher la réponse du côté du dernier mouvement ? Kuhlau s'y inspire du thème en *mi* bémol majeur du *Quintette*, op. 16 de Ludwig van Beethoven, qu'il admirait tout particulièrement.

Des *Variations sur les « Fleurs séchées »* du cycle de Lieder *La belle meunière* (*Die Schöne Müllerin*), seule une version de travail manuscrite a été conservée, dont les nombreuses corrections témoignent de l'intensité avec laquelle Franz Schubert s'y est consacré. On remarque les multiples indications dynamiques destinées aux

futurs interprètes. Ces détails prennent du temps, et cependant, ne doivent pas interrompre le fil de la mélodie. L'ensemble de l'œuvre se développe à partir du texte : « Vous toutes, petites fleurs qu'elle m'a données, on doit vous coucher avec moi dans la tombe. » Le fier apprenti meunier, qui parcourait le monde à la recherche du bonheur, est soudainement envahi par le doute. Il ne peut épouser sa bien-aimée, car il appartient à une classe sociale inférieure à la sienne. Désespéré, il évoque sa propre mort en chantant et se conforte dans l'idée qu'elle ne l'oubliera jamais. « Et quand elle se promènera au pied de la colline et pensera dans son cœur : ses sentiments étaient vrais ! Alors vous toutes, petites fleurs, sortez, sortez, le mois de mai est à nos portes, l'hiver est fini ! » La pièce se termine en triomphe – réjouissant bien qu'amer – de l'amour sur les classes sociales, les destins et la mort.

Le *Freischütz* de Carl Maria von Weber parle aussi d'amour, de doute et d'espoir. Au dix-neuvième siècle, de nombreux pots-pourris, variations et fantaisies sur des thèmes d'opéras ont vu le jour. Le flûtiste Caspar Kummer en a profité pour adapter quelques arias sous forme d'un divertissement. Comme le voulait la coutume à l'époque, l'œuvre a été publiée tant avec accompagnement pour orchestre que pour piano, afin de permettre aux flûtistes et amateurs d'interpréter l'œuvre en formation plus réduite. Kummer s'est inspiré de motifs tirés de deux arias du *Freischütz*, qu'il a ornementés et transformés : l'aria de Max « À travers bois, à travers champs » et celle d'Ännchen « S'en vient vers nous un beau jeune homme ». Les variations qui suivent présentent toutes les caractéristiques convoitées par les amateurs de

flûte de l'époque : des passages virtuoses avec de grands intervalles et des chromatismes, des trilles en série et des mélodies enjouées. La magnifique tonalité de ré majeur permet à l'interprète de faire preuve de toute sa maîtrise de l'instrument. Anton Bernhard Fürstenau était célèbre pour ses interprétations sensibles et la sonorité particulière qu'il tirait de son instrument, tantôt douce et fondante, tantôt profonde et splendide. Accompagné par son père, le flûtiste Caspar Fürstenau, Anton Bernhard Fürstenau a parcouru les scènes européennes dès son plus jeune âge pour démontrer sa virtuosité, avant d'accepter le poste de premier flûtiste à la cour de Dresde. Le motif principal de l'Adagio de son livre à la mémoire de Ludwig van Beethoven est tiré de la *Grande Sonate pour pianoforte et flûte*, op. 85 de Kuhlau. Fürstenau, à l'instar de Kuhlau dans la *Sonate*, op. 64, s'est inspiré d'une idée musicale d'un autre compositeur. Il s'agit du deuxième thème du second mouvement, que Fürstenau retravaille ici avec toute la virtuosité qu'on lui connaît. S'agit-il d'un hasard, si Fürstenau a précisément choisi de citer Kuhlau dans ce livre à la mémoire de Beethoven ?

Anne Pustlauk

DIE KLAPPENFLÖTE 1824-1846

„Die Flöte, dieses schon von den Völkern des classischen Alterthums so hochgehaltene Blasinstrument, das beim Festgelag wie beim Tempeldienst, bei Triumphzügen und Leichenbegräbnissen ein so wesentliches Erforderniss war, dass nach dessen Schalle Reden gehalten, Gedichte abgelesen und Hymnen angestimmt wurden, hat trotz seiner Abstammung aus einer mythischen Vorzeit nur erst in neuerer Zeit einen Grad der Ausbildung erreicht, den ich dessen Culminationspunkt zu nennen mich berechtigt halte, da, was seit Friedrichs des Einzigen Zeit, dessen Lieblingsinstrument es bekanntlich war, dafür geleistet worden, schwerlich noch überboten zu werden möchte.“

Anton Bernhard Fürstenau, einer der größten deutschen Flötisten des 19. Jahrhunderts, spricht hier in seiner Flötenmethode von 1826 über die Klappenflöte, die von professionellen Flötisten dieser Zeit gespielt wurde. Auch ich spiele diese Flöte heute, denn es interessiert mich, wie die Kompositionen klingen, wenn sie auf den Instrumenten gespielt werden, für die sie geschrieben wurden. Es ist deutlich zu hören, dass historische Flöten eine andere Klangästhetik haben. Nicht nur die Klangästhe-

tik, auch die Art, Musik zu interpretieren, unterscheidet sich von der heutigen. Natürlich werden wir nie ganz genau wissen, wie die Musik damals klang. Die Rekonstruktion der musikalischen Sprache mithilfe von Flötenmethoden, Konzertkritiken oder auch den Instrumenten selbst bringt uns aber der Klangästhetik und Musikkultur ein ganzes Stück näher. Da die Flöte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ein äußerst beliebtes Instrument war, dadurch viel über sie und ihre Spielweise geschrieben wurde, verfügen wir heute über einen großen Schatz an Informationen. Um diesen Schatz zu heben, habe ich mich der Klappenflöte und deren Aufführungspraxis im Rahmen eines künstlerischen Doktorats gewidmet, dessen Ergebnis auf dieser CD zu hören ist.

INSTRUMENTE

Kein anderes Instrument wandelte sich im Laufe des 19. Jahrhunderts so sehr wie die Flöte. Aus einer konischen Holzflöte mit nur einer Klappe entwickelte sich nach und nach eine zylindrische Metallflöte mit einem komplizierten Klappensystem, dem Boehmsystem. Auf dem Weg dieser Verwandlung gab es die verschiedensten Flötentypen. Sie unterschieden sich u.a. in der Anzahl der Klappen, im Material (darunter Holz, Elfenbein, Metall und sogar Kristallglas), in der Größe der Tonlöcher oder der Form des Mundloches. Jedes Land, jede Region hatte ihren eigenen Stil. So ist es sehr wahrscheinlich, dass Friedrich Kuhlaus Sonate, die in Kopenhagen entstand,

dort ganz anders klang als in Hamburg oder Paris, wo sie herausgegeben wurde. In dieser Aufnahme spiele ich auf der Kopie einer Buchsbaumflöte des Instrumentenmachers Christian Wilhelm Liebel, der das Original in den 1830er Jahren baute. Fürstenau zählte Liebels Flöten zu den besten, die es gab. Sie entsprachen seinen technischen und klanglichen Ansprüchen. Über den Klang schrieb Fürstenau: „... der wahre Kenner [wird] auch von jedem Flötenbläser fordern, dass sein Ton der schönen Menschenstimme so nahe komme, als die Natur seines Instruments es zulässt; Dies wird aber nur alsdann der Fall seyn, wenn die Tiefe kräftig und voll, die Höhe hell und klingend, und alle Töne so biegsam sind, dass sie zu jeder Art des Vortrags angewandt werden können.“

Der Hammerflügel wurde 1830 von dem Leipziger Klavierbauer Johann Nepomuk Tröndlin gebaut. Wie auch Liebel ging er für einige Zeit als Geselle nach Wien. 1824 eröffnete er in Leipzig seine eigene Werkstatt. Beide Instrumente passen klanglich sehr gut zusammen.

AUFFÜHRUNGSPRAXIS

Die Spielweise der Klappenflöte unterscheidet sich besonders in einem Punkt von der späteren Boehmflöte: den Griffen. Für ein und dieselbe Note werden verschiedene Griffe verwendet, einerseits um Passagen technisch zu vereinfachen oder die Intonation anzupassen, andererseits um mit den verschiedenen Klangfarben der Griffe verschiedene Affekte zu erzeugen. Diese Klangmalerei gehörte zur großen Kunst des

Flötenspiels. Gute Spieler hatten für einzelne Töne mehr als zehn verschiedene Griffe zur Auswahl. In Flötenmethoden wird genau beschrieben, welche Griffe für welche Situation am besten geeignet sind.

Nicht nur die Anwendung der Griffe, auch die Artikulation ist sehr verschieden. Die „wahre Sprache auf der Flöte“, wie sie genannt wurde, besteht aus den verschiedensten Konsonanten und Vokalen sowie aus Kombinationen von gestoßenen und gebundenen Tönen. Mit ihnen ändert sich auch der sogenannte musikalische Akzent, der einige Silben oder Noten länger und andere kürzer klingen lässt, auch wenn der Notenwert derselbe ist. Noch einen Schritt weiter geht die Anwendung des Tempo Rubato, in dem einzelne Noten oder Passagen schneller oder langsamer gespielt werden als das Basismetrum, um so den Affekt oder die Emotion der Melodie zu verstärken. Im Unterschied zur heutigen Notation standen diese Angaben nicht im Notentext, sie gehörten zum Allgemeinwissen der Musiker und mussten nicht genau notiert werden. Heute finden wir Informationen zur Ausführung des musikalischen Akzents oder des Tempo Rubato nur in Instrumental- oder Gesangsmethoden aus dieser Zeit.

Das Experimentieren mit Klangfarben, Tempoverschiebungen und verschiedenen Artikulationen führt zu einem ganz anderen, einem neuen Klang- und Spielergebnis.

WERKE

Die Sonate für Flöte und Klavier, Op. 64 ist die erste Sonate, die Friedrich Kuhlau für

Flöte komponierte. Auf den ersten Blick ist sie ein typisches Werk Kuhlau. Brillante Allegro-Außensätze mit einem lyrischen zweiten Satz in der Mitte, bestehend aus dem alten dänischen Volkslied „De Engellandske Frøkener“ („Die englischen Jungfrauen“) mit Variationen. Trotzdem unterscheidet sie sich von all seinen anderen Sonaten. Die meisten Flötenwerke aus dieser Zeit stehen in den Tonarten D-Dur oder G-Dur. In diesen Tonarten klingt die Flöte am strahlendsten, denn D-Dur ist die Grundtonart der Flöte. Je weiter sich die Tonarten davon entfernen, desto mehr kommen jene Klappen zum Einsatz, die nicht bequem liegen. Warum hat Kuhlau für diese Sonate dann die schwer zu spielende Tonart Es-Dur gewählt? Vielleicht ist es die außergewöhnlich schöne Klangfarbe, die besonders den langsamen Satz in g-moll so geheimnisvoll klingen lässt. Oder liegt es am letzten Satz? Hier bedient sich Kuhlau eines Themas aus dem Quintett Op. 16 in Es-Dur von Ludwig van Beethoven, den er sehr verehrte.

Von Franz Schuberts Variationen des Liedes „Trockne Blumen“ aus dem Liederzyklus *Die schöne Müllerin* ist nur eine Arbeitshandschrift überliefert, in der es viele Korrekturen gibt und die deutlich zeigt wie intensiv sich Schubert mit dem Werk auseinandergesetzt hat. Auffällig sind die vielen dynamischen Details, die Schubert von den Spielern verlangt. Details brauchen Zeit und doch dürfen sie den Fluss der Melodie nicht unterbrechen. Der Liedtext bildet die Basis des ganzen Werkes. „Ihr Blümlein alle, die sie mir gab, Euch soll man legen mit mir ins Grab.“ Der stolze Müllergeselle, der in die Welt zog, um sein Glück zu finden, verzweifelt nun an ihr. Seine Geliebte kann er nicht

heiraten, weil er einem niederen Stand angehört. Verzweifelt besingt er seinen eigenen Tod. Trost findet er in der Hoffnung, dass sie ihn nie ganz vergessen wird. „Und wenn sie wandelt am Hügel vorbei und denkt im Herzen ‘der meint es treu’, dann Blümlein alle, heraus, heraus, der Mai ist kommen, der Winter ist aus!“ Der Triumph der Liebe über Stände, Schicksal und Tod hinweg lassen ihn am Ende jubeln, auch wenn es ein bitterer Trost ist.

22

Auch Carl Maria von Webers Freischütz handelt von Liebe, Zweifel und Hoffnung. Im 19. Jahrhundert wurden zahlreiche Potpourris, Variationen und Fantasien über Themen aus der Oper veröffentlicht. Der Flötist Caspar Kummer nutzte die Gelegenheit, um einzelne Arien zu einem Divertissement zu verarbeiten. Wie damals üblich, wurde das Werk mit Orchester- sowie mit Klavierbegleitung herausgegeben, damit Flötisten und Amateure das Werk auch in kleiner Besetzung spielen konnten. Kummer wählte Motive aus zwei Arien des Freischütz, die er umspielt und variiert: aus der Arie von Max „Durch die Wälder, durch die Auen“ und aus der Arie von Ännchen „Kommt ein schlanker Bursch“ gegangen.“ Die anschließenden Variationen haben alles, was das flötistische Herz dieser Zeit begehrte: schnelle Passagen mit großen Sprüngen und chromatischen Läufen, Trillerketten und verspielte Melodien. Die schöne Tonart D-Dur bietet Gelegenheit, seine Meisterschaft unter Beweis zu stellen.

Anton Bernhard Fürstenau war bekannt für seinen gefühlvollen Vortrag und seinen

besonderen Flötenton, der mal als sanft und schmelzend, mal als voll und schön bezeichnet wurde. Zusammen mit seinem Vater, dem Flötisten Caspar Fürstenau, stand Anton Bernhard Fürstenau schon als Kind auf der Bühne und reiste als Virtuose durch ganz Europa. Später übernahm er den Posten des ersten Flötisten in der Hofkapelle in Dresden. Das Hauptmotiv des Adagios aus Fürstenaus Gedenkbuch für Ludwig van Beethoven stammt aus Kuhlau's *Grande Sonate* Op. 85 für Pianoforte und Flöte. Fürstenau hat sich, genauso wie Kuhlau in der Sonate Op. 64, der musikalischen Idee eines anderen Komponisten bedient. Es ist das zweite Thema des zweiten Satzes, das Fürstenau hier auf seine eigene virtuose Weise bearbeitet hat. Ist es Zufall, dass Fürstenau gerade Kuhlau gewählt hat, um ihn in Beethovens Gedenkbuch zu zitieren?

Anne Pustlauk



ANNE PUSTLAUK, SIMPLE SYSTEM FLUTE

Anne Pustlauk discovered her love for the transverse flute during her flute studies with Prof. Renate Greiss-Armin in Karlsruhe. This led her to the Royal Conservatory in Brussels (KCB) with Barthold Kuijken and Frank Theuns where she earned her bachelors and masters degrees. After having delved into the music of the 18th century, she began playing the simple system flute. In 2011 she undertook a Doctoral Research Program in the Arts at the Vrije Universiteit Brussel (VUB) and the KCB with the help of a Ph.D. scholarship from the Fellowship of Research Foundation – Flanders (FWO). The main theme of her research was the flute and its performance practice in the first half of the 19th century. The defence of this Ph.D. will take place in November 2016. Aside from her interest in research, her primary aim has always been solo performance, chamber music and playing orchestral music. She shares her knowledge about the flute and its varied performance practice in masterclasses and presentations with great enthusiasm.

PIET KUIJKEN, FORTEPIANO

Piet Kuijken (1972) holds Higher Diplomas from the Koninklijk Conservatorium in Brussels, a BAEF Fellowship and a Performer Diploma from Indiana University, where he studied with Menahem Pressler. He is the winner of the E. Ollin, M. Lefranck and M. Horlait-Dapsens prizes, the CERA-Young Musicians Prize in 1994, and the Schumann Concerto Competition in Bloomington. His career has seen him perform in festivals and concert halls worldwide. He has been professor of piano and pianoforte at the Koninklijk Conservatorium Brussel since 2002 and teaches at the Koninklijk Conservatorium in Antwerp and the Orpheus Institute in Ghent. He forms the Talisma pianotrio with Naaman Sluchin and Amy Norrington and regularly plays with his father Wieland Kuijken, Barthold Kuijken, Albrecht Breuninger, Boyan Vodenitcharov, Oxalys, Roel Dieltiens and Dietrich Henschel. Piet Kuijken's extensive discography (produced by Arcana, Fuga Libera, René Gailly, Phaedra, Channel Classics, Etcetera, Hänssler Verlag, Accent, Denon and Passacaille) includes a vast range of chamber music and solo works by Schumann, Brahms and Mozart, receiving prizes such as 'Choc du Monde de la Musique' and 'Diapason d'Or'.



