

LA ORQUESTA DE
flautas dulces

L'ORCHESTRA
DEI
flauti dolci

HET
blokfluit L'ORCHESTRE
ORKEST flûtes à bec DES

リコーダー オーケストラ

木
笛
樂
團

THE
recorder
ORCHESTRA

S^{ino}SSAATTBBBGBTr

Edition Moeck 3318

DAS
blockflöten
ORCHESTER

Peter I. Tchaikovsky
(1840 – 1893)

Overture miniature

from *The Nutcracker Ballet*, op. 71

arranged for recorder orchestra
and triangle
by Dietrich Schnabel

MOECK

PETER I. TCHAIKOVSKY
(1840 – 1893)

Ouverture miniature
from *The Nutcracker Ballet*, op. 71

arranged for recorder orchestra and triangle
by DIETRICH SCHNABEL

score and 13 parts

Edition Moeck Nr. 3318
MOECK VERLAG CELLE

Dietrich Schnabel: Tschaikowsky auf der Blockflöte?

Tschaikowsky auf der Blockflöte? Völlig unmöglich, das geht nicht, das klingt doch nicht! So oder ähnlich wird wohl die normale Reaktion eines jeden sein, der dieses Heft in die Hand nimmt. Aber warum eigentlich? Sind hier nicht alte oder überalterte Vorurteile am Werk? Was sind die Argumente gegen romantische Musik auf der Blockflöte?

1. Die Blockflöte kann die dynamische Bandbreite, die gefordert wird, nicht leisten. Sicherlich ist eine einzelne Blockflöte in ihren dynamischen Fähigkeiten einer Geige oder gar einer Klarinette unterlegen. Aber heutige Blockflöten leisten in dieser Hinsicht bereits deutlich mehr als ihre Kollegen aus den 50er Jahren und in einem Orchester aufaddiert, kann man mit Blockflöten ein gewaltiges Crescendo von *pp* bis *ff* ziehen.

2. Diese Literatur ist nicht für Blockflöten gedacht, es gab die Blockflöte zu dieser Zeit ja auch gar nicht. In Deutschland mag dies vielleicht richtig sein, schon in Großbritannien gibt es in der Literatur des 19. Jahrhunderts ausreichend Hinweise auf blockflötenspielende Professoren und andere Intellektuelle der „middle class“. Außerdem, wie viele Motetten und Madrigale der Renaissance werden heute auf Blockflöten musiziert, die, obwohl zu dieser Zeit die Blockflöte existierte, unter gar keinen Umständen jemals auf diesem Instrument gespielt worden wären oder auch nur vorstellbar gewesen wären. Dagegen erhebt sich jedoch heute nur selten Protest ...

3. Auf der Blockflöte kann man nicht so schnell spielen, wie auf einem anderen Orchesterinstrument. Das ist allerdings richtig. Auch wenn man noch so viel übt, sollte man sich tunlichst hüten, sich als Blockflötist auf einen Geschwindigkeitswettbewerb mit einem Pianisten einzulassen – vor allem in den Kategorien chromatische Tonleiter und Akkordbrechung. Durch die komplexen Griffkombinationen seines Instrumentes wird der Blockflötist immer unterliegen. Auch wenn man es kaum glauben kann, die Blockflöte ist das schwerst zu spielende Instrument überhaupt! Dies ist wahrscheinlich auch der eigentliche Grund, warum die Komponisten der Klassik so häufig nicht für unser Instrument geschrieben haben: Der neu erwachte Wunsch nach einer spielerischen Leichtigkeit des Klangs konnte von anderen Instrumenten besser erfüllt werden. So ist in dieser vorliegenden Bearbeitung jede „unspielbare“ Linie auf verschiedene Instrumentalisten aufgeteilt, die diese gemeinsam dann wieder leicht bewältigen können. Hierbei wurde speziell auf bequeme Griffverbindungen geachtet, so dass in Zweifelsfällen dem Spieler eher eine komplexe Rhythmik zugemutet wird als bremsende Fingerkombinationen. Spannend ist in diesem Zusammenhang, dass Tschaikowsky selbst ebenso verfährt, die Originalpartitur weist das gleiche Verfahren der technischen Vereinfachung für die Instrumentalisten auf.

Dieses Vorwort sollte in keinem Fall als ein allgemeines Plädoyer für romantische Musik auf der Blockflöte verstanden werden. Vielmehr will es den Leser zum eigenen Nachdenken anregen, unter welchen Umständen und auf welche Weise die Bearbeitung eines Werkes der Klassik oder Romantik im Blockflötenorchester möglich wird, ohne dass das Originalwerk dabei bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt wird.

Als erstes sei die Instrumentierung genannt, bei der sich aus klangphysikalischen Gründen das Blockflötenorchester grundsätzlich vom Streichorchester unterscheidet. Beim Hieb- oder Schneidkantenton der Blockflöte steigt die Lautheit in der siebten Potenz zur Strömungsgeschwindigkeit der Luft. Deshalb ist eine einzelne Sopranflöte mit ihrem kleineren Windkanal und der daraus resultierenden höheren Strömungsgeschwindigkeit der Luft fast noch zu laut für ein insgesamt 30-köpfiges Blockflötenorchester mit ca. 3 Altflöten, 10 Tenorflöten und 16 Bassflöten. Bei einem Streichinstrument regt ein größerer Resonanzkörper mehr Luftmoleküle zum Mitschwingen an, deshalb wären die gleichen 30 Spieler in einem Streichorchester wohl besetzt als 10 erste Geigen, 9 zweite Geigen, 6 Bratschen, 4 Celli und ein Kontrabass. Wenn nun ein Komponist eine Melodie für diese große Gruppe singender Geigen konzipiert, ist klar, dass diese von einer einzelnen Sopranflöte nicht dargestellt werden kann. Und hier sind wir genau bei dem Denkfehler, der als zweites Bearbeitungen oft schlecht klingen lässt. Eine Geige spielt höchst selten in der Oktavlage einer Sopranflöte, sondern viel häufiger in der der Alt- oder Tenorflöten, die in ihrer größeren Gruppe diese Melodie natürlich viel adäquater interpretieren können. Dennoch sind die meisten Bearbeitungen hemmungslos

um eine Oktave nach oben gesetzt, also die Melodiestimme des originalen Violinparts soll die Sopranflöte übernehmen, die Bassflöten das Cello und der Subbass, der in Wirklichkeit nicht einmal die Tiefe des Cellos erreicht, soll den Kontrabass darstellen. Dies führt zu einem scharfen, quietschigen Klang, der weder vom Komponisten beabsichtigt ist, noch den Spieler befriedigt und dem Zuhörer schon gleich gar keine Freude bereitet. In der vorliegenden Nussknacker-Bearbeitung sind alle Töne in ihrer Originallage erhalten, Sopranino spielt also nur, wenn Tschaikowsky tatsächlich diese lauten und scharfen Töne für ein ebenso lautes und scharfes Piccolo auch vorsieht. Da in der Originalpartitur weder Violoncelli noch Kontrabässe besetzt sind, sind Tschaikowskys tiefste Töne in den Hörnern, hoch geführten Fagotten und Bratschen, deren tiefster Ton dem tiefsten Ton der Großbassblockflöten entspricht.

Ein dritter Punkt, der Bearbeitungen immer als unzumutbar deklariert, ist das ersatzlose Streichen von Tönen, Verzerrungen oder Melodieelementen, die dem Bearbeiter als zu schwer für einen Blockflötisten erscheinen. Dies verstümmelt die Musik und schadet damit dem Ruf des Blockflötenorchesters, das eine solche subtraktive Bearbeitung aufführt. Ein Publikum nimmt den Mangel an Musik immer wahr und interpretiert ihn als einen Beweis für die Minderwertigkeit der Blockflöte. In Tschaikowskys Partitur der *Nussknacker-Ouverture* steht keine Note, die sich in dieser Bearbeitung nicht finden ließe. Zwar sind manche Artikulationen und dynamische Angaben verändert, aber nur in so weit es nötig ist, um den durch Blockflöten erzeugten Klang der Vorstellung des Komponisten an das akustische Ergebnis anzugleichen.

Die mit Abstand größte Schwierigkeit bei der Interpretation von Bearbeitungen liegt jedoch in der Stilistik. Blockflötisten sind oftmals erfreulich stilsicher, wenn es um barocke Literatur geht, stammt doch das Kernrepertoire für unser Instrument aus dieser Epoche. Dafür aber herrscht im Allgemeinen häufig ein Mangel an Erfahrung mit klassischer und romantischer Musik. Hierbei sollte nun nicht aus Unkenntnis statt einer stilgerechten Interpretation auf barocke Spielweisen zurückgegriffen werden. Für die vorliegende Bearbeitung wird die Hauptaufgabe des Dirigenten in der Vermittlung der Aufführungspraxis liegen müssen, wie sie für romantische Orchestermusik typisch ist, wobei ihm helfen kann, dass Tschaikowsky selbst bereits penibel viel an Artikulation und Dynamik notiert hat, auf deren minutiöse Ausführung ein großes Augenmerk gerichtet werden muss.

Zuletzt stellt sich die Frage des „Warum?“. Warum überhaupt sollte man die *Nussknacker-Ouverture* im Blockflötenorchester spielen, statt sie im Konzert oder auf einem Tonträger mit einem Symphonieorchester zu erleben? Was kann diese Bearbeitung bieten, was das Original nicht kann? Ganz einfach. Tschaikowsky versucht bereits in der Ouverture seiner Ballettmusik *Der Nussknacker* den Hörer in die Stimmung der Ausgangssituation zu versetzen: ein Weihnachtsabend des 19. Jahrhunderts, ganz dem idealisierten, naiven Kind-Ideal einer sich selbst genügenden, bürgerlichen Gesellschaft zugewandt. Dieses ideell Kindhafte versucht er durch die Schlichtheit der formalen Anlage, Reduktion der Instrumentierung, klare kurzgliedrige Anlage der Melodien und Leichtigkeit der Artikulation auszudrücken. Selbst wenn das Ballett ursprünglich mit dem ganz großen Apparat eines Symphonieorchesters aufgeführt wurde, kann ein Blockflötenorchester durch seinen einheitlichen Klang sowie durch die Vertrautheit mit der hohen Lage, in der das Stück komponiert ist, dieses Werk tatsächlich in der von Tschaikowsky intendierten natürlichen Selbstverständlichkeit und Schlichtheit interpretieren, die diese Musik zum Erblühen bringt.

Vielleicht hilft Ihnen bei der Entscheidung, ob Sie dieses Stück spielen sollen oder lieber nicht, wenn Sie wissen, dass der Bearbeiter seit seinem zehnten Lebensjahr ein begeisterter Tschaikowsky-Fan ist, der sich sehr intensiv mit dessen Gesamtwerk beschäftigt hat und es nie akzeptieren könnte, wenn irgendetwas der Musik dieses großen Symphonikers und Klangmalers Schaden zufügen würde.

Eine Bearbeitung darf gerne anders, aber niemals musikalisch schwächer als das Original sein.

frei nach Barthold Kuijken, TIBIA 4/94

Dietrich Schnabel: Tchaikovsky performed on the recorder?

Tchaikovsky performed on the recorder? Completely outrageous! How would that work? That would sound impossible! These are the reactions one would expect from anybody taking this edition in his or her hands. But why is this actually? Are we not dealing with old or obsolete prejudice? What are the arguments against romantic music on the recorder?

1. A recorder cannot provide the dynamic range that is required. It goes without saying that the dynamic abilities of a single recorder are much more limited compared to a violin or to a clarinet. In this respect modern recorders however have developed considerably since the models designed in the fifties and when accumulated in an orchestra they can produce an immense crescendo stretching from *pp* to *ff*.

2. This music is not conceived for recorders, there were no recorders during that period. This could be applied to the situation in Germany. In Great Britain however in the literature of the 19th century there is sufficient evidence of recorder playing professors and other intellectuals of the middle class. And besides, how many motets and madrigals are performed on recorders nowadays that, although the recorder existed during that period, under no circumstances whatsoever would have been played on the recorder or even would have been conceived for the recorder. Nowadays little objection is raised to this fact ...

3. One cannot play as quickly on a recorder as on an orchestra instrument. There is no doubt about that. No matter how hard one practises one should do one's best to avoid getting involved in a race with a pianist especially as to the categories chromatic scale and broken chords. Due to the complex finger combinations inherent to the instrument the recorder player will always be outnumbered. Even if it may be hard to believe, the recorder is the most difficult instrument of all! This is presumably the true reason why composers from the classical period refrained from writing for our instrument: other instruments could produce the new desired sound ideal of playful lightness far more easily. Therefore, in this present edition every "unplayable" musical line has been divided between several players so that together they may tackle it with ease. Special attention has been paid to comfortable fingerings so that the player will more likely be confronted with complex rhythms than with fingerings slowing down the speed. An interesting fact within this context is that Tchaikovsky made use of the same procedure: the original score deals with the same method of simplifying the technique for the instrumentalists.

This preface should not be understood as a general plea to promote romantic music for the recorder. It should rather encourage the reader to reflect upon under which circumstances and by which means it is feasible to adapt a classical or romantic work for recorder orchestra without mutilating the original beyond recognition.

In the first place the orchestration should be mentioned. Due to acoustic properties the recorder orchestra is fundamentally different from a standard string orchestra. It is inherent to the sound production of the recorder that the loudness is increased to the seventh power in relation to the speed of the air current. That is the reason why the volume of a single soprano recorder with its smaller wind channel which generates a higher speed of the air current is almost too loud for a recorder orchestra of 30 musicians with a total of about 3 altos, 10 tenors and 16 basses. The bigger resonator of a stringed instrument can activate more air molecules to oscillate; therefore the same 30 performers in a string orchestra would have to be replaced by a strength of 10 first violins, 9 second violins, 6 violas, 4 cellos and one double bass. If a composer were to conceive a melody for this big group of singing violins then it is evident that a single soprano recorder is in no position to compete with this volume. And here in the second place lies the flaw in one's reasoning that leads to badly sounding adaptations. A violin hardly ever plays in the register of a soprano recorder but much more frequently in the register of alto or tenor recorders who in a larger group can interpret this melody in a more adequate fashion. However most adaptations are set without the slightest consideration an

octave higher, entailing that the violin part is taken over by the soprano recorder, the cello part by the basses and the double bass by the subbass recorder which does not even have the compass of a cello. The result is a sharp and squealing sound that is neither intended by the composer nor does it satisfy the performer and certainly will be of little enjoyment to the listener. In the present adaptation of the *Nutcracker* all notes are kept in their original register. The sopranino will therefore only be employed if Tchaikovsky had indeed intended these loud and sharp pitches for a likewise loud and sharp piccolo. Since there are no violoncellos or double basses in the original score, Tchaikovsky's lowest notes sound in the French horns, in the high register of the bassoons and violas whose lowest note corresponds to the lowest note of the great bass recorder.

A third area of dispute that constantly downgrades adaptations as intolerable is the abolition of notes, embellishments or elements of the melody that according to the arranger are technically too difficult to perform. This mutilates the music and does no justice to the reputation of the recorder orchestra performing an adaptation stripped of many important aspects. An audience will always be aware of deficiencies in musical performance, so this will only contribute to the idea that recorders are inferior to other instruments. In Tchaikovsky's score there is not a single note that one cannot find back in this adaptation. Some articulation and dynamic marks have however been altered but only to a certain extent so as to establish a good balance between the sound produced by the recorders and the idea of the composer and arrive at a good sounding total.

The stylistic aspect is by far the greatest difficulty when interpreting an adaptation. Recorders are often pleasing in style when it comes to performing baroque literature mainly due to the fact that the core repertoire derives from this period. In general however there is a lack of experience or ignorance as to the performance of classical or romantic music therefore one should give special attention to an authentic interpretation and not fall back upon baroque performance techniques. As to the present adaptation it is the main task of the conductor to impart the performance practise of romantic orchestral music. The fact that Tchaikovsky was particularly meticulous concerning the notation of articulation and dynamics will be of great help here and one should direct all one's attention to a very elaborate performance. Finally the question "why?" will arise. Why in the first place should one attempt to play the *Nutcracker* overture with a recorder orchestra and not simply listen to it being performed in concert or on a recording by a symphony orchestra? What value is added to the original? The answer is simple: during the overture of his ballet music *The Nutcracker* Tchaikovsky tries to transfer the listener in the mood of the initial context: a Christmas evening in the 19th century reflecting the naïve child-ideal of a self-sufficient civil society. Simplicity of form, reduction of instrumental strength, clear and short melodies and playfulness in the articulation are the means Tchaikovsky employs to express this ideational childlike mood. Although the ballet was originally performed with the huge apparatus of a symphony orchestra, a recorder orchestra is still in the position to interpret this work due to its homogenous sound and its familiarity with the high register in which the work is set and will hence do all justice to the intentions of the composer as to naturalness and simplicity that give the music its special flare.

Perhaps it will be of some help to you when deciding whether or not to play this piece, to know that the arranger has been an ardent Tchaikovsky fan ever since the age of ten. He has been deeply preoccupied with Tchaikovsky's complete oeuvre and would never bear the thought of letting the music of this great symphonic composer and sound poet come to any harm.

An adaptation has the right to be different but should not be musically inferior to the original.

After Barthold Kuijken TIBIA 4/94

Translation: J. Whybrow

Dietrich Schnabel: Tchaïkovski à la flûte à bec?

Tchaïkovski à la flûte à bec? Absolument impossible, impensable, cela ne ressemble à rien! Telle sera probablement la réaction de tout un chacun qui prendra ce cahier en mains. Mais au fait, pourquoi? Ne s'agit-il pas là de vieux préjugés dépassés? Quels sont les arguments qui parlent en défaveur d'une interprétation de la musique romantique par la flûte à bec?

1. La flûte à bec ne dispose pas des moyens nécessaires pour offrir la palette dynamique requise. Il va de soi qu'une seule flûte à bec n'est pas à la hauteur d'un violon ou même d'une clarinette en termes de capacités dynamiques. Cependant, les flûtes à bec d'aujourd'hui sont bien plus performantes à cet égard que celles des années 50, et, si on les intègre dans un orchestre, il est possible d'obtenir avec des flûtes à bec un fabuleux crescendo qui s'étend de *pp* à *ff*.

2. Cette littérature musicale n'est pas faite pour les flûtes à bec; de plus, les flûtes à bec n'existaient même pas à cette époque. Peut-être était-ce effectivement le cas en Allemagne, mais en Grande-Bretagne, on a retrouvé, dans la littérature du 19^{ème} siècle, suffisamment d'indices attestant de la présence de professeurs et autres intellectuels de la «middle class» jouant de la flûte à bec. En outre, il suffit de penser au nombre de motets et de madrigaux de la Renaissance qui sont interprétés de nos jours à la flûte à bec et qui, bien que cet instrument existait déjà à ce moment-là, n'auraient, à l'époque, jamais été joués à la flûte à bec, et encore moins envisagés d'être joués. De nos jours, quasiment personne ne s'élève contre cet état de fait ...

3. On ne peut pas jouer des rythmes aussi rapides sur la flûte à bec que sur un autre instrument de l'orchestre. Cette affirmation est exacte. Même en s'exerçant beaucoup, il convient véritablement de ne pas se mesurer à un pianiste lors d'un concours de vitesse – surtout lorsqu'il s'agit de concourir dans la catégorie des gammes chromatiques et des arpèges. En raison des combinaisons de doigtés complexes de son instrument, le flûtiste à bec sera toujours en position d'infériorité. Même si cela semble difficile à croire, la flûte à bec est véritablement l'instrument le plus difficile à jouer! Ceci est probablement la raison pour laquelle les compositeurs de l'époque classique ont souvent renoncé à composer des œuvres pour notre instrument: des instruments autres que la flûte répondaient à cette nouvelle aspiration à obtenir une légèreté ludique des timbres. Le présent arrangement répartit chaque passage «injouable» entre les différents instrumentistes qui pourront, ensemble, maîtriser facilement ces passages. On a veillé à prévoir notamment des doigtés confortables, et on attend du musicien qu'il relève le défi de rythmes complexes plutôt que celui de doigtés qui le freineraient dans son interprétation. Il est intéressant de noter qu'à cet égard, Tchaïkovski lui-même a procédé de la même façon puisque la partition originale fait état de ce même processus de simplification technique pour les musiciens.

Cette introduction ne se veut en aucun cas être un plaidoyer général en faveur de l'interprétation de la musique romantique à la flûte à bec. Elle doit par contre inciter le lecteur à réfléchir à la question de savoir quelles possibilités existent pour réaliser un arrangement d'une œuvre de l'époque classique ou romantique pour un orchestre de flûtes à bec sans que l'œuvre originale soit si profondément modifiée qu'on la reconnaisse à peine.

Penchons-nous tout d'abord sur l'instrumentation qui fait qu'un orchestre de flûtes à bec diffère fondamentalement d'un orchestre à cordes pour des raisons physiques et mécaniques relatives au timbre. Le volume sonore d'un son produit par le biseau d'une flûte à bec augmente à la puissance sept par rapport à la vitesse de la vibration de l'air. C'est la raison pour laquelle une seule flûte soprano, avec son petit canal et la vitesse de l'air qui en résulte, possède un son presque encore trop fort pour un orchestre de flûtes à bec comprenant 30 flûtes, dont 3 flûtes altos, 10 ténors et 16 basses. Sur un instrument à cordes, la taille assez importante de la caisse de résonance fait qu'un plus grand nombre de molécules d'air se met à vibrer; dans un orchestre à cordes, ces 30 mêmes musiciens seraient alors répartis de la façon suivante: 10 premiers violons, 9 seconds violons, 4 altos, 4 violoncelles et une contrebasse. Si un compositeur vient à composer une mélodie pour ce grand groupe de violons chantants, il est évident que cette mélodie ne peut pas être interprétée par une seule et unique flûte à bec. C'est ainsi que nous en venons à la deuxième erreur de raisonnement qui fait que les arrangements sont souvent peu harmonieux. Un violon joue vraiment rarement dans le registre d'octave d'une flûte à bec soprano, mais beaucoup plus fréquemment dans celui des flûtes alto ou ténor, qui sont bien mieux adaptées, au sein de leur grand groupe, pour interpréter cette mélodie.

Néanmoins, la majorité des arrangements fait l'objet d'une transposition sans merci à l'octave, ce qui revient à dire que la voie de mélodie de la partie originale de violon devra être interprétée par la flûte soprano, que les flûtes à bec basse joueront la partie de violoncelle et que la soubasse, qui, en réalité, n'atteint même pas les graves du violoncelle, sera censée jouer la contrebasse. Ceci donne un son agressif, grinçant, non souhaité par le compositeur, qui ne convient pas au musicien et que l'auditeur n'appréciera certainement pas. Dans le présent arrangement de *Casse-Noisette*, tous les registres originaux ont été conservés. Cela signifie que la soprano n'intervient que dans les passages où Tchaïkovski avait prévu ces sons aigus pour un piccolo tout aussi aigu. Etant donné qu'il n'y a ni violoncelles ni contrebasses dans la partition originale, les notes les plus graves inscrites par Tchaïkovski sont jouées par les cors, les bassons et les altos, dont la note la plus grave correspond à la note la plus grave des flûtes à bec grande basses.

Un troisième point en raison duquel les arrangements sont souvent considérés comme inacceptables, concerne le fait que l'arrangeur procède à la suppression de notes, d'ornementations, ou d'éléments de mélodie, sans prévoir de substitution, car il lui semble que de tels éléments seraient trop difficiles à interpréter pour un flûtiste à bec. Ceci dévalue la musique et entache par conséquent la réputation de l'orchestre qui interprète un arrangement ainsi amputé. Le public perçoit toujours les imperfections musicales et considère qu'il s'agit là d'une preuve de l'infériorité de la flûte à bec. Il n'y a pas une note présente dans la partition de Tchaïkovski de l'ouverture de *Casse-Noisette* qui n'ait pas été reprise dans cet arrangement. Assurément, certaines articulations et indications dynamiques ont été modifiées, mais uniquement dans la mesure où cela s'est avéré nécessaire pour permettre d'adapter le son émis par les flûtes à bec aux desiderata du compositeur en matière de résultat acoustique.

La plus grosse difficulté rencontrée lors de l'interprétation d'un arrangement se situe au niveau du style. Les flûtistes à bec sont étonnamment à l'aise d'un point de vue du style lorsqu'ils interprètent des œuvres baroques, puisque l'essentiel du répertoire pour flûte à bec date de cette époque. Par contre, en général, leur expérience en matière de musique classique et romantique est souvent moindre. Il ne s'agit pas pour eux, en raison de leur manque d'expérience, d'opter pour un style d'interprétation baroque au lieu d'une interprétation fidèle au style. Pour le présent arrangement, l'essentiel du travail du chef d'orchestre consistera à soigner l'interprétation telle que le requiert la musique pour orchestre de l'époque romantique. Tchaïkovski lui-même a facilité la tâche du chef d'orchestre en notant les articulations et la dynamique de façon très pointilleuse; il convient par conséquent de les observer avec la plus grande exactitude.

Enfin, se pose la question du «pourquoi?». Pourquoi faire interpréter l'ouverture de *Casse-Noisette* par un orchestre de flûtes à bec, au lieu de l'écouter lors d'un concert ou au moyen d'un enregistrement sonore, jouée par un orchestre symphonique? Qu'apporte cet arrangement par rapport à l'original? C'est tout simple. Tchaïkovski, dans l'ouverture de son ballet *Casse-Noisette*, avait déjà essayé de replacer l'auditeur dans l'ambiance du début de l'histoire: un soir de Noël, au 19^{ème} siècle, consacré à l'image idéalisée de l'enfance naïve au sein d'une famille bourgeoise et heureuse. Il a tenté d'exprimer cette image de l'enfance idéalisée au travers de la simplicité des aspects formels, en optant pour une réduction du nombre des instruments, pour des mélodies claires et courtes et pour une légèreté du phrasé. Même si le ballet était présenté, à l'origine, par un orchestre symphonique entier, un orchestre de flûtes à bec peut tout à fait, de par l'unité de son timbre et son habitude des registres élevés dans lesquels l'œuvre a été composée, interpréter cette pièce avec le naturel et la simplicité que Tchaïkovski avait l'intention de transmettre et qui ont fait le succès de cette œuvre.

Le fait de savoir que la personne qui a réalisé cet arrangement est un fan inconditionnel de Tchaïkovski depuis ses dix ans, qu'elle a énormément travaillé sur l'ensemble de son œuvre, et qu'elle n'accepterait jamais d'ajouter quoi que ce soit qui nuise à l'œuvre de ce grand musicien symphonique et peintre de sons vous aidera peut-être à prendre votre décision concernant la question de savoir si vous désirez jouer cette pièce ou non.

Un arrangement a le droit d'être différent, mais jamais moins bon, musicalement parlant, que l'original.

Libre interprétation des propos de Barthold Kuijken, dans TIBIA 4/94

Traduction: A. Rabin-Weller

Overture miniature

from *The Nutcracker Ballet*, op. 71
arranged for recorder orchestra and triangle
by Dietrich Schnabel

Peter I. Tchaikovsky (1840 – 1893)

Allegro giusto (♩ = c. 100)

Sopranino
Soprano 1
Soprano 2
Alto 1
Alto 2
Tenor 1
Tenor 2
Bass 1
Bass 2
Bass 3
Great Bass
Triangle

solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp
solo pp

12

A 1
A 2
T 1
T 2
B 1
B 2
B 3
GB

a due (a tre)
p
a due

21

S 1 (solo)* *p*

S 2 (solo)* *p*

A 1 *p*

A 2 *p*

T 1 *p*

T 2 *p*

B 1 *p*

B 2 *p*

B 3 *p*

GB *p*



30

Sino

S 1 *cresc.* *f* *mf* (tutti)

S 2 *cresc.* *f* *mf* (tutti)

A 1 *cresc.* *f* *mf* (tutti)

A 2 *cresc.* *f* *mf* (tutti)

T 1 *cresc.* *f* *mf* (tutti)

T 2 *cresc.* *f* *mf* (tutti)

B 1 *cresc.*

B 2 *cresc.*

B 3 *p* *c*

GB

63

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB

Trgl.

p *mp* *mf* *f*

73

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB

pp *cre* *scen* *do* *ff* *pesante*

103

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB

Trgl.

113

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB

144

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB

Trgl.

155

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB

164

Sino

S1

S2

A1

A2

T1

T2

B1

B2

B3

GB

Trgl.

173

Sino

S 1

S 2

A 1

A 2

T 1

T 2

B 1

B 2

B 3

GB



Foto: Liu Yung-tai

Dietrich Schnabel

Der Dirigent und Komponist Dietrich Schnabel wurde 1968 in der Nähe von Stuttgart (Deutschland) geboren. Er erhielt Instrumentalunterricht in Klavier und Kontrabass und übernahm bereits während der Schulzeit die Leitung mehrerer Kirchenchöre und Gesangsvereine. Von 1991 bis 1997 studierte Dietrich Schnabel Orchesterdirigieren, Musikwissenschaft und Kunstgeschichte in Weimar und Köln.

Dietrich Schnabel engagiert sich seit seiner Schulzeit in der musikalischen Erwachsenenbildung. Dabei spezialisierte er sich bereits früh auf die Arbeit mit Blockflötenorchestern und gilt heute international als erstklassiger hauptberuflicher Dirigent in diesem Bereich. In mittlerweile 20-jähriger, kontinuierlicher Arbeit war Dietrich Schnabel wesentlich daran beteiligt, die deutsche Tradition des Blockflötenensembles nach und nach zu großen und farbenreichen Klangkörpern zu erweitern. Heute leitet er als ständiger Dirigent vier Blockflötenorchester, die er selbst gründete, und die über ganz Deutschland verteilt sind. Das größte dieser Orchester, das *Württembergische Blockflötenorchester*, ist derzeit mit ungefähr 100 Spielerinnen und Spielern aller Altersgruppen besetzt. Neue Impulse erhielten die Tätigkeiten Dietrich Schnabels in den letzten Jahren durch zahlreiche internationale Kontakte, in deren Zentrum die Zusammenarbeit mit der schottischen Dirigentin und Komponistin Eileen Silcocks steht. Seit 2007 fungiert Dietrich Schnabel als regelmäßiger Gastdirigent des *Scottish Recorder Orchestra* und gehörte im September 2008 zu den geladenen Gastdirigenten des internationalen Kongresses der *European Recorder Teachers Association*. Die von ihm begründete CD-Reihe *Schnabelflötentöne* umfasst mittlerweile vier CDs, die ausschließlich Ensemble- und Orchestermusik für Blockflöten enthalten und zurecht als Pionierarbeit im Bereich Blockflötenorchester gelten.

Seit einigen Jahren tritt Dietrich Schnabel auch mit eigenen Kompositionen an die Öffentlichkeit. Im Jahr 2001 entstand sein

Dietrich Schnabel

The conductor and composer, Dietrich Schnabel, was born near Stuttgart, Germany, in 1968. At school, he learned piano and double bass, and whilst still there, he took over the running of several church choirs and choral societies. Between 1991 and 1997, he studied conducting, musicology and art history in Weimar and Cologne.

Dietrich Schnabel has been involved in musical training for adults since his school days. Early on, he specialised in working with recorder orchestras and now enjoys international renown as a leading professional conductor in this area. His unstinting efforts over a 20-year period have contributed to the development of traditional German recorder ensembles to a full and richly coloured sound. Today, he is the resident conductor of four recorder orchestras spread across the whole of Germany and which he founded himself. The largest of these orchestras, the *Württembergische Blockflötenorchester* (Württemberg Recorder Orchestra, WBO), has some 100 players of all ages. Numerous international contacts have given Dietrich Schnabel's activities fresh impetus. His collaboration with the British conductor and composer, Eileen Silcocks, plays a central role in this aspect of his work. Dietrich Schnabel has been a guest conductor of the *Scottish Recorder Orchestra* on a regular basis since 2007 and was one of the conductors invited to the international congress of the European Recorder Teachers' Association in September 2008. The CD series *Schnabelflötentöne*, which he initiated, is devoted exclusively to ensemble and orchestra music for the recorder. Currently comprising four CDs, it is rightly regarded as a pioneer oeuvre in this area.

For a number of years, Dietrich Schnabel has presented his own compositions in public. His piece, *Feuer und Eis* ("Fire and Ice") of 2001, like all his subsequent compositions, is premised upon filling the term 'recorder orchestra' with life, and thus creating a new sound for the 21st century in its own right. The pinnacle of this achievement was his *Symphony No 1* in D Minor for

Dietrich Schnabel

Dietrich Schnabel, chef d'orchestre et compositeur, est né en 1968 non loin de Stuttgart, en Allemagne. Il a appris à jouer du piano et de la contrebasse et a dirigé, alors qu'il était encore écolier, plusieurs chœurs d'église et chorales. De 1991 à 1997, Dietrich Schnabel a suivi des études de chef d'orchestre, de musicologie et d'histoire de l'art à Weimar et Cologne.

Durant son parcours scolaire, Dietrich Schnabel s'est impliqué dans la formation musicale des adultes, se spécialisant très tôt dans le travail avec des orchestres de flûtes à bec. Aujourd'hui, il jouit d'une réputation internationale en tant que chef d'orchestre de premier rang dans ce domaine. Voici maintenant vingt ans qu'il travaille sans relâche pour contribuer à faire des ensembles traditionnels allemands de flûtes à bec de grandes entités aux riches couleurs de son. Il est aujourd'hui chef d'orchestre permanent de quatre orchestres de flûtes à bec qu'il a lui-même fondés, et qui sont situés aux quatre coins de l'Allemagne. Le plus grand de ces orchestres, le *Württembergische Blockflötenorchester*, comprend actuellement une centaine de musiciens et de musiciennes de tous âges. Les activités de Dietrich Schnabel ont trouvé de nouvelles impulsions grâce aux nombreux contacts internationaux qu'il a noués, notamment avec Eileen Silcocks, une chef d'orchestre et compositrice écossaise avec laquelle il coopère. Depuis 2007, Dietrich Schnabel est régulièrement chef d'orchestre invité du *Scottish Recorder Orchestra* et a également participé, en cette même qualité, au congrès international de l'association européenne des professeurs de flûte à bec («European Recorder Teachers Association»). La collection de CD intitulée *Schnabelflötentöne*, dont il est à l'origine, comprend maintenant 4 CD consacrés exclusivement à la musique d'ensemble et d'orchestre pour flûtes à bec, et est considérée à juste titre comme une œuvre de pionnier dans ce domaine.

Depuis quelques années, Dietrich Schnabel assure une présentation publique de ses propres compositions également. C'est en 2001

Werk *Feuer & Eis*, das – wie alle nachfolgenden Kompositionen – von dem Gedanken getragen wird, den Begriff „Blockflötenorchester“ mit musikalischem Leben zu füllen, um auf diese Weise auch im Blockflötenbereich zu einem eigenständigen und neuen Klangbild des 21. Jahrhunderts zu gelangen. Ein Höhepunkt dieser Entwicklung ist die 2006/2007 komponierte *Symphonie Nr. 1* d-moll für 14-stimmiges Blockflötenorchester, die in der klassisch-romantischen Tradition einer viersätzigen Symphonie mit ca. 35 Minuten Dauer angelegt ist. Die *Symphonie* wurde im Oktober 2008 in Edinburgh uraufgeführt und erschien Ende 2008 in der *May Hill Edition* von Steve und Ann Marshall (Gloucestershire). Auch andere von Dietrich Schnabel bislang vorgelegte Kompositionen, darunter z. B. *Playford-Rhapsodie*, *Die Mädels* oder *7 x 7. Seven Times Seven Times in Seven Parts*, wurden innerhalb kürzester Zeit international angenommen und gehören schon heute zum gängigen Repertoire für Blockflötenorchester. Zu den neuesten Kompositionen zählen die *Sinfonietta*, die 2007 als Kompositionsauftrag des *Northern Recorder Course* 2008 (Cheshire) für dessen Chamber Recorder Orchestra entstand, das *BEG-Capriccio*, geschrieben 2008 für das 10jährige Jubiläum des Blockflötenensemble Garbsen, sowie die Annette Bachmann für ihre Arbeit beim Aufbau des *Württembergischen Blockflötenorchesters* gewidmeten *Traumgesichte* (2009). Dietrich Schnabel lebt mit seiner Frau und vier Kindern in Gudensberg bei Kassel.

recorder orchestra in 14 parts. This work, composed in 2006-7, reflects the Classical and Romantic tradition of a symphony in four movements, with a total length of about 35 minutes. The symphony was premiered in Edinburgh in October 2008 and was published by Steve and Ann Marshall of Gloucestershire in their *May Hill Edition* at the end of the same year. Other compositions by Dietrich Schnabel, such as *Playford Rhapsody*, *Die Mädels* ("The Girls") and *7 x 7. Seven Times Seven Times in Seven Parts*, have likewise been rapidly adopted internationally and already enjoy a firm place in the standard repertoire of recorder orchestras. His most recent compositions include *Sinfonietta*, commissioned in 2007 by the *Northern Recorder Course* (Burton Manor, Cheshire) for its chamber recorder orchestra 2008, and the *BEG Capriccio*, composed for the 10th anniversary of the Blockflöten-Ensemble Garbsen in 2008. *Traumgesichte* ("Dreamscapes") of 2009, in which personal experiences are processed, is dedicated to Annette Bachmann for her work in building up the *Württemberg Recorder Orchestra*.

Dietrich Schnabel lives with his wife and four children in Gudensberg near Kassel, Germany.

Translation: Ph. Ralph, ACIL

qu'est née son œuvre *Feuer & Eis* («Feu et Glace»), qui, comme toutes les œuvres qui lui ont succédé, vise à faire vivre le terme d'«orchestre de flûte à bec» en donnant naissance à une nouvelle image sonore du 21^{ème} siècle. La *Symphonie N° 1* en ré mineur pour orchestre à quatorze voix, composée en 2006/2007, représente l'apogée de cette évolution et s'inscrit dans la tradition classico-romantique d'une symphonie à quatre mouvements, et est d'une durée approximative de 35 minutes. La symphonie a été interprétée pour la première fois en octobre 2008 à Edinbourg et est parue à la fin de cette même année aux éditions *May Hill Edition* de Steve et Ann Marshall (Gloucestershire). D'autres compositions réalisées par Dietrich Schnabel, telles que la *Playford-Rhapsodie*, *Die Mädels* ou encore *7 x 7. Seven Times Seven Times in Seven Parts*, pour ne citer qu'elles, ont rapidement connu un succès international et font désormais partie du répertoire courant des orchestres de flûtes à bec. Parmi ses compositions les plus récentes, on trouve la *Sinfonietta*, une œuvre qui a vu le jour en 2007 suite à une commande passée par le *Northern Recorder Course* 2008 (Cheshire) pour son orchestre de chambre de flûtes à bec, le *BEG-Capriccio*, composé en 2008 pour le dixième anniversaire de l'Ensemble de flûtes à bec Garbsen, ainsi que l'œuvre *Traumgesichte* (2009), dédiée à Annette Bachmann pour son travail dans la mise en place du *Württembergische Blockflötenorchester*.

Dietrich Schnabel vit avec son épouse et ses quatre enfants à Gudensberg près de Kassel.

Traduction: A. Rabin-Weller

Silke Wenzel