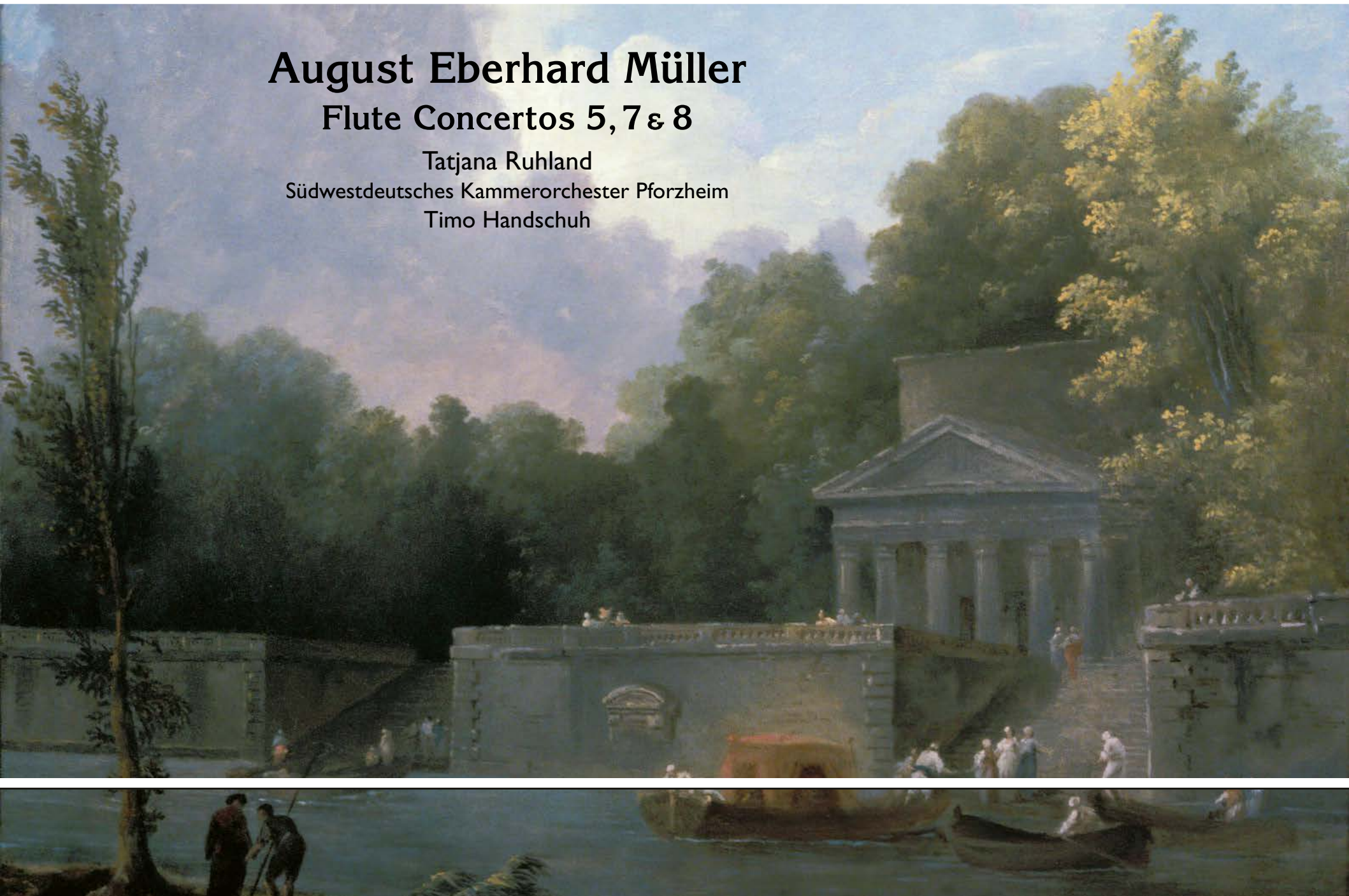


The CPO logo is centered at the top of the page. It consists of the letters 'CPO' in a stylized, white, outlined font. The background of the entire page is a classical painting of a landscape with a temple and a river.

August Eberhard Müller

Flute Concertos 5, 7 & 8

Tatjana Ruhland
Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim
Timo Handschuh



August Eberhard Müller 1767–1817

Concerto No. 5 in E minor op. 19

16'13

- | | | |
|---|-----------------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 11'19 |
| 2 | II. Adagio | 3'56 |
| 3 | III. Allegretto con variazioni no | 5'44 |

Concerto No. 7 in D minor op. 22

25'20

- | | | |
|---|----------------------|-------|
| 4 | I. Allegro moderato | 17'47 |
| 5 | II. Andante grazioso | 4'54 |
| 6 | III. Allegro | 5'39 |

Concerto No. 8 in F major op. 24

26'22

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 7 | I. Allegro con soirito | 14'41 |
| 8 | II. Adagio cantabile | 3'44 |
| 9 | III. Allegro molto | 7'57 |

Total time 75'47

Tatjana Ruhland Flute

Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

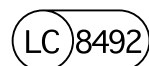
Timo Handschuh

With the kind support of



CCP

Congress
Centrum
Pforzheim



All rights of the producer and of the owner of the work reserved.
Unauthorized copying, hiring, renting, public performance and broad-
casting of this record prohibited.

cpo 555 403–2

Recording: CongressCentrum Pforzheim, October 28–31, 2020

Recording Producer & Recording Engineer: Holger Urbach

Editing, Mastering: Holger Urbach Musikproduktion, www.humusic.de

Executive Producer: Burkhard Schmilgun

Cover Painting: Hubert Robert, »Parkszene«

© akg-images, 2022; Design: Lothar Bruweleit

cpo, Lübecker Straße 9, D–49124 Georgsmarienhütte

© 2022 – Made in Germany



August Eberhard Müller

**August Eberhard Müller,
Flötenkonzerte Nr. 5, 7 & 8**

Von Beethoven als Künstler geachtet, von Goethe als Musikexperte geschätzt, von zeitgenössischen Lexikographen als Komponist und Interpret auf Flöte, Klavier und Orgel gerühmt und von Friedrich Rochlitz, dem Gründungsherausgeber der *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, als Komponist bezeichnet, dessen Werke »von entschiedenem, bleibendem Werth« seien – an positiven Urteilen über August Eberhard Müller (1767–1817) und seine Kompositionen mangelt es nicht. Ebenso wenig an renommierten Ämtern, war er doch von 1804 bis 1810 als vierter Nachfolger von Johann Sebastian Bach Kantor an der Thomaskirche zu Leipzig und von 1810 bis zu seinem Tod Hofkapellmeister im Musensitz Weimar. Dennoch begann sein Ruhm nach seinem Tod sehr schnell zu bröckeln; es ist kaum ein Beleg für Aufführungen seiner Werke nach 1820 zu finden – eines der vielen Rätsel, welche die Musikgeschichte bereithält.

Nicht nur Johann Sebastian Bach, sondern auch dessen neunter Sohn Johann Christoph Friedrich Bach (1732–95) spielte eine wichtige Rolle in Müllers Leben. Der »Bückeburger Bach« unterrichtete den Knaben ab Mitte der 1770er Jahre mehrere Jahre lang im Klavier- und Orgelspiel sowie in Harmonie- und Kompositionslehre. Geboren wurde Müller zwar am 13. Dezember 1767 in der Kleinstadt Northeim bei Göttingen, doch schon 1770 siedelte die Familie nach Rinteln über, einer kleinen Universitätsstadt in der Nähe der Schaumburg-Lippischen Residenz Bückeburg; Bach war seit 1756 faktischer Leiter der dortigen Hofkapelle; ihm fiel die außergewöhnliche Musikalität des Knaben auf. Man wird annehmen dürfen, dass er Müller auch mit den Werken seines Vaters bekannt gemacht hat. Das Flötenspiel brachte Müller sich jedoch selbst

bei. Bereits im zarten Alter von 14 Jahren brach Müller zu Konzertreisen durch seine norddeutsche Heimat auf; längere Zeit auch soll er sich in Braunschweig aufgehalten haben. Ein 1786 in Göttingen begonnenes Jurastudium konnte er aus Geldmangel nicht zu Ende führen. Vorübergehend hielt er sich wieder in seinem Elternhaus auf. Doch bereits 1788 ist er in Magdeburg zu finden; er heiratete dort am 28. April Elisabeth Catharina Rabert, die Tochter des dortigen Organisten an St. Ulrich, dessen Nachfolger er im Juni 1789 wurde. Bald begannen seine ersten Kompositionen im Druck zu erscheinen, etwa im November 1792 seine drei Klaviersonaten op. 3, welche den einflussreichen Berliner Hofkapellmeisters Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) sehr beeindruckten und zu einer hymnischen Rezension in seiner Zeitschrift *Musikalische Monatsschrift* veranlassten. Ob Reichards ermutigende Stellungnahme den Anlass gab, sei dahingestellt; jedenfalls reiste Müller nach Berlin, um sich dem dortigen Publikum als Komponist und Interpret vorzustellen. Ende März oder in der ersten Aprilhälfte 1793 trat er als Pianist im Berliner Liebhaberkonzert auf und gab in der Marienkirche (am späteren Alexanderplatz gelegen) ein Orgelkonzert. Die Presse feierte ihn, und die Berliner Verlagshäuser wurden auf ihn aufmerksam. Im Dezember erschien mit dem Klavierkonzert A-Dur sein erstes Orchesterwerk im Verlag von Johann Julius Hummel in Berlin. Überdies hatte er in der preußischen Hauptstadt die persönliche Bekanntschaft von Reichardt, von Friedrich Wilhelm Marpurg (1718–95) und von Carl Friedrich Fasch (1736–1800) gemacht.

Von nun an ging es aufwärts. Zurück in Magdeburg übertrug man Müller die Leitung der sogenannten Logenkonzerte für die Saison 1793/94. Und noch in der laufenden Saison erreichte ihn eine Einladung des Bürgermeisters von Leipzig, sich um die dort seit

längerem vakante Stelle des Organisten der Nikolai-kirche zu bewerben. Reichardt hatte ihn den für die Stellenbesetzung Verantwortlichen empfohlen als jemand, der gleichermaßen als Organist für den Kirchendienst wie als Instrumentalvirtuose für die Leipziger Gewandhauskonzerte geeignet sei. Müller bewarb sich, wurde eingestellt und trat in der zweiten Jahreshälfte 1794 sein neues Amt in Leipzig an. Als bald prägten Müller und seine Gattin Elisabeth Catharina das Musikleben der Stadt an der Pleiße auf vielfältige Weise: Während Elisabeth Catharina als Pianistin das Leipziger Publikum mit den Klavierkonzerten Mozarts und Beethovens bekannt machte – sie spielte z. B. die Leipziger Erstaufführungen von Beethovens 3. und 4. Klavierkonzert –, war ihr Gatte neben seiner Tätigkeit als Organist als erster Flötist Mitglied im Gewandhausorchester. Darüber hinaus trat er wie seine Gattin als Solist in den Gewandhauskonzerten in Erscheinung. Gleichzeitig unterstützte er den Thomaskantor Johann Adam Hiller (1728–1804) bei dessen Amtsausübung. Im Jahr 1800 wurde Müller vom Leipziger Stadtrat dem zunehmend hinfälliger werdenden Hiller als »Substitut« zur Seite gestellt; ab dem darauf folgenden Jahr erfüllte Müller faktisch alle mit dem Kantorat verbundenen Aufgaben, und nach Hillers Tod im Juni 1804 wurde er offiziell zu dessen Nachfolger bestellt.

Als Thomaskantor entwickelte Müller ehrgeizige Pläne. Gleich nach seinem faktischen Amtsantritt 1801 sorgte er dafür, dass die Aula der Thomasschule zu einem kleinen Konzertsaal umgebaut wurde, um den Thomaschülern regelmäßige Konzerte zu ermöglichen. Am Repertoire ist insbesondere erwähnenswert, dass Müller Kantaten von Johann Sebastian Bach aufzuführen begann, die also nicht nur in der Kirche erklangen, sondern auch im Konzert, eine Pioniertat, die vorerst ohne direkte Folgen im Konzertbetrieb blieb. Auch außerhalb

der Schule übernahm er musikalische Leitungsaufgaben: Seit Anfang 1802 leitete er das monatliche Konzert im sogenannten *Beygangschen Museum*, einem Lesekabinett, dessen Mitglieder unentgeltlichen Zutritt zu den Konzerten hatten. Beide Konzertinstitute fielen im Herbst 1806, als Napoléons Truppen Leipzig besetzten, den Kriegereignissen zum Opfer.

Nicht nur der Fortfall der beiden von ihm geleiteten Konzertinstitutionen, sondern auch zunehmende Streitigkeiten mit der Leitung der Thomasschule hinsichtlich der musikalischen Beanspruchung der Schüler mögen dazu beigetragen haben, dass sich Müller nach anderen Betätigungsfeldern umsah. Ab 1807 unterrichtete er die Sachsen-Weimarische Erbprinzessin Maria Pavlovna (1786–1859) in Klavierspiel und Harmonielehre. Man darf annehmen, dass dieses neue Engagement der Erfüllung seiner Amtspflichten als Thomaskantor nicht unbedingt förderlich war. Die Erbprinzessin fand offenbar Gefallen an Person und Fähigkeiten ihres Lehrers; denn im Herbst 1809 erging, wohl im Einverständnis mit dem Weimarer Theaterleiter Johann Wolfgang Goethe, an Müller die inoffizielle Anfrage, ob er nicht als Hofkapellmeister nach Weimar kommen wolle. Mit den Leistungen des bisher als Kapellmeister agierenden Konzertmeisters Franz Seraph von Destouches (1772–1844) waren weder der Hof noch Goethe zufrieden. Vor seinem offiziellen Amtsantritt absolvierte Müller im Herbst 1809 offensichtlich eine mehrmonatige Probezeit, ganz zur Zufriedenheit Goethes, der für den Beginn der Saison 1809/10 in seinen Tag- und Jahresheften notierte, dass »Theater und öffentliche Musik durch den antretenden Kapellmeister Müller belebt und geregelt wurden.«

Seit dem 1. April 1810 war Müller offiziell Sachsen-Weimarer Hofkapellmeister sowie Musikdirektor der Stadtkirche und des Gymnasiums; am 14. Mai 1810

trat er seinen Dienst an. Goethe höchstpersönlich war bemüht, ihm den Einstieg so annehmlich wie möglich zu machen. Seine hohen Erwartungen an Müller sollten nicht enttäuscht werden. Gegen Ende von Müllers erster Saison in Weimar, am 18. März 1811, schrieb Goethe an Carl Friedrich Zelter: »Unser Capellmeister Müller hält sein Orchester, sein Chor sowie die Solosänger recht gut zusammen, und wir sind wirklich an musicalischen Genüßen diesen Winter wohlhåbig gewesen.« Auch andere Quellen belegen, dass Müller ein energischer und durchsetzungsfähiger Dirigent gewesen ist. Gegen großen Widerstand einzelner Kapellmitglieder führte er in der Kapelle eine Sitzordnung nach Instrumentengruppen statt nach hierarchischer Stellung ein. Gleichzeitig gelang es ihm, die soziale Lage der Musiker zu verbessern. Auch pädagogische Aufgaben gehörten zu seinen Amtspflichten; er übernahm den Gesangsunterricht am Gymnasium und suchte sich Choristen für Theater und Kirche unter den Mitgliedern des dem Gymnasium angeschlossenen Lehrer-Seminars, denen er auch Gesangsunterricht erteilte. Bald jedoch wurde Müllers Engagement durch Erkrankungen eingeschränkt; ab 1812 litt er an »Podagra«, Fußgicht, und konnte zeitweilig nur noch sitzend dirigieren. Dazu kam später Wassersucht. Zu Anfang 1817 war er so hinfällig, dass er seine Wohnung nicht verlassen konnte. Am 3. Dezember 1817 starb er, zehn Tage vor seinem 50. Geburtstag.

Müllers musikalisches Œuvre ist nicht sehr umfangreich; es umfasst 41 mit Opuszahlen versehene Veröffentlichungen; ohne Opuszahl erschienen ein gutes Dutzend Lieder, etliche Übungsstücke für Klavier oder Flöte, das für die Weimarer Bühne geschriebene einaktige Singspiel *Der Polterabend* (Uraufführung: 11. November 1812) sowie eine *Cantatine* zu Familienfesten für vier Singstimmen, Chor und Bläser. Ungedruckt schließlich blieben einige geistliche Werke, die Müller in seiner

Kantorenzeit komponierte. Der Großteil seiner überlieferten Werke wurde während seiner Leipziger Zeit (1794–1810) komponiert bzw. publiziert. Das gilt primär für seine reinen Instrumentalwerke. Etliche für das Weimarer Theater komponierte Bühnenmusiken sowie vokale Gelegenheitswerke aus der Weimarer Zeit müssen als verloren gelten.

Müllers elf Flötenkonzerte wurden zwischen 1794 und 1816 publiziert, zwei Einzelstücke für Flöte und Orchester erschienen 1804 und 1817. Müller beschäftigte sich also während seiner aktiven Zeit als Komponist durchgehend mit dieser Gattung bzw. Besetzung:

Nummer	Tonart	Opusnr.	Erscheinungsjahr	Anmerkung
Nr. 1	G-Dur	op. 6	1794	
Nr. 2	G-Dur	op. 7	1796?	verloren
Nr. 3	D-Dur	op. 10	1796	
Nr. 4	D-Dur	op. 16	1798	
Nr. 5	e-Moll	op. 19	1800/1801	
Nr. 6	D-Dur	op. 20	1800	
Nr. 7	d-Moll	op. 22	1803	
Polonaise		op. 23	1804	
Nr. 8	F-Dur	op. 24	1805	
Nr. 9	C-Dur	op. 27	1807	
Nr. 10	G-Dur	op. 30	1809	
Nr. 11	G-Dur	op. 39	1816	
Fantasie	d-Moll	op. 40	1817	

Müllers **Flötenkonzert Nr. 5 e-Moll op. 19** entstand vermutlich 1798/99 und wurde am 8. November 1798, 14. März 1799 oder 11. April 1799 uraufgeführt. An diesen drei Tagen stand nämlich jeweils ein nicht näher gekennzeichnetes, von Müller gespieltes eigenes Flötenkonzert auf dem Konzertprogramm der Gewandhauskonzerte. In der gerade erst gegründeten *Allgemeinen musikalischen Zeitung* fand Müller im Rahmen

des saisonalen Berichts über das Leipziger Musikleben lobend Erwähnung, ohne dass auf die gespielten Kompositionen näher eingegangen würde: »Herr Müller gab uns, mit seiner rühmlich bekannten Geschicklichkeit, verschiedene schöne Flötenkonzerte von ihm selbst und [Franz Anton] Hoffmeister komponiert [...].«

Etwas später erschien das Werk im Druck und wurde für die nächsten zwei Jahrzehnte ein Repertoirestück der reisenden Flötenvirtuosen; in der Presse galt es als »Müllers beliebtes Flöten-Concert aus E moll« (1811) oder als »Müllers, vornämlich in den zwey ersten Sätzen so braves Conc.[ert] aus E moll« (1816), jedenfalls als ein allseits bekanntes und geschätztes Werk.

Auch in seinen mittleren Konzerten bleibt Müller den kompositorischen Prinzipien treu, die er in seinen frühen Konzerten (etwa Nr. 1 und 3, **cpo** 777 956–2) entwickelt hatte: in enger Anlehnung an Mozart und unter Verwendung relativ stabiler, wenig experimentierfreudiger Konzepte, was die großformale Anlage der einzelnen Sätze betrifft, stattet Müller seine Konzertkompositionen mit vielen kleinen Besonderheiten aus, die ihnen individuelle Werkphysiognomien verleihen. Im Kopfsatz (*Allegro*, e-Moll, ¾-Takt) des fünften Konzerts beispielsweise wird im Anfangstutti nach der Vorstellung des elegischen Kopfhemas das Kopfmotiv isoliert und dient als Beginn einer harmonischen Überleitung (0'50) zur Paralleltonart G-Dur, in deren Folge eigentlich ein Seitenthema zu erwarten wäre. Es folgen aber lediglich Motivfragmente (1'16), die alsbald einer harmonischen Rückleitung zur Grundtonart weichen (1'29). Erst nach deren Abschluss entfaltet sich ein beiläufiges zweites Thema in der Grundtonart (2'05), das derart vielfältige motivische Bezüge zum Kopfhema aufweist, dass es auch als eine Variante desselben durchgehen könnte. Nach einer drastischen Unterbrechung durch ein Orchesterunisono (2'37) setzt das erste Solo mit dem Kopfhema

ein (2'53). Als Seitenthema in der Paralleltonart präsentiert Müller das zweite Thema des Anfangstutti, das durch die Wendung nach Dur eine ganz neue Färbung gewinnt. Passagenwerk (5'01) markiert den Beginn der Schlussgruppe, welche von einem ausgedehnten Tutti unter Verwendung des Kopfhemas in Dur (nach Art der Überleitung im Anfangstutti) abgeschlossen wird (5'42). Das zweite Solo (6'26) beginnt mit einem neuen, lyrischen Thema in G-Dur. Umrahmt von zwei Tutti-Überleitungen (7'14 und 8'11) erscheint das Hauptthema in einer Art Scheinreprise in a-Moll (7'22). Die eigentliche Reprise in der Grundtonart (8'35) setzt wie beiläufig ohne große harmonische Vorbereitung ein; auffällig ist, dass nun das Seitenthema wieder (wie im Anfangstutti) in Moll erscheint (9'36), und konsequenterweise wird nun nicht das Passagenwerk der Schlussgruppe wieder aufgenommen, sondern die Solostimme steigert sich durch ausgiebig verzierte große Sprünge zu abschließender Emphase (10'07), bevor – ohne Solokadenz – ein kurzes Schlusstutti (10'57) den Satz beendet.

Der zweite Satz (*Adagio*, E-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) ist trotz seiner intermezzohaften Kürze ein ausdrucksvoller, sanglicher Satz in dreiteiliger Liedform, dessen Mittelteil in der Paralleltonart cis-Moll (1'14) mit großen melodischen Sprüngen in der Solostimme zum getragenen Duktus der Rahmenteile (Reprise 2'27) kontrastiert.

Der letzte Satz ist ausnahmsweise mal kein Rondo, sondern ein *Allegretto con variazioni* (e-Moll, Alla breve-Takt), das allerdings durch die Einblendung eines kurzen Tutti am Ende des Themas und jeder Variation rondohafte Züge gewinnt. Die erste Variation (0'43) löst den zackigen, punktierten Marschrhythmus des Themas in gemächliche Achtelbewegungen auf; die zweite Variation (1'15) treibt den Auflösungsprozess durch 16tel-Läufe weiter voran, die charakteristischen Schlusswendungen der einzelnen Periodenglieder bleiben

jedoch erhalten. Gleiches gilt für die dritte Variation (1'52), in welcher der Rhythmus der einzelnen Motive zu gleichmäßiger Triolenbewegung nivelliert wird. In der vierten Variation (2'26) wird, zu *Poco adagio* entschleunigt, der melodische Gehalt des Themas erkundet, während die fünfte Variation (3'23) eine behagliche, kaum verzierte Durvariante des Themas präsentiert. Die sechste Variation (4'07), nach Moll zurückkehrend, restituiert das Variationsthema wörtlich in den Violinen, während die Solostimme stimmungsvolle 16tel-Umspielungen beiträgt. Abschließend wird in der siebten Variation (4'50) der zackige Marschrhythmus in eine Gigue im $\frac{6}{8}$ -Takt transformiert.

Wie bei fast allen seinen Konzertkompositionen war Müller selbst der Solist bei der Uraufführung seines **Flötenkonzerts Nr. 7 d-Moll op. 22**, die am 29. September 1803 im Leipziger Gewandhaus stattfand. Es unterscheidet sich durch die Hinzuziehung von Trompeten und Pauken im Klangcharakter stark von seinem fünften Konzert; das war aber für Müller nichts Neues, denn bereits im vierten und im sechsten Flötenkonzert hatte er diese klangliche Verstärkung erprobt. Noch im Herbst des gleichen Jahrs erschien das Werk im Druck, und eine zeitgenössische Rezension bescheinigte ihm »genauen Zusammenhang der Melodie«, indem diese nicht »aus allenthalben zusammengerafften Gliedern« bestehe, sowie eine »Art der Begleitung, die den mit der Harmonie vertrauten Tonsetzer verräth« (1808).

In der Tat zeigt sich schon im Anfangstutti des Kopfsatzes (*Allegro moderato*, d-Moll, $\frac{4}{4}$ -Takt) eine bemerkenswerte motivische Stringenz in der Gestaltung des Hauptthemas (Oktavsprünge, punktierte Rhythmen, nachschlagende Seufzerfiguren), der Antizipation des Seitenthemas in der Überleitung (1'05) und in diesem selbst (1'30), während der gestische Kontrast zwischen beiden Themen (majestätisch auftrumpfend im

Hauptthema, lyrische Rücknahme im Seitenthema) größer kaum denkbar ist. Nach Abschluss des Seitenthemas wird unter Verwendung von motivischem Material aus dem Hauptthema zur Grundtonart zurückmoduliert (2'11) und eine Art Schlussgruppenmotiv exponiert (2'41), das Charakteristika des Seitenthemas aufgreift. Das erste Solo (3'18) wiederholt im Großen und Ganzen den Verlauf des Anfangstutti, mit der Abweichung, dass die das Seitenthema antizipierende Überleitung nach kurzer Tuttiunterbrechung durch Variantenbildungen des Kopfhemas ersetzt ist (4'13) und der dominantischen Vorbereitung des Seitenthemeneintritts großes Gewicht eingeräumt wird (ab 5'03; Seitenthema 5'30). Im Tempo beschleunigtes, auflockerndes Passagenwerk (6'14), in das sich überraschend das nach Dur gewendete Schlussgruppenmotiv mischt (6'44), bevor das Passagenwerk wiederholt wird (7'28), sowie das zweite Tutti mit Haupt- und Seitenthema in Dur (8'14 bzw. 8'45) schließen die Exposition ab. Das zweite Solo beginnt zwar, wie üblich, mit einem neuen Thema (9'21) in der Paralleltonart; dieses nimmt jedoch charakteristische Elemente aus den zuvor exponierten Themen (regelmäßige Periodenbildung, Seufzerfiguren, Punktierungen) auf. Aus der Schlussgruppe stammen das Passagenwerk (9'54) wird zur Modulation nach a-Moll genutzt, und in dieser Tonart erscheint erneut das Schlussgruppenmotiv (10'32), das zur Vorbereitung des Repriseneintritts (11'54) hinleitet. In der Reprise wird auf die Wiederaufnahme der Überleitungsvariante des Hauptthemas verzichtet, die Überleitung beginnt nahezu unmittelbar mit der harmonischen Vorbereitung des Seitenthemeneintritts (12'47), der nun regelgerecht in D-Dur erfolgt (13'22). Die Schlussgruppe verläuft mit Passagenwerk (14'07), Schlussgruppenthema (14'32) und Wiederholung der Passagen (15'15) analog zur Exposition. Ein kurzes Schlusstutti (16'10), das Raum für

eine (nicht ausgeschriebene) Kadenz der Soloﬂöte lässt (16'24), beendet den Satz.

Der zweite Satz (*Andante grazioso*, G-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt) weist, wie üblich bei Müller, dreiteilige Bogenform auf. Einem graziösen, selbst dreigeteilten A-Teil in gehendem Duktus steht ein kontrastierender B-Teil (1'12) in g-Moll gegenüber, dessen Beginn sich als Variation des nach Moll versetzten Anfangsthemas im strengen Stil präsentiert, sich aber bald als Figuralvariation des Themas (1'34) entpuppt. Die Reprise des A-Teils (3'33) weicht kaum vom Anfangsteil ab.

Der Finalsatz (*Allegro*, D-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt), im seinerzeit populären Polonaisen-Rhythmus, folgt der von Müller für seine Konzerte kodifizierten Rondoform: Einem dreiteiligen, im Wechsel von Solo und Tutti vorgestelltem Rondorefrain folgt ein motivisch sich an das Anfangsthema anlehnendes Couplet (1'18), das von der Grundtonart zur Dominante moduliert, hier also in A-Dur endet. Ein spannungssteigernder Orgelpunkt führt zum zweiten Rondorefrain (2'41), der stark verkürzt ist. Ein zweites Couplet in subdominantischer Tonart (hier G-Dur; 3'06) bringt in der Regel neues motivisches Material (und hier auch ein apartes Wechselspiel zwischen Solovioline und Soloﬂöte; 3'20); der dritte Rondorefrain (4'37) setzt als Tutti ein, fährt mit einer variationsartigen Passage der Flöte (4'43) fort und endet mit einer kurzen Coda (5'10).

In seinem **Flötenkonzert Nr. 8 F-Dur op. 24** kehrt Müller zur kleineren Besetzung seiner frühen Konzerte zurück. Er komponierte es vermutlich im Laufe des Jahres 1804 und brachte es am 1. Januar 1805 in einem Gewandhauskonzert mit großem Erfolg zur Uraufführung. Bereits im Frühjahr 1805 erschien es im Druck und gelangte alsbald ins Repertoire reisender Flötenvirtuosen.

Im Kopfsatz (*Allegro con spirito*, F-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) trifft Müller ziemlich genau den offenbar von ihm

angestrebten Mozartschen Ton: Das Anfangstutti wird im *piano* mit einer vollkommenen Periode eröffnet, dreiklangsbetont und punktiert beginnend sowie in aufsteigenden Stufenintervallen und mit chromatischen Vorhaltsseufzern mit Halbschluss im Vordersatz schließend; die Überleitung beginnt als *forte*-Variante des Kopfsthemas (0'24); das dominantische Seitenthema mit seinem kleinintervalligen Abstieg und seinem glatten Rhythmus (1'08) ist ein Musterbeispiel an Kontrastbildung ohne Gefährdung des Zusammenhangs. Unter Wiederaufnahme des Anfangsthemas wird zur Grundtonart zurückmoduliert (1'40). Das Schlussgruppenmotiv (2'11) verbindet wiederum Eigenschaften von Haupt- und Seitenthema (Seufzerendung und Stufenintervallik). Der Verlauf des ersten Solos (3'07) folgt weitgehend dem des Anfangstutts; ein kurzes Tutti (3'38) schließt den Hauptthemenbereich ab, und die Überleitung beginnt als Variante des Hauptthemas (3'46). Es folgt das Seitenthema in der Dominanttonart C-Dur (4'19); nur die in dieser Tonart verbleibende Schlussgruppe (4'53, mit eigenem Motiv 5'23) ist gegenüber dem Anfangstutti verkürzt. Ein ausgedehntes Tutti (6'29), in welchem das Anfangsmotiv zur Bildung von Schlusskadenzen in C-Dur genutzt wird und in dessen Verlauf erneut das Schlussgruppenmotiv erscheint (7'13), schließt die Exposition ab. Das zweite Solo (7'33) beginnt, wie gewohnt, mit neuem thematischen Material in der Tonart des Expositionsschlusses, gewinnt aber bald durchführungsartigen Charakter mit einer Wendung nach c-Moll (7'53) und kurzen Präsentationen von Hauptthemenkopf in Es (8'17) und Schlussgruppenmotiv in B (8'53). Nach ausgiebiger dominantischer Vorbereitung (ab 9'11) erfolgt der Eintritt der Reprise (9'38), überraschenderweise im Tutti. Erst im zweiten Teil des Hauptsatzkomplexes setzt die Soloﬂöte wieder ein (9'49). Seitenthema (10'38) und Schlussgruppe (11'11);

Schlussgruppenmotiv 11'42) verlaufen analog zur Soloexposition. Das abschließende Tutti (12'53) greift den Expositionsschluss wieder auf und wird durch eine nicht ausgeschriebene Solokadenz unterbrochen.

Der – wie gewohnt – in dreiteiliger Bogenform gehaltene langsame Satz (*Adagio cantabile*, Des-Dur, $\frac{4}{4}$ -Takt) erregte das Interesse der Zeitgenossen in besonderem Maße. Friedrich Rochlitz (1769–1842), sicherlich der einflussreichste zeitgenössische Musikkritiker, lobte ihn in seiner Uraufführungskritik als »ein höchst einfaches, und tiefgreifendes, treffliches Charakterstück«. Die Flöte spielt größtenteils in außergewöhnlich tiefer Lage zu gedämpften Streichern, was dem Satz einen ungemein dunklen, friedvollen Klangcharakter verleiht, ohne doch lamentös zu wirken. Der Mittelteil in cis-Moll (1'15) ersetzt anfangs die sordinierten Streicher durch Bläser, und gewinnt in seinem zweiten Teil (1'39), nunmehr wieder zu Streicherbegleitung, an innerer Bewegung. Der Reprise des A-Teils (2'15) schließt sich eine 6 Takte umfassende Coda (3'13) an.

Das Werk wird durch ein Rondofinale mit Kehraus-Charakter (*Allegro molto*, F-Dur, $\frac{3}{4}$ -Takt) beschlossen. Anders als früher integriert Müller jetzt Elemente der Sonatensatzform. Dem dreiteiligen Refrainthema, dessen Abschluss ein bekräftigendes Tutti bildet, folgt ein Couplet (1'06), das zur Dominanttonart C-Dur moduliert und ein kontrastierendes Seitenthema (1'32) entfaltet; den Abschluss des Couplets bildet schlussgruppenartiges Passagenwerk (2'06). Die Wiederholung des Rondorefrains (2'51) bricht überraschend mitten im Satz ab und endet, unter Verlangsamung des Tempos, in der dominantischen Vorbereitung des zweiten Couplets (3'23) in der Subdominanttonart B-Dur und mit neuem motivischem Material. Auch der dritte Rondorefrain (4'34) ist verkürzt, und weicht alsbald einem dritten Couplet (5'00), das in der Paralleltonart d-Moll beginnt

und im weiteren Verlauf motivische Umkehrungen des Kopfmotivs (etwa 5'18) einfließen lässt. Ein vierter, nur wenig gekürzter Rondorefrain (6'04) schließt sich an, und eine Coda (6'54), in welcher sich sowohl Solo und Tutti als auch Beschleunigung und Verlangsamung wirkungsvoll abwechseln, beschließt das Werk.

Bert Hagels

Tatjana Ruhland

Als »Paganini der Flöte« wurde Opus-Klassik-Preisträgerin Tatjana Ruhland einmal von einem Kritiker beschrieben, und im Dezember 2018 nannte sie der Tagesspiegel anlässlich von Debussys »Prélude à l'après-midi d'un faune« mit den Berliner Philharmonikern »einen fabelhaften Faun« und resümierte: »Schon für die ersten Takte ist der Jubel am Ende verdient«. Im Fono Forum hieß es über eine ihrer CDs, Ruhland könne »alles ausspielen: Virtuosität, Übergänge, Kontraste«. Nach ihrer Einspielung von Flötenwerken Carl Reineckes beschrieben die Rezensenten Tatjana Ruhland als »Spitzenklasse ihrer Zunft« und »virtuose und volatile Flötistin« mit »warmem Ton voller Gestaltungsintensität.« Diese Aufnahme, von der Zeitschrift Crescendo als »leidenschaftliche Liebeserklärung« gewürdigt, wurde 2018 mit dem Opus Klassik als Konzerteinspielung des Jahres ausgezeichnet.

Ihre musikalische Kompetenz und inspirierende Bühnenpräsentation setzt Tatjana Ruhland für durchdachte Programme und anspruchsvolle Projekte ein. In den letzten Jahren ist die Flötistin u. a. bei so namhaften Festivals wie dem Beethovenfest Bonn, dem Mozartfest Würzburg, dem Heidelberger Frühling, dem Musikfest Stuttgart, dem Prager Frühling, der Bachwoche Ansbach, dem Lucerne Festival und dem Festival de Radio France solistisch aufgetreten. Sie spielte darüber hinaus im Orchester der Bayreuther Festspiele.

Als Solo-Flötistin des SWR Symphonieorchesters sowie als Gast weiterer Sinfonie- und Rundfunkorchester wirkt sie regelmäßig an Konzerten in Tokio, Amsterdam, London, Berlin, Hamburg, Wien und Zürich mit, und arbeitete mit führenden Dirigenten unserer Zeit zusammen wie u. a. Bernhard Haitink, Lorin Maazel, Kurt Masur, Yuri Temirkanov, Christoph Eschenbach,

Roger Norrington, Valery Gergiev, Kent Nagano, Kirill Petrenko, Gustavo Dudamel und Teodor Currentzis.

Tatjana Ruhland musiziert als Solistin mit bedeutenden Klangkörpern und trat als kammermusikalische Partnerin von Hilary Hahn, Wen-Sinn Yang, Emmanuel Pahud, Angela Hewitt, Matthias Goerne, Christine Schäfer, Christina Landshamer, Eckart Heiligers, Matthias Höfs, Christian Schmitt und Yaara Tal auf. Als gefragte Pädagogin gibt Tatjana Ruhland Meisterkurse in Europa, Japan und den USA und unterrichtete eine Flötenklasse an der Hochschule für Musik in Saarbrücken. Seit 2017/2018 ist sie Jurymitglied und Mitglied im Projektbeirat des Deutschen Musikwettbewerbs.

Die in Regensburg geborene Flötistin wurde in München und New York ausgebildet und bei internationalen Wettbewerben (u. a. in Prag, Kobe und New York) ausgezeichnet. Ihre Position als Solo-Flötistin des SWR Symphonieorchesters (früher Radio-Sinfonieorchester Stuttgart) hat Tatjana Ruhland seit 2000 inne.

Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

Ein frischer und packender musikalischer Zugriff und stilistische Vielfalt von der Alten bis zur Neuen Musik sind die Erkennungszeichen des Südwestdeutschen Kammerorchesters Pforzheim. Das in der Basis mit vierzehn Musikern aus sieben Nationen besetzte Ensemble ist eines der ganz wenigen »Full-time«-Kammerorchester: So wird eine außergewöhnliche Homogenität und Flexibilität des Klangbildes möglich, die auch in größerer Besetzung mit Bläsern und weiteren Streichern aus einem festen Musikerstamm erhalten bleiben.

Gegründet wurde das Südwestdeutsche Kammerorchester im Jahr 1950 von dem Hindemith-Schüler

Friedrich Tilegant. Rasch fand das Ensemble internationale Anerkennung: Man sprach vom »Tilegant-Sound«, der bei den Festspielen in Salzburg, Luzern und Leipzig und auf weltweiten Konzertreisen zu hören war. Maurice Andre, Dietrich Fischer-Dieskau, Frans Brüggen und Yehudi Menuhin waren nur einige der musikalischen Größen, mit denen das »Südwestdeutsche« zusammenarbeitete. Nach der Tilegant-Ära wurde das Orchester vor allem durch Paul Angerer, Vladislav Czarnecki, Sebastian Tewinkel und Timo Handschuh geprägt. Mit Beginn der Konzertsaison 2019/20 übernahm der britische Dirigent Douglas Bostock die künstlerische Leitung, und prägt und entwickelt seither Klang, Stilistik und Programmatik des Ensembles.

Auf seinem Erfolgsweg hat das Südwestdeutsche Kammerorchester neben etlichen Rundfunkaufnahmen etwa 300 Schallplatten und CDs eingespielt, von denen eine ganze Reihe mit internationalen Preisen ausgezeichnet wurden. Zahlreiche Uraufführungen (Jean Françaix, Harald Genzmer, Enjott Schneider, Mike Svoboda) belegen seine Kompetenz auch für die zeitgenössische Musik. Auch in jüngerer Zeit musizierte das Kammerorchester mit international bekannten Solisten wie Nigel Kennedy, Andrea Bocelli, Mischa Maisky, Cyprien Katsaris, Christian Tetzlaff oder Lars Vogt und war in ganz Europa (Festival Prager Frühling, Schleswig-Holstein-Musikfestival, Schwetzingen Festspiele, Festival Euro Mediterraneo Rom, OsterKlang Wien, Sala Verdi Mailand, Auditorio Nacional Madrid, Berliner Philharmonie), in den USA und in Japan zu Gast. Daneben erweiterte es seine Bandbreite durch neue Programmideen und Projekte in den Bereichen Weltmusik (Giora Feidman), Jazz (Nigel Kennedy, Sebastian Studnitzky), Crossover (Fools Garden), Musik und Literatur (Iris Berben, Senta Berger, Hannelore Hoger), Kabarett

(Lars Reichow), Oper (Manfred Honeck), Tanz (Nina Corti, Bettina Castano) und Figurentheater.

Timo Handschuh

Timo Handschuh wurde 1975 in Lahr im Schwarzwald geboren und gründete bereits als 17-jähriger in seiner Heimatstadt ein eigenes Orchester. Er absolvierte zunächst ein Kirchenmusikstudium an der Musikhochschule Stuttgart (A-Examen), anschließend ein Kapellmeisterstudium, das er 2004 an der Musikhochschule Freiburg mit Auszeichnung abschloss. Seine prägenden Lehrer waren Prof. Ludger Lohmann (Orgel) und Prof. Scott Sandmeier (Dirigieren). Noch während des Studiums wurde Timo Handschuh 2002 an die Staatsoper Stuttgart engagiert, wo er als musikalischer Assistent von Generalmusikdirektor Manfred Honeck, als Kapellmeister und Gastdirigent u. a. *Madama Butterfly*, *Idomeneo*, *Così fan tutte*, *Il Trovatore*, *Le Nozze di Figaro*, *Die Fledermaus*, *Aida*, *Der fliegende Holländer* und *Der Freischütz* dirigierte. 2011 wurde er als Generalmusikdirektor nach Ulm berufen.

Neben der Opernarbeit hat Timo Handschuh nie seine Konzertaktivitäten vernachlässigt, sondern sich parallel dazu am Pult renommierter Orchester ein weit gespanntes Repertoire in den Bereichen Sinfonik und Kammerorchester erarbeitet, das von der Barockmusik in historisch informierter Aufführungspraxis über die Meisterwerke der Klassik und Romantik bis zur Moderne reicht. Er selbst sagt dazu: »Die Arbeit in beiden Bereichen erweitert den Horizont ungemein: Oper und Konzert, Sänger und Instrumentalsolisten – beide Bereiche geben immer wieder neue Impulse und befruchten sich gegenseitig.«

Von 2013 bis 2019 übernahm er zusätzlich zu seinen Ulmer Aufgaben die künstlerische Leitung des Südwestdeutschen Kammerorchesters Pforzheim, mit dem er viele CD-Einspielungen und Gastspielreisen vornahm. Zahlreiche Konzerte als Solist an der Orgel ergänzen seine Dirigententätigkeit.

Timo Handschuh
© Regine Landauer





Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim, Timo Handschuh
© Markus Bechtle

August Eberhard Müller: Flute Concerti, Nrs. 5, 7 & 8

He was admired by Beethoven as an artist, valued as a music expert by Goethe, renowned by the authors of his time with the title of composer and noted for his talents as an interpreter of flute, piano and organ music. The founder of the *Allgemeinen musikalischen Zeitung*, Friedrich Rochlitz, also held him in high esteem, writing that his compositions were of “definitive, long-lasting worth”. August Eberhard Müller (1767–1817) suffered no shortage of praise or appreciation for his talents and compositions. Müller also held many prestigious positions and had important titles behind his name. From 1804 to 1810 he was the fourth cantor after Johann Sebastian Bach at St. Thomas Church in Leipzig and from 1810 to his death was the court conductor at the Musensitz in Weimar. Unfortunately, with his death in 1817, his notoriety began to fade. After 1820 there is hardly any concert program to be found where his works were performed, one of the many mysteries of music history.

Not only Johann Sebastian Bach, but also Bach's ninth son, Johann Christoph Friedrich Bach (1732–95) played an important role in Müller's life. The “Bückeburger Bach” taught the young boy from the mid-1770s for several years in piano and organ, as well as harmony (music theory) and composition. Müller was born on the 13th of December, 1767 in the small town of Northeim near Göttingen. In 1770, the Müller family relocated to Rinteln, a small university town near the Schaumburg-Lippischen residence of Bückeburg. Bach had been the leader of the court orchestra since 1756 and noticed the extraordinary musicality of the young boy. One could surmise that he introduced Müller to the works of father, Johann Sebastian Bach. Müller taught himself to play the flute and at the young age of 14, embarked upon a

concert tour of his northern Germany. He toured northern Germany, remaining in Braunschweig for a longer time. He began studying the law in Göttingen in 1786, however, due to financial difficulties, was forced to end his studies. During this transition period, he lived at home with his parents. As of 1788, Müller lived in Magdeburg, where on April 28, he married Elisabeth Catharina Rabert, the daughter of the organist at St. Ulrich Church. In June of 1789, Müller took over the post as organist. Soon after this, his first compositions were printed. Around November, 1792, his three Piano Sonatas, Op. 3, appeared. These compositions impressed the extremely influential court conductor from Berlin, Johann Friedrich Reichardt (1752–1814), who sang his praises in his magazine, *Musikalische Monatsschrift*. Whether Reichardt's encouraging review was the reason is unclear; however, Müller travelled to Berlin in order to introduce himself to Berlin audiences not only as a composer, but also as an interpreter. At the end of March or beginning of April in 1793, he gave a piano performance in the Berlin Liebhaberkonzert and performed an organ concert in St. Mary's Church (whose location was later named Alexanderplatz). He received rave reviews and the publishing houses in Berlin took notice of him. In December his Piano Concerto in A-Major, Müller's first orchestral work, was published by Johann Julius Hummel in Berlin. This composition opened the door for him to become acquainted with the Prussian capital personalities of Reichardt, Friedrich Wilhelm Marburg (1718–95) and Carl Friedrich Fasch (1736–1800).

From this point on, the sky was the limit for him. Back in Magdeburg, he took over the direction of the so-called Logenkonzerte for the 1793–94 season. During this season, he received an invitation from the mayor of Leipzig, asking him to apply for the long-open vacancy as organist at St. Nicolas' Church, or Nikolaikirche.

Reichardt had personally recommended him for the position, stating that he was someone who could not only serve the needs of the church, but was also capable of the virtuosity needed for the Leipzig Gewandhaus Concerts. Müller applied for the job, received the position and in the second half of 1794, began his new post. The musical life of the city on the Pleiße River was impressed with both Müller and his wife, Elisabeth Catharina, in many ways. While Elisabeth Catharina introduced herself as a pianist to the Leipzig audiences with the piano concertos of Mozart and Beethoven, (for instance, she premiered Beethoven's third and fourth piano concerti in Leipzig), her husband was the principal flutist in Gewandhaus Orchestra, while also maintaining his church position as an organist. In addition, he, as well as his wife, was featured as a soloist in Gewandhaus concerts. At the same time, he assisted Johann Adam Hiller (1728–1804) in his position as Cantor at St. Thomas. In 1800, the Leipzig City Council named Müller as substitute for the increasingly-ill Hiller. He supported Hiller in his position and in the following year, Müller was fulfilling the duties of Cantor at St. Thomas' Church. After Hiller's death in June, 1804, Müller was officially named his successor.

As Cantor at St. Thomas, Müller developed ambitious plans. During his supportive role of Hiller in 1801, he arranged for the auditorium of St. Thomas' School to be transformed into a small concert hall. This enabled the students at St. Thomas to give concerts on a regular basis. The repertoire they performed is especially interesting: Müller began programming performances of Johann Sebastian Bach's Cantatas, taking them out of the church and into the concert hall. This was a pioneering endeavor, bringing the cantatas into concert programming for the first time, a practice which continues to this day. He also overtook musical direction outside of

the school. Beginning in early 1802, he led monthly concerts in the Beygangschen Museum, a “reading room” whose members had unfettered access to the concerts. However, both concert institutions were victims of war, when in the Autumn of 1806, they were forced to close as Napoleon’s troops claimed Leipzig.

The collapse of both of these concert institutions and the increasing discord with the direction of St. Thomas’ School (likely regarding the musical demands of the students), propelled Müller to seek other fields of opportunity. As of 1807, he began teaching Maria Pavlovna (1786–1859), the Sachsen-Weimar Crown Princess in piano and harmony (music theory). One can assume that this new engagement was not necessarily conducive to the fulfillment of his duties as Cantor at St. Thomas in Leipzig. Luckily, it seems that the Crown Princess was pleased with Müller, both personally and as her teacher, because in the Autumn of 1809 the Theater Director in Weimar, Johann Wolfgang Goethe, unofficially asked Müller if he would like to come to Weimar as the court conductor. Neither the Court nor Goethe were pleased with the abilities of the former court conductor, Concertmaster Franz Seraph von Destouches (1772–1844). However, before commencing with the official duties as Court Conductor in the Autumn of 1809, he completed a trial period of several months, which pleased Goethe. For the beginning of the 1809/10 Season, Goethe wrote the following in his journal: “Theater and public music through the incoming Court Conductor Müller were revitalized and regulated.”

As of April 1, 1810, Müller was officially named to the position of Court Conductor of the Sachsen-Weimar Court, as well as Music Director for the City Church and Secondary School. On May 14, 1810, he assumed his post. Goethe showed a personal interest in helping make his initial period as comfortable as possible.

He didn’t want to be disappointed in his high expectations of Müller. Toward the end of Müller’s first season in Weimar, on March 18, 1811, Goethe wrote the following to Carl Friedrich Zelter: “Our Court Conductor Müller keeps his orchestra, his chorus, as well as solo singers together quite well and the musical enjoyment from this winter was quite benevolent.” Other sources also cite Müller as being an energetic and also assertive conductor. In spite of the massive resistance of several orchestra members, he was able to integrate a seating arrangement according to instrumental groups rather than hierarchy. At the same time, he was able to improve the quality of life for the musicians. His post also included pedagogical responsibilities, so that he overtook teaching voice at the secondary school and sought chorus singers for the theater and church from the members of the secondary school’s teachers, to whom he taught singing. Unfortunately, though, his endeavors were soon limited due to illness. As of 1812 he suffered from “Podagra”, gout, and for a period of time, could only conduct while sitting. Later he developed edema and at the beginning of 1817, was so ill that he couldn’t leave his apartment. On December 3, 1817, he died, only ten days before his 50th birthday.

Müller’s musical body of work is not extensive. It contains 41 publications with opus numbers, a few dozen songs published without opus numbers and a few technical study pieces for piano or flute. He composed a one-act Singspiel “Der Polterabend”, first performed on November 11, 1812 for the Weimar Theater as well as a “Cantatine zu Familienfesten” for 4 voices, choir and brass instruments. His unpublished works comprise several religious works, composed during his time as Cantor at St. Thomas. The largest part of his works was composed and published during his residence in Leipzig from 1794–1810. This is primarily true about his

instrumental works. The theater pieces which he composed for the Weimar Theater, as well as the vocal compositions from Weimar are counted as lost.

Müller’s eleven flute concerti were published between 1794 and 1806, and two solo pieces for flute and orchestra were published in 1804 and 1817. During his most active compositional period, he explored the following genres and/or instrumentations:

Nr.	Key	Opus no.	Year of Publication	Remarks
Nr.1	G-Major	op. 6	1794	
Nr.2	G-Major	op.7	1796?	Lost
Nr.3	D-Major	op.10	1796	
Nr.4	D-Major	op.16	1798	
Nr.5	E-Minor	op.19	1800/1801	
Nr.6	D-Major	op.20	1800	
Nr.7	D-Minor	op.22	1803	
Polonaise		op.23	1804	
Nr.8	F-Major	op.24	1805	
Nr.9	C-Major	op.27	1807	
Nr.10	G-Major	op.30	1809	
Nr.11	G-Major	op.39	1816	
Fantasy	D-Minor	op.40	1817	

Müller’s Flute Concerto Nr. 5, E-Minor, Op. 19 was most likely composed in 1798/99 and was premiered on one of the following dates: November 8, 1798, March 14, 1799 or April 11, 1799. On each of these three dates Müller performed one of his own, unnamed flute concerti on a concert program in the Gewandhaus. The annual report of musical life in Leipzig published in the newly founded *Allgemeinen musikalischen Zeitung* bestowed Müller with critical praise without revealing the composition he performed: “Mr. Müller gave us, with his well-known praiseworthy skill, several beautiful flute concerti which he and [Franz Anton] Hoffmeister composed [...]”

The work was later published and for the next two decades was a standard repertoire piece for touring flute virtuosos. In the press it was often referred to as “Müller’s beloved Flute Concerto in E-Minor” (1811) or as “Müller’s, as is his trademark in the first two pleasant movements, such a nice Concerto in E-Minor” (1816), in general a well-known and beloved work.

Furthermore, in his middle compositional period, Müller stayed true to the principles shown in his earlier concerti (Nr.1 and 3, *CPO* 777 956–2). Formal construction of the individual movements is close in comparison to Mozart. Through his use of relatively stable, more conventional concepts, Müller bestowed his concerti with many small special effects, giving each work its individual physiognomies. The initial tutti section of the first movement of his 5th concerto (*Allegro*, E-Minor, $\frac{4}{4}$ Time), for example, begins with a melancholy main theme. This theme is then isolated and serves as the beginning of a harmonic transition (0’50) to the relative key of G-Major, which would actually be expected to be a secondary theme. This theme’s varied motivic references to the main theme show that it could also be called a variation of the same. After a drastic interruption through a unison in the orchestra, the first solo soars through with the main theme. As secondary theme in the relative key signature, Müller presents the second theme of the initial tutti, which through the winding to the major key, wins a totally new color. Sequences (5’01) mark the beginning of the epilogue, which ends through a prolonged tutti of the main theme in major (similar to the transition in the initial tutti). The second solo (6’26) begins with a new lyrical theme in G-Major. Framed within two tutti transitions (7’14 and 8’11), the main theme returns in a pseudo-reprise in A-Minor (7’22). The actual reprise in the main key signature of E-Minor (8’35) returns without obvious harmonic preparation; it is obvious now that

the secondary theme is played, just as in the beginning tutti section statement in minor (9’36) and consequently, will not be featured in the sequence of the epilogue again, but rather the solo voice which shines through the generous decorative jumps to the closing phase (10’07) before, without a solo cadenza, a short final tutti section (10’57) ends the movement.

What follows, though, are fragments of the motive (1’16), which soon transform into a harmonic return to the initial key of E-Minor (2’05), and which possesses many similarities to the main theme, so that it also could be classified as a variation. After a dramatic change through an orchestra tutti section (2’37), the solo voice begins with the main thematic material (2’53). As a secondary theme in the relative major key, Müller presents the second theme of the beginning tutti section which takes on a new color through the transition to the major key. The passages (5’01) marks the beginning of the closing group, which in an extended tutti section, finishes the thematic material, utilizing the main theme in major (similar to the transition of the beginning tutti section).

The second movement (*Adagio*, E-Major, $\frac{3}{4}$ Time) is, regardless of its brevity resembling more of an intermezzo, an emotional, singable movement in a 3-part song form. The middle part is written in the relative minor key of C-sharp-Minor (1’14) and includes large melodic jumps in the solo voice, whose solemn style contrasts with the other parts of the movement.

The last movement is atypically not a rondo, but rather an *Allegretto con variazioni* (E-Minor, in cut time). This movement is propelled through the display of a short tutti at the end of the theme and presents every variation in the flair of a rondo. The first variation (0’43) offers a jaunty, dotted march-rhythm of the theme leisurely in eighth notes; the second variation (1’15) hurries the conclusion along with its sixteenth note passages

further along, the characteristic final turn of each melodic link remains the same. The same goes for the third variation (1’52), in which the rhythm of each motive is evened out through a constant triplet repetition. The fourth variation (2’26) (slowing down to a *Poco adagio*), shows the melodic character of the theme, whereas the fifth variation (3’23) presents a sparsely decorated variation of the theme in a major key. The sixth variation (4’07), returning to the minor key, precisely restores the variation theme to the violins, while the solo voice plays an emotional sixteenth-note sequence. The seventh variation (4’50) ends by transforming a militant marching rhythm into a Gigue in $\frac{6}{8}$ Time.

As with all of his flute concerti, Müller himself premiered his works. His Flute Concerto, Nr. 7 in D-Minor, Op. 22, premiered on September 29, 1803 in the Gewandhaus in Leipzig. The timbre of this Concerto is a juxtaposition to his fifth concerto due to the change in instrumentation: trumpets and timpani. This was nothing new for Müller, for he had experimented with these instrumentation changes already in his fourth and sixth flute concerti. This work was published in the Autumn of 1803, where he received rave reviews: “exact connection of the melody”, where this was not concocted “from random melodic ideas”, but as a “type of accompaniment, in harmony with our trusted composer” (1808).

As a matter of fact, the beginning tutti section of the exposition (*Allegro moderato*, D-Minor, $\frac{4}{4}$ Time) displays a remarkable motivic drive in shaping the main theme, such as octave jumps, dotted rhythms and “sighing” in the form of slurs, which anticipates the secondary theme in the transition (1’05) and also in itself (1’30). The contrasting gestures between both themes (majestic and triumphal in the main theme, shy and lyrical in the secondary theme) can hardly be more different. After the completion of the secondary theme, there is a

modulation back to the original key signature of D-Minor (2'11) utilizing motivic material from the main theme, then exposing a type of epilogue motive (2'41) which seizes upon characteristics of the secondary theme. The first solo (3'18) repeats, in large part, the structure of the initial tutti section, with the divergence that the secondary theme anticipates the transition through a short tutti interruption with variation development, thus replacing the main theme (4'13). The dominating drive to the secondary theme statement is now the main focus (from 5'03, secondary theme: 5'30). Light and quick sequences in the original tempo (6'14) surprisingly mixes a major key into the episode motive (6'44). The sequences are repeated (7'28), as well as a second tutti containing the main and secondary themes in the major key (8'14 as well as 8'45), before the exposition is completed.

The second solo begins, as always, with a new theme (9'21) in the relative key signature, which takes on the characteristic elements of the former presented themes (regular interlude formations, sighing figures and dotted rhythms). From the last group of sequences (9'54), Müller utilizes a modulation to A-Minor and in this key, he presents his epilogue motive (10'32), leading to the preparation of the reprise (11'54). In the reprise, Müller omits the repeat of the transitional variation to the main theme, which transition begins almost right away with the harmonic development leading to the entrance of the secondary theme (12'47), which occurs properly in D-Major (13'22). The epilogue continues with sequences (14'07), the thematic material (14'32) and a repeat of sequences (15'15) similar to the exposition. A short final tutti section (16'10) leaves room for an improvised solo cadenza for the flute (16'24) and brings the movement to its end.

The second movement (*Andante grazioso*, G-Major, $\frac{4}{4}$ Time) shows, typically of Müller, a three-part arched form. Part A is a graceful, flowing three-part section in walking tempo, opposite in contrast with Part B (1'12) in G-Minor, whose beginning as a variation of the initial theme is presented in a disciplined style in the minor key, but soon reemerges as a figurative variation of the theme (1'34). The return of Part A (3'33) varies little from the beginning of the movement.

The final movement (*Allegro*, D-Major, $\frac{3}{4}$ Time) is in a polonaise rhythm, quite popular in Müller's time. It follows the pattern set by Müller for his other concerti: a codified rondo form. That is, 3-parts, alternating between the solo and tutti-presented refrain theme, which is followed by a couplet (1'18), similar motivically to the beginning theme, modulating from the tonic to the dominant, ending here in A-Major. The introduction of the organ increases the excitement of the movement, leading to the second rondo refrain (2'41), which is kept short. A second couplet in the subdominant key (G-Major; 3'06) brings a new motivic idea, here a separate interplay between solo violin and solo flute (3'20). The third rondo refrain (4'37) begins as a tutti, continuing with a variation-style sequence for the flute (4'43) and ends with a short coda (5'10).

In Müller's Flute Concerto No. 8 in F-Major, Op. 24, the composer returns to the smaller orchestration of his earlier concerti. He composed this concerto most likely throughout the Year 1804 and premiered it personally on January 1, 1805 in a concert at the Gewandhaus to great success. The work was already published in Spring, 1805 and was soon a standard in the repertoire of flute virtuosos.

In the first movement (*Allegro con spirito*, F-Major, $\frac{3}{4}$ Time), Müller achieved precisely his "Mozart sound". The opening orchestral tutti begins in *piano* with a

full-bodied introduction, sonorous with triads and dotted rhythms, as well as ascending scale-like intervals and chromatic slurs ending on a dominant resolution. The transition begins as a forte variation of the main theme (0'24), the dominant secondary theme with its small intervallic ascending motive and its graceful rhythm (1'08) and is a perfect example of building a contrast without endangering the cohesion of the piece. With the return of the beginning thematic material there is a modulation back to the original key signature (1'40). The epilogue motive (2'11) joins components of the main and secondary themes (slurred endings and major scale-like intervals). The beginning solo voice (3'07) follows the structure of the opening orchestral tutti: a short tutti section (3'38) rounds out the main thematic material and the transition begins again as a variation of the main theme (3'46). The secondary theme follows in the dominant key signature, C-Major (4'19) and only the remaining epilogue in this key signature (4'53, with its own motive at 5'23) is shortened from the beginning tutti section. An extended tutti (6'29), where the first motive, where the beginning motive builds toward an ending cadence in C-Major is used and during this cadential pattern returns with the epilogue motive (7'13), ending the Exposition. The second solo (7'33) begins, as expected, with new thematic material in the key signature of the end of the Exposition, but quickly gaining a driving character with a turn to C-Minor (7'53) and a shortened presentation of the main theme in E-Flat (8'17) and an epilogue motive in B-Flat (8'53). After an extensive preparation to the dominant key (from 9'11), the reprise returns (9'38), surprisingly in tutti. For the first time in the second part of the **first movement composition**, the solo flute returns (9'49). The secondary theme (10'38) and epilogue (11'11; epilogue motive 11'42) proceed at the same time as the solo instrument's exposition. The

final tutti (12'53) picks up the end of exposition and is interrupted by an improvised solo cadenza.

The slow movement, as expected, in its three-part arch form (*Adagio cantabile*, D-sharp Major, $\frac{3}{4}$ Time) notably awakened the interest of Müller's contemporaries. Friedrich Rochlitz (1769–1842), certainly the most influential music critic of the day, praised it in the premiere review as "a very simple, deeply moving and splendid character piece". The flute plays, for the most part, in an extraordinarily low range to the accompaniment of muted strings, which bestows this movement with a tremendously dark, peaceful timbre, without being maudlin. The middle part in C-sharp Minor (1'15) replaces the muted strings with wind instruments and in the second part (1'39), now returns with a string accompaniment in a forward motion. The reprise of the a-section (2'15) concludes the movement with a 6-measure full coda.

This work closes with a rondo finale, possessing the character of a last dance (*Allegro molto*, F-Major, $\frac{3}{4}$ Time). Untypically, Müller now integrates elements of the sonata form. The three-part refrain theme, whose ending builds to a strong tutti section, follows a couplet (1'06), which modulates to the dominant key of C-Major and a contrasting second theme enfolds (1'32). The end of the couplet forms an epilogue-type of sequence (2'06). The return of the rondo refrain (2'51) breaks off suddenly in the middle of a phrase, ending with a gradual slowing of the tempo in driven preparation for the second couplet (3'23) in the subdominant key of B-flat Major, with new motivic ideas. The third rondo refrain (4'34) is also cut short and soon evolves into a third couplet (5'00) which begins in the relative key of D-Minor, allowing for the influence of the first motive through inversions. A fourth, slightly shortened rondo refrain (6'04) quickly follows. In the coda (6'54), solo and tutti

passages interchange effectively through *accelerando* and *ritardando* to bring this work to its end.

– Bert Hagels

Translated by Francisco Almanza/Karen Fergusson

Tatjana Ruhland

Once called the "Paganini of the flute" by a critic, Opus Klassik winner Tatjana Ruhland has numbered among the most acclaimed performers of her instrument at least since her Carnegie Hall début. In December 2018, she performed Debussy's "Prélude à l'après-midi d'un faune" with the Berlin Philharmonic, described as "a fabulous faun" by Berlin's leading newspaper and highly acclaimed by the audience.

After her CD recording of romantic works by Carl Reinecke the critics called Tatjana Ruhland "on the top of her class" and praised her "virtuosity as well as her warm sound". This album was awarded the music award Opus Klassik 2018.

In a review of her CD recording of Krzysztof Penderecki's Flute Concerto, Fono-Forum wrote: "Here Ruhland, with the valiant orchestra at her side, indulges herself to the hilt in virtuosity, transitions and contrasts". The said recording also contains works by J.S. Bach (including the virtuosic Second Orchestral Suite). Her musical expertise and inspiring stage presence are employed to full advantage in well-conceived programmes and challenging projects. Recently, for example, she was again invited by the Heidelberg Spring Festival to give the premiere of a newly commissioned work: a flute concerto by David Philip Hefti (2019). She has also appeared in recent years at such leading festivals as the Bonn Beethovenfest, the Lucerne Festival, the Würzburg Mozart Festival, the Musikfest Stuttgart, the Ansbach Bach Week, the Prague Spring and the Festival de Radio France, not to mention playing in the orchestra of the Bayreuth Festival. Being the solo flutist of the SWR Symphony Orchestra (chief conductor Teodor Currentzis) since 2000, and a frequent guest in other radio, opera and symphony orchestras, she regularly gives

concerts in Tokyo, Amsterdam, London, Berlin, Vienna and Zurich.

She plays solo in outstanding ensembles and chamber music with artists of the stature of Hilary Hahn, Wen-Sinn Yang, Emmanuel Pahud, Angela Hewitt, Matthias Goerne, Christine Schäfer, Christina Landshamer, Eckart Heiligers, Matthias Höfs, Christian Schmitt and Yaara Tal.

Tatjana Ruhland was born in Regensburg and received her training in Munich, New York and Siena. Besides winning first prizes at the German University Competition and the Prague Spring International Competition (1996), she is a laureate of the prestigious Kobe International Flute Competition (Japan, 1997) and the East&West International Auditions (New York, 1999) and has held a scholarship from the German Music Competition.

Tatjana Ruhland plays instruments by Muramatsu as well as V.Q. Powell.

Southwest German Chamber Orchestra

A fresh and gripping musical approach and stylistic diversity from early to contemporary music are the distinctive mark of the Southwest German Chamber Orchestra based in Pforzheim. With a fixed base of fourteen musicians from seven countries the ensemble is one of the very few full-time chamber orchestras and recognized for its exceptional homogeneity and flexibility of the sound.

The Southwest German Chamber Orchestra was founded in 1950 by Friedrich Tilegant, a pupil of Paul Hindemith. The ensemble quickly gained international recognition and was heard at the festivals in Salzburg, Lucerne and Leipzig as well as on world-wide tours and

on numerous recordings (Deutsche Grammophon, Vox, Erato, Telefunken, Intercord). Yehudi Menuhin, Maurice André, Dietrich Fischer-Dieskau, Frans Brüggen and Henryk Szeryng were just some of the great musicians who have worked with the orchestra.

Following the Tilegant era the orchestra was directed by Paul Angerer, Vladislav Czarnecki, Sebastian Tewinkel and Timo Handschuh. With the start of the 2019–20 season the British conductor Douglas Bostock has assumed the position of Artistic Director.

The Southwest German Chamber Orchestra has made numerous radio broadcasts and more than 300 recordings, of which a number have been awarded international prizes. Currently the orchestra plays together with renowned soloists such as Nigel Kennedy, Mischa Maisky, Christian Tetzlaff, Lars Vogt, Yuri Bashmet, Lilya Zilberstein, Sergej Krylov, Hansjörg Schellenberger and Bernd Glemser.

It has been invited to perform in almost all European countries (Schleswig-Holstein Music Festival, Prague Autumn, Flanders Festival, Euro Mediterraneo International Festival Rome, Vienna OsterKlang Festival, Auditorio Nacional Madrid, Tonhalle Zurich, Berlin, Munich and Cologne Philharmony, Sala Verdi Milan, Royal Concert Society Antwerp, Great Synagogue Budapest) as well as in the USA and Japan.

Timo Handschuh

Timo Handschuh was born in Lahr in the Black Forest in 1975 and founded his own orchestra in his hometown at the young age of seventeen. He studied church music at the Stuttgart College of Music (A-Examination) prior to earning a degree in conducting at the Freiburg College of Music, graduating with distinction in

2004. His two most influential teachers were Prof. Ludger Lohmann (organ) and Prof. Scott Sandmeier (conducting). In 2002, while still a student, Timo Handschuh was hired by the Stuttgart State Opera, where he served as the musical assistant to general music director Manfred Honeck, as a conductor, and as a guest conductor in productions of operas such as *Madama Butterfly*, *Idomeneo*, *Così fan tutte*, *Il trovatore*, *The Marriage of Figaro*, *Die Fledermaus*, *Aida*, *The Flying Dutchman*, and *Der Freischütz*. In 2011 he was appointed general music director in Ulm.

While working in the field of opera Timo Handschuh has never neglected his concert activities. Concurrently, he has led renowned orchestras and developed an extensive repertoire in the fields of symphonic music and works for chamber orchestra ranging from Baroque music in historically informed performance practice through masterpieces of the classical and romantic periods to modern music. He himself has stated, "My work in both fields expands my horizon immensely; opera and concert, singers and instrumental soloists—both fields constantly offer new impulses and are mutually enriching."

From 2013 to 2019, in addition to his duties in Ulm, Timo Handschuh served as artistic director of the Southwest German Chamber Orchestra of Pforzheim, with which he produced many CD recordings and undertook many guest tours. Numerous concerts as a soloist on the organ complement his activity as a conductor.

cpo

August Eberhard Müller

Flute Concertos 1, 3 & 10

Tatjana Ruhland

Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim

Timo Handschuh



Tatjana Ruhland
© Marco Borggreve

