


CD-1013 DIGITAL

Lyrische Szenen
world première recording

solo recorder music
by Markus **Zahnhausen**

Susanna Laurin
recorder



ZAHNHAUSEN, Markus (b. 1965)**Jahreszeichen (Signs of the Seasons)** (Möselser) **37'49****Frühlingsmusik (Spring Music)** (1991) **8'29**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | 1. Im Märzwald (The Woods in March) | 2'39 |
| 2 | 2. Aprillige Laune (Aprilly Caprice) | 1'43 |
| 3 | 3. Mondnacht im Mai (Moonlit Night in May) | 2'21 |
| 4 | 4. Junicanari (June Canary) | 1'44 |

Sommerklänge (Summer Sounds) (1991) **8'57**

- | | | |
|---|---|------|
| 5 | 1. Der Tag erwacht (At Break of Day) | 1'41 |
| 6 | 2. Spatzenkonzert (Concert of the Sparrows) | 1'06 |
| 7 | 3. Fernes Gewitter (Distant Thunderstorm) | 2'24 |
| 8 | 4. Letzte Rose (Last Rose) | 3'41 |

Herbstmusik (Autumn Music) (1989) **8'27**

- | | | |
|----|---|------|
| 9 | 1. Morgennebel (Morning Mist) | 2'19 |
| 10 | 2. Blätter im Wind (Leaves in the Wind) | 1'15 |
| 11 | 3. Goldene Strahlen (Golden Beams) | 3'08 |
| 12 | 4. Winters-Ahnung (Premonition of Winter) | 1'42 |

Winterbilder (Winter Images) (1990) **11'45**

- | | | |
|----|--|------|
| 13 | 1. Einsamer Wanderer (Lonely Wanderer) | 2'50 |
| 14 | 2. Weiße Weiten (White Expanses) | 2'50 |
| 15 | 3. Noël (Noël) | 3'01 |
| 16 | 4. Ein Hauch Frühling (A Breath of Springtime) | 1'52 |
| 17 | 5. Nachklang (Recollection) | 1'00 |

Lyrische Szenen (Lyric Scenes) (1992) (*Mösele*)**9'27**

- | | | |
|-----------|---|------|
| 18 | 1. Pastoral (Pastoral) | 2'25 |
| 19 | 2. Traumspiel (Dream Play)
Nachklang einer Fantasie G.Ph. Telemanns (Recollection of a Fantasia by G.Ph. Telemann) | 3'28 |
| 20 | 3. Nostalgischer Walzer (Nostalgic Waltz) | 3'34 |
-

Lux æterna (1994) (*Mösele*)**5'09****Musica inquieta** (1990) (*Doblinger*)**12'12**

- | | | |
|-----------|--------------------|------|
| 22 | 1. Sonata | 5'01 |
| 23 | 2. Aria interrotta | 4'48 |
| 24 | 3. Rondo | 2'23 |
-

Susanna Laurin, recorder

Lyrische Szenen – Lyric Scenes

Lyrical – a word that is difficult to define. But if I am to choose a single epithet to describe Markus's music it must be 'lyrical'; though in the same breath as melodic, sonically pregnant and immediate. His music stimulates the imagination and the mind's eye.

It is gratifying to find a contemporary composer who is so obviously rooted in classical form. Trying to discover what is specific to the recorder in his almost romantic idiom is an exciting task. A lengthy, continuous cycle for solo recorder is a rarity; not many composers would today choose to write a cycle of pieces lasting for 40 minutes for a solitary recorder-player. *Jahreszeichen* is cleverly put together with recurrent themes and intervallic structures which let the listener become acquainted with the new sonorities before the next idea is presented. Each piece is both a complete entity and, simultaneously, an important element of the whole.

The fact that Markus himself is an excellent recorder player lends the music a special quality, enabling him to use eclectic quotations as well as experimental techniques: imaginative instructions on performance and technical tricks such as microtonality, extreme dynamics and new sonic colours. But his music is never speculative and he does not try to be innovative just for the sake of shocking his audience. On the contrary, his music speaks directly to both performer and listener and is characterized by a liberating, natural musical delight. Perhaps the best example of just how beautiful and melodic Markus's music is, while at the same time remaining deeply serious – a quality that is rare in our time – is the solo sonata *Musica inquietata* with its terrifying motoric drive. The skilful balance between introvert reflection, volcanic outbursts, humour and *tour de force* lends a special weight to the sonata. My instrument is enabled to reveal its tonal beauty and its intimate character, aspects that are not always evident in the contemporary recorder repertoire.

Lux aeterna investigates the lower limits of the instrument's dynamics and thereby educates the listener's ear. Almost inaudible flageolet tones mixed with the modern flute's techniques introduce the piece and the delicate and translucent sonic environment that characterizes the entire piece. *Lux aeterna* lives a life of its own. The disturbingly unorthodox playing techniques make it refractory but the piece also reveals a sort of inner breathing that is palpably touching and engaging. This piece has already become popular among performers and has every chance of becoming a perennial classic for recorder players.

Lyrische Szenen seem to me like momentary images, snapshots. Well spiced with historical allusions to the golden age of the recorder, the three pieces form sensitive sketches of moods and dreams that promote reflection. There is a calming naturalness to the musical gestures that

lends the pieces a strikingly idiomatic atmosphere. In describing his music Markus uses very precise imagery. Without wishing to speak of programme music he readily shares thoughts and ideas that have, consciously or unconsciously, inspired him. It may be a newly hatched bird gazing with surprise over the edge of the nest and wondering what the world looks like, or that 'this is like suddenly seeing a frame from the wrong film', or what it really sounds like when the wind changes. This richness of detail gives rise to numerous associations making the music both very varied and delightfully human. But talking about music is like dancing on architecture! By its very nature, music captivates each of us with something individual and specific. At least this is the intention of the performer.

Susanna Laurin

Instrumentarium

I have chosen to play this music, composed in the 1990s, on an instrument tuned to a=415hz, a pitch commonly, and uncritically, used for music written prior to 1750. This may seem anachronistic but there is a simple explanation for my choice: recorders pitched at 415 in my view simply sound better. *Musica inquieta* I play on an E flat treble recorder to gain the greater sonority and depth that the piece requires without entirely losing the brilliance of the upper register. I play *Pastoral* on the fourth flute with its rather naïve soprano voice and *Nostalgic Waltz* on the voice flute, my own favourite model. This gives each of the pieces in *Lyrische Szenen* a character that reflects the idiom of the piece. All the instruments are of European boxwood (E flat treble in maple) made by Fred Morgan in Australia.

Compose music as you would like to hear it yourself, regardless of whether it brings you fame or money. For then you will be sure that you are giving people something that you believe in, in other words, you are giving them truth.

Witold Lutosławski

The recorder has a special place in my compositional activities. It was and is natural for me to write for my own instrument. In the last twenty years the standard of recorder-playing has risen considerably throughout the world and conservatories everywhere are offering the instrument as a speciality in its own right. Strangely, the trend continues of the hard-core avant-garde of the

sixties and seventies (or their current disciples) being promoted as *the* contemporary music for the recorder just as though they wanted to demonstrate: just look at what one can do with a recorder.

In many respects this seems to me counterproductive and it does little service to the reputation of the recorder as a serious concert instrument. My own recorder music deliberately follows a different path – that of an inquisitive traditionalist. My approach to composition is traditional in that it consciously recognizes in the inheritance of the past the recorder as the *dulcet* flute (*flûte douce* or *flauto dolce*) whose tone is rather associated with the imitation of nature (for example birdsong) than with shrill whistles, shrieks or other noises. But I remain constantly curious, where the *musical content* so demands, about using new playing techniques and unusual formal solutions in order to achieve a sensual synthesis of traditional and modern in combination with a certain *naturalness* of the musical idiom. Though today it may seem antiquated, I place my own work as a composer under the maxim of the great Carl Philipp Emanuel Bach that the highest and noblest duty of music is *to move the heart*. Why should not the music of our own time be able to do this?

•

The Works

Signs of the Seasons

The fascination of nature as well as the suffering appear in poems and tales, pictures and music like a *fil rouge* running through our entire history down to our own time and despite – or perhaps on account of – the lowering of human perceptions of nature under the influence of civilization, the theme of nature has by no means lost its relevance in art. More than any other instrument, the recorder seems to me predestined to lend *musical expression* to nature, for is it not, fundamentally just a piece of simple, natural wood?

From childhood I have enjoyed an intimate relationship with the forest, with trees, water and the songs of birds, and my homeland of the Saar is among the most forested districts of Germany. A world full of wonder: the rustling of leaves in the wind, reflections of sunlight or the intense rays in the dark fir tree, the scent of the trees and the earth, the voices of the birds and the harsh calls of wild animals... I live very consciously with the striking changes in the seasons which I enjoy. I love the autumn particularly: in death nature is gilded and beautiful and pervaded by the melancholy of the approaching winter. So that it was naturally only a matter of

time before I concerned myself musically with the seasons.

When in October 1989 I conceived my *Autumn Music* (*Winter Images* followed in 1990, and *Spring Music* and *Summer Sounds* in rapid succession in 1991) I had no inkling that this would develop into one of the largest contemporary cycles of works for solo recorder. The limitation of there being only a single voice troubled me: each *single* note must be in the right place while the slightest discrepancy in the formal balance or melodic development would be significant, since the musical texture would be so mercilessly exposed and fragile. The performer is also confronted by special demands: he or she has available and must throw into the balance the entire palette of expressive possibilities as well as his or her personality.

The *Autumn Music*, the first-born, was certainly the germ-cell of my *Signs of the Seasons*. I carefully continued to weave on motifs from the *Autumn Music* in the other pieces with a view to knotting together the separate parts of the work to illuminate the characteristic unity of the *Signs of the Seasons* (for example, each of the seasons ends on precisely the note on which the next season begins). Nature resounds here but in a transposed sense: the mysterious deep Flageolet Episode (as well as the melancholy E flat minor theme deriving from it), with which the *Spring Music* enters, derives from the *nature of the instrument* itself, for it is precisely these notes that sound, if one plays the first three chromatic notes of the treble recorder with the bell of the instrument covered. In the following movement, the *Aprilly Caprice*, I make the material of the recorder resound by striking it with a ring on the player's finger. Indeed, the music of the *Signs of the Seasons* offers the listener numerous surprises. In *At Break of Day* he witnesses an almost naturalistic account of the *crescendos* and *decrescendos* of a dawn chorus of birds or he discerns, in the sharp, scratchy multiphonics of the *Concert of the Sparrows*, the twittering of these feathered jacks-of-all-trades.

And when the music slowly begins to brighten towards the end of the cycle in *A Breath of Springtime* following the melancholy and sorrowful episodes of autumn and winter, joy knows no limits: the performer is instructed to play with abandon on two recorders simultaneously! To me, one of the most personal and remarkable movements of the cycle is, however, *White Expanses* in which I think that I have succeeded in getting a step nearer to my ideal of a contemporary 'musical discourse' (Klangrede).

Lyric Scenes

The collection of *Lyric Scenes*, dating from 1992, has given the title to this CD. Sonically they are close to the style of the *Signs of the Seasons* but they are constructed more in the manner of

complete single fantasias. It is possible and desirable, however, to perform the three fantasias as a cycle. The three pieces internally join the lyrical element and a poetry that is rather specific to the instrument itself. The *Pastoral* that opens the cycle is by nature like an improvisatory prelude.

The second piece, *Dream Play* (Recollection of a Fantasia by G.Ph. Telemann), plays on the third of Telemann's well-known flute fantasias (TWV 40:3). Here I was primarily concerned with viewing a baroque masterpiece through the musical glasses of our own time, less in the sense of a paraphrase than as a sounding, personal analysis. At first glance I follow Telemann's formal structure with its abrupt changes of tempo and mood but I add to these, reinforcing or altering the emphasis. Telemann's *Largo* sections are resignified as melismatic laments, whilst his *Vivace* episodes adopt a more complex character: they swing between restless movement, with frequent disturbances, with pauses that interrupt the flow of the music, lyrical sonic ligaments and grotesque dancing rhythms in which the *Gigue*, the final movement of the two-movement Telemann fantasia, is reflected.

The *Nostalgic Waltz*, the third of my fantasias, begins with an improvisatory section that focuses on itself in which all the essential motifs of the piece are already presented. The music is in a state of continuous development, everything being connected. The first section of the waltz arises out of the introduction, followed by a jazz-inspired *Presto* which leads on to a further waltz episode. Then follows, having been heard in a more concealed form at the very beginning, a brief allusion to the first movement of Carl Philipp Emanuel Bach's famous solo flute sonata (Wq. 132) and a calm and melancholy epilogue. Thus the *Lyric Scenes* are, in a certain manner, the result of years of working with the oeuvres of Telemann and C.P.E. Bach both as a composer and as a performer. I also see the work as a very personal homage to two of the greatest composers of the 18th century and to the specifically lyrical quality of the recorder.

Lux æterna

Contrary to my usual practice I created with *Lux æterna* a work which uses a number of unusual playing techniques, such as playing in the manner of a flute on one of the finger holes, flageolet tones (harmonics), whistling and microtonality. Concerning formal structure I freely adopted first-movement sonata form. The lamenting traverso-tones create the first theme, while the fragile harmonics, as a contrasting thought, lift the music into a brighter mood. Both themes are then repeated in a slightly varied form, whereupon a final whistled group joins in, making use of the material of the preceding passage. It is only in the development that the instrument is played

in its normal fashion. In character this section is closer to the first theme and it increases in emotion, making use of quarter tones: the lament becomes a penetrating torment. The development leads to a chorale-like apotheosis of the bright second subject into which, functioning now almost as the recapitulation's second subject in a reversal of rôles, the first theme is woven. Following a melodic climax the piece dies away calmly. A final, traverso-blown note stands for a musical *memento mori*.

Why all these unusual playing techniques? I have long been searching for these sounds. Only the traverso mode afforded this characteristic, rawly melancholic colour; only the harmonics in their ethereal, unearthly delicacy could provide the greatest possible contrast. But how to return to normal recorder sound after such fragile sounds? In some way a bridge had to be built. I decided upon whistling because it seemed to me like a synthesis of the preceding sounds and also corresponded ideally with the recorder's *piano* sound. I very consciously inserted micro-tones into the tense development section since these bring about – in a tonal environment – an expressive reinforcement; a sort of super-chromaticism for our desensitized ears. *Lux aeterna* makes enormous demands on the performer, both technically and musically. I hope that my intentions succeed for the listener: a previously unheard music for the recorder in the truest sense of the words – simple, calm and beautiful...

Musica inquieta

Musica inquieta was composed in 1990. I conceived the work as a virtuosic, three-movement solo sonata. For me this piece was, in many respects, a challenge. For one thing I wanted to try out a traditional, formal structure and for another I wanted to provide a real solo piece that would afford the performer an opportunity to test his or her technical and musical potential. I found having to give a new content to a traditional form extremely exciting. The stormy first movement of the work follows, in slightly modified form, the classical sonata's first movement. An intervallic wide-reaching, fanfare-like motif dominates the slow introduction which connects with the main movement, which is indicated as *Allegro inquieto*. This is characterized by two contrasting thematic fields: the first moving uneasily, metrically and melodically, between up-beat and down-beat, between even and uneven time, major and minor, chromatic runs and large intervals (which in accordance with baroque practice make use of a concealed second voice); the second thematic area differs in the clarity of its tonality and more diatonically linked melodic structure. The virtuosic development, speckled with semiquavers, does not make the customary use of the main themes but works all the more seriously with various peripheral bridging

phrases before a shortened and diminished recapitulation apparently completes the formal arch, as a surprising, minimalistic coda develops unobserved.

The second movement, *Aria interrotta* (*Interrupted Aria*) joins on *attacca* and is a slow, melancholy siciliano in an unusual form. In fact the opening trill already interrupts the coda of the first movement. The calmly flowing siciliano theme of the *Aria* is interrupted several more times during its progress, each time getting under way again and progressing while the interruptions become briefer and briefer. But these too follow a system. The first interruption is chromatically organized, the second in free tonality, the third a quotation from the (tonal) introduction to the first movement and with the fourth interruption, which develops imperceptibly from the material of the *Aria*, the music collapses in the instrument's highest register. Only gently, feebly does the *Aria* go on again for six bars and is once more brutally interrupted. Only the last bridging passage of the *Aria* remains which is wiped away with an accented final trill.

The fumbling beginning of the third movement, *Rondo*, with its *perpetuum mobile*-like semiquavers, is recruited from the movement of this final trill. Not even a number of lyrical episodes can diminish the verve of this extraordinarily virtuosic closing out...

For a composer it is a great stroke of good fortune to have almost all one's compositions recorded on CD. It is all the more unusual when a young performer chooses to dedicate her solo CD début to the work of a young, contemporary composer. For embarking on this courageous project of recording almost my entire oeuvre for the recorder, Susanna Laurin deserves recognition and thanks. Should my music make a small contribution to making the special quality of the recorder known to a wider public, this CD will have fulfilled its task.

© 1999 Markus Zahnhausen

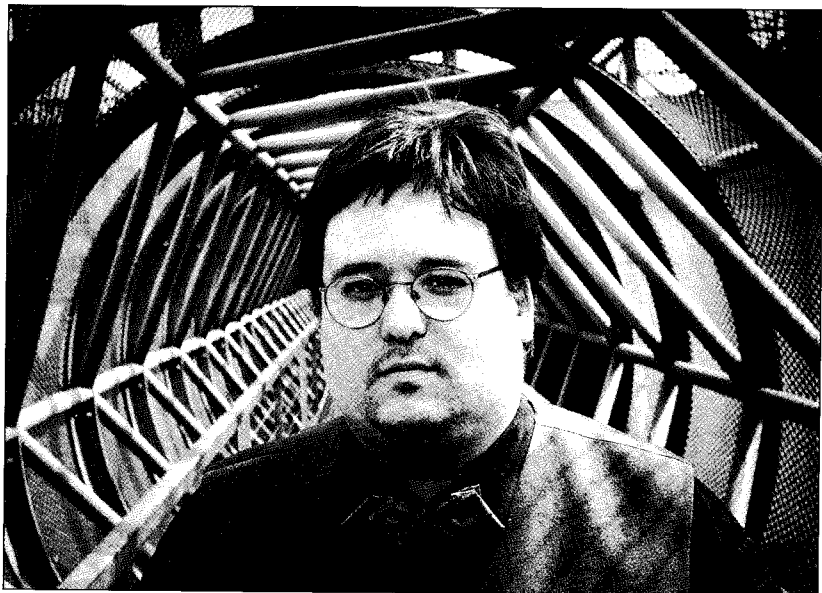
Special thanks

Thanks to Elisabeth Bormann, Elke and Benjamin Korley, Adolf, Patty and Vincent Zahnhausen for their love and support, to Helga and Joachim Wendorff for their wonderful hospitality, to Andrew Mayes for the support, to Eckart Kleßmann and Hannelore Burdorf-Lautenbach for literary inspiration and to Rodion Shchedrin for much valuable advice on composing...



Markus Zahnhausen was born in Saarbrücken, Germany, in 1965, received his musical training at the Richard Strauss Conservatory in Munich and additionally studied musicology and Slavic languages and literature at the universities in Trier and Munich. Since 1988 he has taught recorder and chamber music at the Munich Volkshochschule. As a music journalist he has worked for the Bavarian Academy of Fine Arts and regularly writes for Bavarian Radio. As a performer of both early music and contemporary music he has been invited to prestigious festivals such as the Moscow Autumn and St. Petersburg Spring Festival as well as to Tatarstan and in the Urals. His musical oeuvre includes orchestral works, choral pieces, chamber music, and above all pieces with a special emphasis on the recorder. Zahnhausen is chief editor of the Modern Recorder Library Series from Mösele in Wolfenbüttel and has inspired many new works for the recorder from composers of the stature of Rodion Shchedrin, Harald Genzmer, Günter Kochan, Hans Stadlmair, Ruth Zechlin and Walter Mays.

Susanna Laurin studied at the Conservatory in Odense and then with Professor Dan Laurin at the Copenhagen Conservatory where she gained her solo diploma. She freelances as a recorder soloist as well as directing the ensemble Stockholm Barock which has toured widely in Scandinavia and has also performed rare Swedish baroque repertoire in Eastern Europe. Susanna Laurin has represented Sweden at the 'International Music Festival of India' and has taught at the recorder festival in the Australian city of Adelaide. She is also one of the founders of the solo ensemble Concert Spirituel and is a member of the Renaissance ensemble Macchina. She has taken part in a number of CD recordings including BIS-CD-855 (Telemann: *Essercizii Musici*) and BIS-CD-775/780 (van Eyck: *Der Fluyten Lust-hof*).



Markus Zahnhausen

Lyrische Szenen

Lyrisch – ein schwer zu definierender Begriff, zumindest, wenn es sich um Musik handelt, wird er doch häufiger auf den Interpreten als auf die Musik an sich angewandt. Trotzdem würde ich Markus' Musik gerne „lyrisch“ nennen, im gleichen Atemzug aber auch melodisch, klanglich prägnant und unmittelbar. Sie regt die Phantasie an und läßt in mir Bilder entstehen. Es ist erfreulich, wenn ein zeitgenössischer Komponist so deutlich in der klassischen Form verankert ist, und für mich als Interpretin ist es spannend, den spezifischen Blockflötenausdruck in seiner fast schon romantischen Tonsprache zu finden. Ein umfangreicher Zyklus für Blockflöte solo ist heutzutage eine Seltenheit – nicht viele Komponisten sind mutig genug, vierzig Minuten Musik für einen einzelnen Blockflötenspieler schreiben! Die *Jahreszeichen* sind geschickt komponiert: wiederkehrende Themen und Intervallstrukturen geben dem Hörer die Möglichkeit, sich in die Klangwelt einzuhören, bevor die nächste musikalische Idee präsentiert wird. Jedes der Stücke ist sowohl eine in sich geschlossene Einheit als auch ein wichtiger Teil des Ganzen.

Die Tatsache, daß Markus selbst ein ausgezeichnete Blockflötist ist, verleiht der Musik eine ganz besondere Qualität, angefangen bei Zitaten bekannter Flötenwerke bis hin zu experimentellen Spieltechniken, phantasievollen Spielanweisungen und technischen Feinheiten wie Mikrotonalität, extremer Dynamik und neuen Klangfarben. Doch ist seine Musik niemals spekulativ und er experimentiert nicht, um das Publikum zu schockieren. Im Gegenteil: seine Musik spricht den Interpreten wie den Zuhörer ganz unmittelbar an und ist von einer befreienden natürlichen Spielfreude und Leichtigkeit gekennzeichnet. Das vielleicht deutlichste Beispiel dafür, wie schön und melodios, gleichzeitig aber tief ernst Markus' Musik ist – eine Qualität, die in unserer Zeit Mangelware geworden zu sein scheint – ist die Solosonate *Musica inquieta* mit ihrem furchteinflößenden motorischen Drive. Der geschickte Balanceakt zwischen Verinnerlichung, wilden Ausbrüchen, Humor und „tour de force“ verleiht der Sonate ein besonderes Gewicht. Mein Instrument erhält hier die Möglichkeit, sich von seiner klangschönen und intimen Seite zu zeigen, die im zeitgenössischen Repertoire nicht immer zum Vorschein kommt.

In *Lux aeterna* wird der unterste Grenzbereich der Dynamik erforscht und schärft somit das Gehör des Zuhörers. Kaum hörbare Flageolette und Töne im Querflötenansatz leiten das Stück ein, und diese zarte und gläserne Klangwelt prägt das gesamte Werk. *Lux aeterna* lebt sein eigenes Leben. Die eigenwilligen Spieltechniken machen das Stück äußerst schwer zu spielen, doch gibt es eine Art inneren Atems, der den Hörer spürbar anrührt und fesselt. Als ein bereits heute sehr beliebtes Stück hat es alle Chancen, ein Klassiker der Blockflöte zu werden.

Lyrische Szenen sind für mich Momentaufnahmen, Schnappschüsse. Gewürzt mit histo-

rischen Anspielungen auf das Goldene Zeitalter der Blockflöte zeichnen die drei Stücke subtile Skizzen von Gefühlsstimmungen und Träumen, die zum Nachdenken anregen. Eine beruhigende Selbstverständlichkeit der musikalischen Gestik gibt dem Stück seine bemerkenswert idiomatische Atmosphäre.

Wenn Markus seine Musik beschreibt, verwendet er eine sehr präzise, bildhafte Sprache. Ohne von Programmusik reden zu wollen, teilt er bereitwillig seine Gedanken und Ideen mit, die ihn bewußt oder unbewußt inspiriert haben. Das kann ein neugeschlüpftes Vogeljunges sein, das verwundert über den Nestrand schaut und sich fragt, wie die Welt wohl aussieht, der Effekt, als ob man plötzlich ein Bild aus dem falschen Film sieht oder wie es klingt, wenn der Wind dreht. Dieser Detailreichtum ermöglicht viele Assoziationen und macht die Musik abwechslungsreich und bezaubernd menschlich. Aber über Musik zu sprechen ist wie Architektur zu tanzen! Es liegt in ihrem Wesen, jeden auf eine ganz besondere und individuelle Art anzusprechen. Und das ist nicht zuletzt auch die Intention der Interpretin.

Susanna Laurin

Instrumentarium

Ich habe mich entschlossen, Musik der 90er Jahre auf Instrumenten in 415-Hz-Stimmung zu spielen, der Stimmung, die man heute ebenso landläufig wie leichtfertig für die Musik vor 1750 benutzt. Dies mag zunächst anachronistisch anmuten, hat aber einen einfachen Grund: Blockflöten in 415-Hz-Stimmung klingen ganz einfach besser. *Musica inquieta* spiele ich auf einer Altflöte in Es, um jene größere Klangfülle und -tiefe zu erhalten, die das Stück braucht, ohne aber auf die Brillanz des hohen Registers verzichten zu müssen. Wegen des größeren Nuancenreichtums verwende ich für *Pastoral* eine Fourth flute mit ihrem etwas naiven Sopranklang, den *Nostalgischen Walzer* hingegen spiele ich auf einer Voiceflute, meinem persönlichen Lieblingsflötentyp. So bekommt jedes Stück der *Lyrischen Szenen* einen eigenen Charakter, der die jeweils spezifische Gestik der einzelnen Fantasien widerspiegelt. Alle Instrumente wurden von Fred Morgan, Daylesford, Australien, aus europäischem Buchsbaum bzw. Ahorn gebaut (Altblockflöte in Es).

Komponiere Musik, wie Du sie selbst gerne hören möchtest, ganz egal, ob sie Dir Ruhm und Geld bringt. Somit kannst Du sicher sein, daß Du den Menschen etwas gibst, an das Du glaubst – in anderen Worten, Du schenkst ihnen Wahrheit.

Witold Lutoslawski

In meinem kompositorischen Schaffen nimmt die Blockflöte eine besondere Stellung ein. Es war und ist für mich selbstverständlich, für *mein* Instrument zu schreiben. Der Standard des Blockflötenspiels ist in den vergangenen 20 Jahren weltweit erheblich gestiegen, überall bieten Hochschulen das Instrument inzwischen als künstlerisches Studienfach an. Merkwürdigerweise gehen damit Tendenzen einher, die *hard-core-Avantgarde* der 60er und 70er Jahre (bzw. Werke heutiger Jünger dieser Stilrichtung) immer noch als *die* zeitgenössische Musik für Blockflöte schlechthin zu verkaufen, ganz so, als ob man demonstrieren wollte: „Schaut her, was man mit einer Blockflöte alles machen kann!“

In vielerlei Hinsicht scheint mir dies kontraproduktiv und dem Image der Blockflöte als seriöses Konzertinstrument nur wenig dienlich zu sein. Bewußt schlägt meine eigene Blockflötenmusik einen anderen Weg ein – den eines neugierigen Traditionalisten. Traditionsverhaftet ist mein kompositorischer Ansatz insoweit, als er sich deutlich des Erbes der Vergangenheit bewußt ist, in dem die Blockflöte die *süße Flöte* (*flûte douce* oder *flauto dolce*) war, mit deren Klang man eher die Nachahmung der Natur (z.B. von Vogelstimmen) als schrille Pfliffe, Schreie und Geräusche assoziierte. Neugierig bin ich immer dort, wo mir der *musikalische Inhalt* gebietet, zu „neuen“ Spieltechniken und ungewöhnlichen formalen Lösungen zu greifen, um eine sinnvolle Synthese aus Tradition und Moderne in Verbindung mit einer gewissen *Natürlichkeit* des musikalischen Idioms zu erreichen. Mag es auch heute fast schon antiquiert anmuten, so stelle ich mein eigenes Komponieren unter die Maxime des großen Carl Philipp Emanuel Bach, für den höchste und edelste Aufgabe der Musik war, *das Herz zu rühren*. Weshalb eigentlich sollte nicht auch die Musik unserer Zeit dazu in der Lage sein?

•

Zu den einzelnen Werken

Jahreszeichen

Die Faszination wie auch das Leiden an der Natur zieht sich in Form von Gedichten und Sagen, Bildern und Musik wie ein roter Faden bis zum heutigen Tage durch die gesamte Kulturgeschichte, und trotz – oder vielleicht gerade wegen – der Nivellierung menschlichen Naturempfindens durch die Zivilisation hat diese Thematik in der Kunst nichts an Aktualität verloren. Wie kaum ein anderes Instrument scheint mir gerade die Blockflöte dazu prädestiniert, der Natur *musikalisch* Ausdruck zu verleihen, ist sie doch im Grunde nichts anderes als ein Stück einfachen, natürlichen Holzes!

Von Kindesbeinen an habe ich ein inniges Verhältnis zum Wald, zu Bäumen, zum Wasser und zum Gesang der Vögel, zählt doch meine saarländische Heimat zu den walddreichsten Gebieten Deutschlands. Eine Welt voller Wunder: Das Rauschen der Blätter im Wind, die Reflexionen des Sonnenlichts oder die gebündelten Strahlen im dunklen Tann, der Duft des Holzes und der Erde, die Stimmen der Vögel und der rauhe Ruf des Wildes...

Ganz bewußt erlebe und genieße ich den so ausgeprägten Wechsel der Jahreszeiten. Besonders dem Herbst gilt meine Liebe: „im Sterben schön“, vergoldet, zeigt sich die Natur, schon durchzogen von der Melancholie des nahenden Winters. Es war also nur eine Frage der Zeit mich der Jahreszeiten auch musikalisch anzunehmen. Als ich im Oktober 1989 meine *Herbstmusik* konzipierte (1990 folgten die *Winterbilder*, 1991 in rascher Folge *Frühlingsmusik* und *Sommerklänge*), ahnte ich noch nicht, daß sich daraus einer der umfangreichsten zeitgenössischen Solo-Zyklen für Blockflöte entwickeln würde. Mich reizte gerade die Beschränkung auf nur eine einzige Stimme: jede *einzelne* Note muß an ihrem Platz sein, weil selbst die kleinste Unstimmigkeit in der formalen Balance oder Melodieführung ins Gewicht fällt, so schonungslos offengelegt und zerbrechlich bietet sich die musikalische Textur dem Hörer. Auch den Interpreten stellt solistische Musik vor eine besondere Herausforderung: er kann und muß dabei die gesamte Palette seiner Ausdrucksmöglichkeiten und seine ganze Persönlichkeit in die Waagschale werfen.

Die *Herbstmusik*, der Erstling, wurde gewissermaßen zur Keimzelle meiner *Jahreszeichen*. Behutsam verweb ich immer wieder Motive daraus in die anderen Stücke, wie ich überhaupt die einzelnen Teile der Komposition, die die charakteristischen Eigenheiten der Jahreszeiten schlaglichtartig beleuchten, motivisch eng miteinander verknüpfte (z.B. endet jede Jahreszeit auf genau dem Ton, mit dem die folgende beginnt). Natur klingt hier aber auch im übertragenen Sinne: die geheimnisvoll tiefe Flageolett-Episode (und ebenso das daraus abgeleitete melancholische es-moll-Thema), mit dem die *Frühlingsmusik* anhebt, sind aus der *Natur des Instrumentes*

abgeleitet, erklingen doch genau diese Töne, wenn man – bei geschlossenem Schalloch – die ersten drei chromatischen Klänge der Altblockflöte spielt... Im folgenden Satz *Aprillige Laune* bringe ich gar das Material der Blockflöte durch Ringschläge zum Klingen. Überhaupt hält die Musik der *Jahreszeichen* etliche Überraschungen für den Hörer bereit. In *Der Tag erwacht* wird er fast naturalistisch Zeuge des Crescendos und Decrescendos eines morgendlichen Vogelkonzertes oder vernimmt in den spitzen, kratzenden Akkordklängen (Multiphonics) des *Spatzenkonzerts* das Tschilpen dieser gefiederten Tausendsassas. Und wenn sich nach den melancholischen und düsteren Episoden von Herbst und Winter die Musik gegen Ende des Zyklus im *Hauch von Frühling* langsam wieder aufzuhellen beginnt, kennt die Vorfreude keine Grenzen: mit zwei Blockflöten gleichzeitig darf der Spieler ausgelassen musizieren! Einer der für mich persönlichsten und merkwürdigsten Sätze des Zyklus jedoch ist *Weißer Weiten*, in dem ich glaube, meinem Ideal einer zeitgenössischen „Klangrede“ ein Stück näher gerückt zu sein.

Lyrische Szenen

Die 1992 entstandene Sammlung *Lyrische Szenen* gab dieser CD ihren Namen. In ihrer Klangsprache stehen sie zwar dem Duktus der *Jahreszeichen* nahe, sind aber mehr als in sich geschlossene Einzel-Fantasien angelegt. Dennoch ist es möglich und wünschenswert, die drei Fantasien zyklisch aufzuführen. Die drei Stücke verbindet im Innersten das Element des Lyrischen und eine gänzlich instrumentenspezifische Poesie. Das den Zyklus eröffnende *Pastoral* ist seinem Wesen nach ein improvisatorisches Präludium. Das zweite Stück, *Traumspiel* („Nachklang einer Fantasie G.Ph. Telemanns“), spielt auf die dritte der bekannten Flöten-Fantasien des Barockkomponisten (TWV 40:3) an. Hier ging es mir im wesentlichen um die Sicht eines barocken Meisterwerks durch die musikalische „Brille“ unserer Zeit, weniger im Sinne einer Paraphrase als im Sinne einer klingenden, persönlichen Analyse. Auf den ersten Blick folge ich Telemanns formaler Anlage mit ihren abrupten Tempo- und Affektwechseln, überzeichne sie aber noch, verstärke oder ändere die Gewichtung. Telemanns *Largo*-Abschnitte werden zu melismatischen Lamenti umgedeutet, seine *Vivace*-Episoden nehmen vielfältigere Gestalt an: Sie pendeln zwischen rastloser Bewegung, der Unruhe häufiger, den Musikfluß unterbrechender Pausen, lyrischen Klangbändern und tänzerisch-grotesken Rhythmen, in denen sich auch die Gigue, der Schlußsatz der zweisätzigen Telemann-Fantasie widerspiegelt. Der *Nostalgische Walzer*, die dritte meiner Fantasien, beginnt mit einem wie um sich selbst kreisenden improvisatorischen Abschnitt, in dem alle wesentlichen Motive des Stückes bereits vorhanden sind. Die Musik befindet sich in steter Entwicklung, alles ist miteinander verknüpft. Aus der Einleitung

entsteht ein erster Walzerabschnitt, dann aus einer Motivabspaltung ein jazz-inspiriertes *Presto*, das zu einer weiteren Walzerepisode führt. Es folgt eine versteckt schon zu Beginn angelegte, kurze Allusion an den ersten Satz von Carl Philipp Emanuel Bachs berühmter Flöten-Solosonate (Wq. 132) und ein ruhiger, melancholischer Ausklang. Somit sind die *Lyrischen Szenen* in gewisser Weise das Resultat meiner jahrelangen Auseinandersetzung (als Komponist und Blockflötist) mit dem Schaffen Telemanns und C.Ph.E. Bachs. Zugleich verstehe ich sie aber als ganz persönliche Hommage an zwei der größten Komponisten des 18. Jahrhunderts und an die einzigartige lyrische Qualität der Blockflöte.

Lux aeterna

Entgegen meiner Gewohnheit schuf ich mit *Lux aeterna* ein Werk, in dem ich eher viel mit ungewöhnlichen Techniken arbeite (Spielen im Querflötenansatz auf einem Griffloch, Flageolette, Pfeifen, Mikrotonalität). Formal folgte ich frei der Sonatenhauptsatzform. Die klagenden Traverso-Klänge bilden das erste Thema, während die fragilen Flageolette als Kontrastgedanke die Musik wie in ein helleres Licht tauchen. Nachdem beide Themen noch einmal leicht variiert wiederkehren, schließt sich eine gepiffene Schlußgruppe an, die sich aus dem Material der vorangegangenen Passagen rekrutiert. Erstmals in der Durchführung wird das Instrument ordinaro gespielt. Im Charakter bezieht sich dieser Abschnitt mehr auf das erste Thema und steigert es unter Verwendung von Vierteltönen noch im Affekt: Klage wird zu bohrender Qual. Die Durchführung mündet in eine choralartige Apotheose des lichten zweiten Themas, in das – gemäß seiner Funktion als Reprise – Elemente des ersten Themas verwoben sind. Nach einer melodischen Klimax schwingt das Stück ruhig aus. Ein letzter „traverso“ geblasener Ton steht für ein klingendes *memento mori*.

Weshalb nun all diese ungewöhnlichen Spieltechniken? Ich habe diese Klänge sehr lange gesucht, immer wieder hinterfragt. Nur der Traverso-Ansatz ergab diese charakteristische, melancholisch rauhe Farbe, nur die Flageolette in ihrer ätherischen, ja fast überirdischen Zartheit konnten dazu den größtmöglichen Kontrast bilden. Wie aber nun nach einem solchen zerbrechlichen Klang zurück zum „normalen“ Klang der Blockflöte? Irgendetwas mußte eine klangliche Brücke bilden. Ich entschied mich für das Pfeifen, weil es mir wie eine Synthese aus den vorangegangenen Klängen erschien und gleichzeitig ideal mit einem Blockflötenpiano korrespondierte. Ganz bewußt setzte ich im spannungsgeladenen Durchführungsteil die Mikrotonalität ein, denn sie bewirkt – in einem tonalen Umfeld – eine ausdrucksmäßige Verstärkung – eine Art „Über-Chromatik“ für unsere desensibilisierten Ohren. Für den Spieler stellt *Lux aeterna* eine

enorme technische wie musikalische Herausforderung dar. Für den Hörer ist – so hoffe ich – mein Plan aufgegangen: „Unerhörte“ Musik für Blockflöte im wahrsten Sinne des Wortes – einfach, still und schön...

Musica inquieta

Musica inquieta („Unruhige Musik“) entstand 1990. Ich konzipierte dieses Werk als virtuose, dreisätziges Solosonate. Für mich war dieses Stück in vielerlei Hinsicht eine Herausforderung. Zum einen wollte ich mich in einer althergebrachten formalen Struktur probieren, zum anderen dem Spieler ein veritables Solo in die Hand geben, an dem er sein technisches wie gestalterisches Potential unter Beweis stellen kann. Ich fand es äußerst spannend, einer traditionellen Form neuen Inhalt geben zu müssen. Der stürmische erste Satz des Werkes *Sonata* folgt – in leicht abgewandelter Form – im Prinzip dem klassischen Sonatenhauptsatz. Ein intervallisch weit ausgreifendes, fanfarenartiges Motiv dominiert die langsame Einleitung, der sich der *Allegro inquieto* bezeichnete Hauptsatz anschließt. Ihn kennzeichnen zwei kontrastierende Themenfelder: Das erste metrisch und melodisch unruhig pendelnd zwischen Auf- und Abtaktigkeit, geraden und ungeraden Taktarten, Dur und Moll, chromatischen Gängen und großen Intervallsprüngen (die ich in Anlehnung an das barocke Prinzip „versteckter Zweistimmigkeit“ einsetzte); das zweite Themenfeld setzt sich davon mit seiner klaren Tonalitätsbezogenheit und mehr diatonisch angelegten melodischen Struktur ab. Die virtuose, mit rasenden Sechzehnteln gespickte Durchführung nutzt nicht, wie gewöhnlich, Motive der Hauptthemen, sondern verarbeitet vielmehr einige periphere Überleitungsflöskeln, bevor eine verkürzte und abgeschwächte Reprise den formalen Bogen nur scheinbar schließt, denn unmerklich entwickelt sich daraus eine überraschende, minimalistische Coda.

Attacca schließt sich der zweite Satz *Aria interrotta* („Unterbrochene Arie“) an, ein langsames, melancholisches Siciliano in ungewöhnlicher Form. Tatsächlich „unterbricht“ der eröffnende Triller bereits die Coda des ersten Satzes. Das ruhig schwingende Siciliano-Thema der Aria wird im weiteren Verlauf mehrmals unterbrochen, setzt danach jedes Mal wieder neu an und erweitert sich, während die Unterbrechungen immer kürzer werden. Aber auch diese folgen einer Ordnung. Die erste Unterbrechung ist chromatisch angelegt, die zweite freitonal, die dritte zitiert aus der (tonalen) Einleitung des ersten Satzes und mit der vierten Unterbrechung, die sich unmerklich aus dem Material der Aria herausentwickelt, bricht im höchsten Register des Instruments die Musik in sich zusammen. Nur noch leise, schwach setzt noch einmal die Aria für sechs Takte ein und wird abermals brutal unterbrochen. Übrig bleiben letzte Bruchstücke der

Aria, die von einem akzentuierten Schlußtriller weggewischt werden. Aus der Bewegung dieses Schlußtrillers rekrutiert sich der zunächst noch unsicher tastende Beginn des dritten Satzes *Rondo* mit seinen *perpetuum-mobile*-artigen kontinuierlichen Sechzehnteln. Selbst einige lyrische Episoden vermögen nicht, den Schwung dieses rasant-virtuosen Kehraus zu mindern...

Für einen Komponisten ist es ein großer Glücksfall, wenn fast alle seine Werke in CD-Einspielungen vorliegen. Noch ungewöhnlicher aber ist, wenn sich eine junge Interpretin dazu entschließt, ihr CD-Solodebut ausschließlich den Werken eines jungen zeitgenössischen Komponisten zu widmen. Susanna Laurin gebührt zu Ihrem mutigen Projekt, fast mein gesamtes Œuvre für Solo-Blockflöte einzuspielen, Anerkennung und Dank. Sollte meine Musik ein kleiner Beitrag dazu gewesen sein, die einzigartige Qualität der Blockflöte einem breiteren Publikum bekannt zu machen, so hätte diese CD ihr Anliegen erfüllt.

© 1999 *Markus Zahnhausen*

Herzlicher Dank

An Elisabeth Bormann, Elke und Benjamin Korley, Adolf, Patty und Vincent Zahnhausen für die Liebe und Unterstützung, Helga und Joachim Wendorff für die herzliche Gastfreundschaft, an Andrew Mayes für die Unterstützung, Eckart Kleßmann und Hannelore Burdorf-Lautenbach für die literarische Inspiration sowie Rodion Shchedrin für manch wertvollen kompositorischen Rat...

•

Markus Zahnhausen (*1965 in Saarbrücken) erhielt seine musikalische Ausbildung am Münchner Richard-Strauss-Konservatorium. Darüber hinaus studierte er Slavistik und Musikwissenschaft an den Universitäten von Trier und München. Seit 1988 unterrichtet er an der Münchner Volkshochschule Blockflöte und Kammermusik. Als Musikjournalist arbeitete er für die Bayerische Akademie der Schönen Künste und regelmäßig für den Bayerischen Rundfunk. Konzertauftritte als Interpret Alter wie Neuer Blockflötenmusik führten ihn zu renommierten Festivals, so etwa zum „Moskauer Herbst“ und „St. Petersburger Frühling“, nach Tatarstan und in den Ural. Sein Werkkatalog umfaßt neben Orchesterwerken, Chor- und Kammermusik vor allem Kompositionen für Blockflöte. Markus Zahnhausen ist Herausgeber der Reihe „Neue Blockflötenbibliothek“ im Möseler-Verlag, Wolfenbüttel, und Initiator zahlreicher neuer Blockflötenwerke so namhafter Komponisten wie Rodion Shchedrin, Harald Genzmer, Günter Kochan, Hans Stadlmair, Ruth Zechlin und Walter Mays.

Susanna Laurin wurde am Konservatorium in Odense ausgebildet und legte ihr Solistendiplom bei Prof. Dan Laurin am Kopenhagener Konservatorium ab. Sie arbeitet freiberuflich als Solistin und leitet das Ensemble Stockholm Barock, welches neben umfangreicher Konzerttätigkeit in Skandinavien auch Tourneen nach Osteuropa mit selten gespielter schwedischer Barockmusik unternimmt. Unter anderem repräsentierte Susanna Laurin Schweden beim „International Music Festival of India“ und war Dozentin beim Blockflötenfestival in Adelaide/Australien. Sie ist eine der Initiatoren des Solistenensembles Concert Spirituel und Mitglied des Renaissanceensembles Macchina. Susanna Laurin hat bei verschiedenen CD-Einspielungen mitgewirkt, wie z. B. BIS-CD-855 (Telemann: *Essercizii Musici*) und BIS-CD-775/780 (van Eyck: *Der Fluyten Lust-hof*).

Lyrische Szenen

Lyrique – un mot difficile à définir, au moins quand il affecte de la musique où il s'applique plus à l'exécutant (ou au public) qu'à la musique elle-même. Mais si je dois choisir un seul épithète pour décrire la musique de Markus, il se doit d'être "lyrique"; mais dans le même souffle que mélodique, soniquement pleine et immédiate. Sa musique stimule l'imagination et l'œil de l'esprit.

Il est plaisant de trouver un compositeur contemporain clairement ancré dans la forme classique. D'essayer de découvrir ce qui est spécifique à la flûte à bec dans son idiome presque romantique est une tâche excitante. Un long cycle continu pour flûte à bec solo est une rareté; peu de compositeurs choisiraient aujourd'hui d'écrire un cycle de pièces d'une durée de 40 minutes pour une flûte à bec solo. *Jahreszeichen* est habilement assemblé avec des thèmes périodiques et des structures intervalles qui permettent à l'auditeur de faire connaissance avec les nouvelles sonorités avant la présentation de l'idée suivante. Chaque pièce est à la fois une entité complète et un élément important du tout.

Le fait que Markus soit lui-même un excellent flûtiste confère à la musique une qualité spéciale, lui permettant d'utiliser des citations éclectiques ainsi que des techniques expérimentales: des techniques de jeu variées et des trucs techniques comme la microtonalité, des nuances extrêmes et de nouvelles couleurs soniques. Mais sa musique n'est jamais spéculative et il n'essaie pas d'innover juste pour choquer son public. Au contraire, sa musique parle directement à l'exécutant comme à l'auditeur et elle se caractérise par un ravissement musical naturel, libérateur, dans l'exécution et par une qualité sans prétentions.

Le meilleur exemple peut-être de la beauté et de la qualité mélodique de la musique de Markus est, tandis qu'elle reste profondément sérieuse – une qualité rare de notre temps – la sonate solo *Musica inquieta* avec son élan moteur terrifiant. L'adroit équilibre entre la réflexion introvertie, les éruptions volcaniques, l'humour et le tour de force donnent à la musique un poids spécial. Mon instrument est rendu capable de révéler sa beauté tonale et son caractère intime, des aspects qui ne sont pas toujours évidents dans le répertoire contemporain pour flûte à bec.

Lux aeterna sonde les limites graves des nuances de l'instrument et éduque ainsi l'oreille de l'écouteur. Des flageolets presque inaudibles mêlés aux techniques de la flûte moderne introduisent la pièce et l'environnement sonique délicat et translucide qui caractérise la pièce en entier. *Lux aeterna* vit de sa propre vie. Les techniques de jeu obstinées la rendent réfractaire mais la pièce révèle aussi une sorte de respiration intérieure qui est touchante et engageante.

Cette œuvre est déjà populaire parmi les exécutants et a toutes les chances de devenir un éternel classique pour flûte à bec,

Les *Lyrische Szenen* me paraissent être des images momentanées, des intantanés. Bien encadrées d'allusions historiques à l'âge d'or de la flûte à bec, les trois pièces forment des sketches sensibles d'humeurs et de rêves qui invitent à la réflexion. Le naturel calmant des gestes musicaux confère à la pièce une atmosphère étonnamment idiomatique.

Markus utilise des images bien précises pour décrire sa musique. Sans vouloir parler de musique à programme, il partage aisément les pensées et idées qui l'ont inspiré, consciemment ou inconsciemment. Ce pourrait être un oiseau nouvellement éclos regardant avec surprise du bord du nid et se demandant de quoi le monde a l'air, ou bien "c'est comme voir soudainement une image d'un film différent", ou encore c'est comme le son réel du vent qui change de direction. Cette richesse du détail donne lieu à de nombreuses associations rendant la musique à la fois très variée et humaine à ravir. Mais de parler de la musique est comme une architecture dansante! De par sa nature, la musique capte chacun de nous avec quelque chose d'individuel et de spécifique qui est non-verbal. Au moins, c'est l'intention de l'exécutante.

Susanna Laurin

Instrumentarium

J'ai choisi de jouer cette musique, composée dans les années 1990, sur des instruments accordés à la=415hz, une hauteur utilisée communément et unanimement pour la musique écrite avant 1750. Ce choix pourrait sembler anachronique mais il y a une explication simple: à mon avis, les flûtes à bec accordées à 415 sonnent tout simplement mieux. Je joue *Musica inquieta* sur une flûte soprano en mi bémol pour gagner les plus grandes sonorité et profondeur requises par la pièce sans perdre entièrement le brillant du registre aigu. Je joue la *Pastorale* sur la "fourth flute" avec sa voix de soprano plutôt naïve et *Nostalgischer Walzer* sur la "voice flute", mon modèle préféré. Ceci donne à chacune des pièces dans *Lyrische Szenen* un caractère qui reflète l'idiome de la pièce. Tous les instruments sont de buis européen (la soprano en mi bémol est en érable) bâtis par Fred Morgan, Daylesford, Australie.

•

Composez de la musique comme vous voudriez l'entendre vous-même, sans penser à si elle vous apportera la célébrité ou la fortune. C'est ainsi seulement que vous serez sûr de donner aux gens quelque chose en quoi vous croyez – en d'autres termes, vous leur donnez la vérité.

Witold Lutoslawski

La flûte à bec occupe une place spéciale dans mes activités en composition. Il a été et il est naturel pour moi d'écrire pour mon propre instrument. Ces vingt dernières années, le niveau d'exécution à la flûte à bec s'est haussé considérablement partout au monde et les conservatoires de partout offrent l'instrument comme spécialité de son propre chef. Chose étrange, la tendance continue dans le courant de l'avant-garde sévère des années 60 et 70 (ou de leurs disciples actuels) à la promouvoir comme *la* musique contemporaine pour flûte à bec comme s'ils voulaient nous prouver la chose suivante: Voyez seulement ce qu'on peut faire avec une flûte à bec.

Sous plusieurs aspects, cela ne me semble pas productif et rend peu de services à la réputation de la flûte à bec comme sérieux instrument de concert. Ma propre musique pour flûte à bec suit délibérément un autre chemin – celui d'un traditionaliste curieux. Mon approche de la composition est traditionnelle dans ce sens qu'elle reconnaît consciemment l'héritage du passé où la flûte à bec est la flûte douce ou *flauto dolce* dont le son est plutôt associé à l'imitation de la nature (par exemple aux chants d'oiseaux) qu'à des sifflements stridents, cris perçants ou autres bruits. Mais je reste constamment curieux, quand le *contenu musical* le demande, d'utiliser de "nouvelles" techniques et des solutions formelles inhabituelles pour arriver à une synthèse sensorielle du traditionnel et du moderne en combinaison avec un certain *naturel* de l'idiome musical. Quoique cela puisse sembler antique aujourd'hui, je place mon œuvre de compositeur sous la maxime du grand Carl Philipp Emanuel Bach à l'effet que le but le plus grand et le plus noble de la musique est *de toucher au cœur*. Pourquoi la musique de notre temps ne serait-elle pas capable de faire cela?

Jahreszeichen

La fascination face à la nature et la souffrance apparaissent dans les poèmes et les contes, les peintures et la musique comme un fil d'Ariane traversant toute l'histoire jusqu'à notre époque et malgré – ou peut-être à cause de lui – l'abaissement des perceptions humaines de la nature sous l'influence de la civilisation, le thème de la nature n'a en rien perdu de son à-propos dans l'art. Plus que tout autre instrument, la flûte à bec me semble prédestinée à prêter une *expression musicale* à la nature car n'est-elle pas fondamentalement qu'une pièce de bois, simple et naturel?

Dès mon enfance, j'ai eu le plaisir de cultiver une relation intime avec la forêt, les arbres, l'eau et les chants d'oiseaux et mon pays de la Saar compte parmi les districts les plus reboisés de l'Allemagne. Un monde rempli de merveilles: le bruissement des feuilles au vent, les réflexions du soleil ou les rayons intenses dans les sombres sapins, l'odeur des arbres et de la terre, les voix des oiseaux et les cris discordants des animaux sauvages... Je vis très consciemment avec les changements frappants des saisons qui me plaisent le plus. J'aime particulièrement l'automne: dans la mort, la nature est dorée et ravissante et envahie par la mélancolie de l'hiver qui approche. Ce n'était donc naturellement qu'une question de temps avant que je m'intéresse musicalement aux saisons.

Quand, en octobre 1981, je conçus mon *Herbstmusik* (*Winterbilder* suivit en 1990 et, en 1991, en rapide succession, *Frühlingsmusik* et *Sommerklänge*), je n'avais pas la moindre idée que cela se développerait en un des plus grands cycles contemporains d'œuvres pour flûte à bec solo. La restriction à une seule voix me troubla: *chaque* note doit être à la bonne place tandis que le moindre écart dans l'équilibre formel ou le développement mélodique serait important puisque la texture musicale serait si impitoyablement exposée et fragile. L'interprète fait aussi face à des demandes spéciales: elle a devant elle l'entière palette de possibilités expressives ainsi que sa personnalité.

La première des pièces, *Herbstmusik*, fut certainement la cellule germinale de mes *Jahreszeichen*. J'ai continué soigneusement à travailler sur des motifs de *Herbstmusik* dans d'autres pièces avec le but de nouer les parties séparées de l'œuvre pour illuminer l'unité caractéristique des *Jahreszeichen* (chacune des saisons par exemple se termine exactement sur la note sur laquelle commence la prochaine saison). La nature résonne ici mais dans un sens transposé: le mystérieux épisode de flageolet grave (ainsi que le thème mélancolique en mi bémol mineur qui en découle), avec lequel *Frühlingsmusik* entre, provient de la *nature de l'instrument* lui-même car c'est exactement ces notes qui sonnent, si on joue les trois premières notes chromatiques de

la flûte à bec avec le biseau de l'instrument couvert. Dans le mouvement suivant, *Aprillige Laune*, je laisse le matériau de la flûte à bec résonner en le frappant avec une bague. Vraiment, la musique des *Jahreszeichen* apporte à l'auditeur de nombreuses surprises. Dans *Der Tag erwacht*, il est témoin d'un compte-rendu presque naturaliste des *crescendos* et *decrescendos* d'un concert d'oiseaux au crépuscule ou il discerne dans les multiphoniques acerbes et rêches du *Spatzenkonzert*, le gazouillis de ces bricoleurs emplumés.

Et quand la musique commence lentement à s'éclaircir vers la fin du cycle dans *Ein Hauch Frühling* suivant les épisodes mélancoliques et tristes de l'automne et de l'hiver, la joie ne connaît pas de bornes: l'interprète doit jouer avec abandon sur deux flûtes à bec simultanément! Pour moi, l'un des mouvements les plus personnels et remarquables du cycle est cependant *Weißer Weiten* où je pense que j'ai réussi à me rapprocher d'un pas de mon idéal de langage sonique contemporain.

Lyrische Szenen

La collection de *Lyrische Szenen* (*Scènes lyriques*), qui date de 1992, a donné un titre à ce disque. Soniquement, elles sont près du style des *Jahreszeichen* mais elles sont plutôt construites comme des fantaisies indépendantes complètes. Il est cependant possible et désirable de jouer les trois fantaisies comme un cycle. Les trois pièces joignent intérieurement l'élément lyrique et une poésie qui est assez spécifique à l'instrument même. La *Pastorale* qui ouvre le cycle est, par nature, comme un prélude improvisé.

La seconde pièce, *Traumspiel* (Echo d'une fantaisie de G.Ph. Telemann) repose sur la troisième (TWV 40:3) des fantaisies pour flûte bien connues de Telemann. Je me suis essentiellement intéressé ici à voir un chef-d'œuvre baroque à travers les lunettes musicales de notre temps, moins dans le sens d'une paraphrase que comme une analyse personnelle sonore. A première vue, je suis la structure formelle de Telemann avec ses changements abrupts de tempo et d'humeur mais je les superpose, renforçant ou changeant l'aspect. Les sections *largo* de Telemann sont décrites comme des lamentations à mélismes, ses épisodes *vivace* adoptent un caractère plus complexe: elles passent du mouvement agité, avec de fréquents dérangements, avec des pauses qui interrompent le cours de la musique, aux ligaments soniques lyriques et aux rythmes grotesques de danse où la *Gigue*, le mouvement final de la fantaisie en deux mouvements de Telemann, est reflétée.

Nostalgischer Walzer, la troisième de mes fantaisies, commence avec une section improvisée dont le centre d'intérêt est elle-même et où tous les motifs essentiels de la pièce sont déjà pré-

sentés. La musique est en continuel développement, tout étant relié. Une première section de la valse émerge de l'introduction suivie d'un *presto* d'inspiration jazzée qui mène à un autre épisode de valse. On entend ensuite, ayant déjà été présentée dans une forme plus concise au tout début, une brève allusion au troisième mouvement de la célèbre *Sonate pour flûte* (Wq. 132) de Carl Philipp Emanuel Bach et un épilogue calme et mélancolique. Ainsi, les *Lyrische Szenen* sont, d'une certaine manière, le résultat d'années de travail avec les œuvres de Telemann et C.P.E. Bach, à la fois comme compositeur et interprète. Je vois aussi l'œuvre comme un hommage très personnel à deux des plus grands compositeurs du 18^e siècle et à la qualité lyrique spécifique de la flûte à bec.

Lux æterna

Contrairement à mon habitude, j'ai créé, avec *Lux æterna*, une œuvre où j'ai travaillé beaucoup avec les techniques de jeu inhabituelles [jouant à la manière d'une flûte sur un des trous, flageolets (harmoniques), sifflement, microtonalité]. Quand à la forme, j'ai interprété avec liberté la forme de sonate de premier mouvement. Les tons de lamentation de *traverso* forment le premier thème tandis que les harmoniques fragiles, l'idée contrastante, illuminent la musique d'une humeur plus claire. Les deux thèmes sont ensuite répétés dans une forme légèrement variée sur quoi un groupe sifflé final utilise le matériel du passage précédent. L'instrument n'est joué de manière normale que dans le développement. Du point de vue caractère, cette section se rapproche du premier thème et elle gagne en émotion par l'emploi de quarts de tons: la lamentation devient un tourment pénétrant. Le développement mène à une apothéose en forme de chorale du brillant second thème dans lequel, faisant fonction maintenant presque de réexposition du second sujet dans un rôle inversé, le premier thème est tissé. La pièce s'éteint calmement après un sommet mélodique. Une note finale, *traverso*, tient lieu de *memento mori* musical.

Pourquoi toutes ces techniques inhabituelles? J'ai longtemps cherché ces sons, toujours demandé à les trouver. Seul le mode *traverso* permer cette couleur caractéristique, crûment mélancolique; seules les harmoniques dans leur délicatesse éthérée, mystérieuse, pouvaient apporter le plus grand contraste possible. Mais comment retourner au son "normal" de la flûte à bec après de tels sons fragiles? D'une certaine façon, il fallait bâtir un pont. J'ai opté pour le sifflement parce qu'il m'apparaissait comme une synthèse des sons précédents et aussi parce qu'il correspondait idéalement au son *piano* de la flûte à bec. J'ai inséré très consciemment des microtons dans le développement dense puisqu'ils provoquent – dans un environnement tonal – un renforcement expressif, une sorte de "super-chromatisme" pour nos oreilles désensibilisées. *Lux*

æterna exige énormément de l'exécutant, techniquement et musicalement. J'espère que mes intentions parviendront à l'auditeur: de la musique "encore jamais entendue" pour la flûte à bec simplement dans le plus vrai sens des mots, calme et ravissante...

Musica inquieta

Musica inquieta date de 1990. J'ai conçu l'œuvre comme une sonate solo virtuose en trois mouvements. Pour moi cette pièce était, sous plusieurs aspects, un défi. D'abord, j'ai voulu essayer une structure formelle traditionnelle, puis écrire une vraie pièce solo qui offrirait à l'exécutant une occasion de tester son potentiel technique et musical. J'ai trouvé extrêmement excitant de donner un nouveau contenu à une forme traditionnelle. Le premier mouvement orageux de l'œuvre suit – dans une forme légèrement modifiée – le premier mouvement de la sonate classique. Un motif de fanfare à grands intervalles domine l'introduction lente qui fait le lien avec l'*allegro* du mouvement principal indiqué "inquieta". Il se caractérise par deux champs thématiques contrastants: le premier se mouvant difficilement, métriquement et mélodiquement, entre le levé et le premier temps, entre mesures égales et inégales, majeur et mineur, passages chromatiques et grands intervalles (pour lesquels, dans la pratique baroque, on avait recours à une seconde voix cachée); le second champ thématique diffère par la clarté de sa tonalité et sa structure mélodique plus diatoniquement reliée. Le développement virtuose, parsemé de doubles croches, n'utilise pas les thèmes principaux comme on s'y attendrait mais il travaille d'autant plus sérieusement avec différentes phrases périphériques servant de ponts avant qu'une répétition écourtée et diminuée ne complète apparemment la forme d'arche et qu'une coda minimaliste surprenante ne se développe inopinément.

Le second mouvement, *Aria interrotta* (*Aria interrompue*) suit *attacca* et est une sicilienne lente et mélancolique de forme inhabituelle. En fait, le trille d'ouverture interrompt déjà la coda du premier mouvement. Le thème de sicilienne de l'aria, qui coule doucement, est interrompu plusieurs fois dans son cours, chaque fois reprenant son parcours et progressant tandis que les interruptions deviennent de plus en plus brèves. Mais elles aussi suivent un système. La première interruption est organisée chromatiquement, la seconde est en tonalité libre, la troisième est une citation de l'introduction (tonale) au premier mouvement et, avec la quatrième interruption, qui se développe imperceptiblement à partir du matériel de l'aria, la musique s'écroule dans le registre le plus aigu de l'instrument. L'aria reprend doucement, faiblement, pendant six mesures pour être de nouveau brutalement interrompue. Il ne reste que le dernier passage transitoire de l'aria et il est balayé par un trille final accentué.

Le début tâtonnant du troisième mouvement. *Rondo*, avec ses croches de *perpetuum mobile*, est recruté du mouvement de ce trille final. Pas même plusieurs épisodes lyriques ne peuvent diminuer la verve de cette fin extraordinairement virtuose...

C'est un grand coup de chance pour un compositeur d'avoir toutes ses compositions enregistrées sur un CD. C'est d'autant plus inhabituel quand une jeune interprète choisit de dédier son CD solo de débuts à l'œuvre d'un jeune compositeur contemporain. Susanna Laurin mérite reconnaissance et remerciements pour son courageux projet d'enregistrer presque l'intégrale de mon œuvre pour la flûte à bec. Si ce disque pouvait contribuer à faire connaître la qualité spéciale de la flûte à bec à un plus grand public, ce CD aura fait son travail.

© *Markus Zahnhausen 1999*

Remerciements

Remerciements à Elisabeth Bormann, Elke et Benjamin Korley, Adolf, Patty et Vincent Zahnhausen pour leur amour et leur appui, Helga et Joachim Wendorff pour leur merveilleuse hospitalité, Andrew Mayes, Eckart Kleßman et Hannelore Burdorf-Lautenbach pour l'inspiration littéraire qu'il m'ont fournie et à Rodion Chtchédrine pour ses conseils très précieux sur la composition...

Né à Saarbrücken en 1965, **Markus Zahnhausen** a fait ses études au conservatoire Richard Strauss à Munich. Il a aussi étudié les langues slaves et la musicologie aux universités de Trier et de Munich. Il enseigne la flûte à bec et la musique de chambre à la Volkshochschule de Munich depuis 1988. Il a commencé comme journaliste à l'Académie Bavaroise des Beaux-Arts et la Radio Bavaroise. Comme exécutant de musique ancienne et contemporaine, il a été invité à des festivals prestigieux comme l'Automne à Moscou et le Festival de Printemps de St-Petersbourg ainsi qu'en Tatarie et en Oural. Même si ses compositions visent principalement la flûte à bec, il a écrit aussi pour orchestre, chœur et ensembles de chambre. Markus Zahnhausen est aussi responsable de l'édition Neue Blockflötenbibliothek publiée par Möseler-Verlag et l'instigateur de nombreuses œuvres nouvelles pour la flûte à bec par des compositeurs aussi distingués que Rodion Chtchédrine, Harald Genzmer, Günter Kochan, Hans Stadlmair, Ruth Zechlin et Walter Mays.

Susanna Laurin a fait ses études au conservatoire de musique d'Odense et elle a obtenu son diplôme de soliste après avoir travaillé avec le professeur Dan Laurin au conservatoire de musique de Copenhague. Elle fait carrière de soliste et dirige le Stockholm Barock qui, en plus de donner de nombreux concerts en Scandinavie, a même fait une tournée en Europe de l'Est avec de la musique baroque suédoise rarement jouée. Susanna a entre autres représenté la Suède au Festival International de Musique de l'Inde et elle a enseigné en Australie au festival de flûte à bec d'Adélaïde. Elle est une des initiatrices de l'ensemble de solistes Concert Spirituel et membre de l'ensemble de la Renaissance Macchina. Susanna a participé à plusieurs enregistrements sur disques compacts dont BIS-CD-855 (Telemann: *Essercizii Musici*) et BIS-CD-775/780 (van Eyck: *Der Fluyten Lust-hof*).

Markus Zahnhausen

Kompositionen für Blockflöte / Works for Recorder

1986	Klangreden	Duette für Blockflöte und Querflöte (<i>Doblinger</i>)
1988/90	Flauto dolce solo	Sieben Stücke für Blockflöte solo (<i>Doblinger</i>)
1989	Herbstmusik	für Blockflöte solo (<i>Möseler</i>)
1990	Musica inquieta Winterbilder	Sonate für Altblockflöte solo (<i>Doblinger</i>) für Blockflöte solo (<i>Möseler</i>)
1991	Frühlingsmusik Sommerklänge	für Blockflöte solo (<i>Möseler</i>) für Blockflöte solo (<i>Möseler</i>)
1992	Lyrische Szenen	Drei Fantasien für Blockflöte solo (<i>Möseler</i>)
1994	Lux æterna	für Blockflöte solo (<i>Möseler</i>)
1997	Russische Skizzen Römische Skizzen	für Blockflöte solo (<i>M/s</i>) Cantata profana für Hohe Stimmen, Blockflöte und Percussion (lat./dt.) (<i>Möseler</i>)
1998	Klingende Zeit	Sieben Szenen nach Haikus von G. Klinge für Bariton, Blockflöte, Violoncello u. Klavier (<i>M/s</i>)
1999	Horns of Eifland Nunc est bibendum!	(Fragments in memory of Benjamin Britten) für Tenorblockflöte solo (<i>Schott</i>) Spectaculum für Sprechstimmen, Blockflöte und Percussion (lat./dt.) (<i>M/s</i>)

Thanks to Creando AB whose generous support has made this production possible. It takes a bold sponsor with a genuine interest in contemporary culture to support music of our own time for an instrument that is outside the mainstream performed by an unknown artist.

Thanks also to:

Marion Schwebel who was enthusiastic from the very beginning and who has worked hard to bring the project to fruition. My parents for their encouragement and support whenever I have needed it.
The Wendorff family whose hospitality has so gilded my visits to Munich that they have become a memory for life.
Marina for lending me your expert eye and for answering my unconsidered ideas with ingenious and practical proposals. And far more important than your help with this record, thank you also for being a saviour in an hour of need.
Dan, never failing source of inspiration, for lending me your infallible ear. And thank you for being there.
Fred Morgan, who was tragically taken from us in the course of this production, I should have liked to thank most of all. Fred has built and serviced my treasured instruments without a word of complaint, year after year, generously adjusting them according to my wishes. The invaluable legacy of his fantastic instruments will ensure his immortality. But I shall always miss his warm smile and droll humour.

This record is dedicated to Greta – the world's toughest Granny and a heroine for all times. It was she who taught me to trust in my own abilities and never to give up.

Recording data: March 1999 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeisterin: Marion Schwebel

Neumann microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones

Producer: Marion Schwebel

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover texts: © Susanna Laurin 1999 and © Markus Zahnhausen 1999

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover design: Marina Dyfverman-Kock

Back cover: photograph of Susanna Laurin (photo © Martin Sundström)

Photograph of Markus Zahnhausen: © Jerzy Palacz

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Studio 90 Ltd., Leeds, England

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ® 1999, BIS Records AB

