

Ulrich Thieme

***Krasnoludki/Die Zwerge* von Kazimierz Serocki (1953/1975)**

Der polnische Komponist Kazimierz Serocki (1922 - 1981) wäre in diesem Jahr achtzig Jahre alt geworden. Die Blockflötisten verdanken ihm eine Reihe von wichtigen Werken, aber nur seine *Arrangements* (1975/76; Ed. Moeck Nr. 1525) für 1-4 Spieler sind wirklich bekannt und werden bis heute viel gespielt. Das verdanken sie ihrer variablen Besetzung und ihrem fantasievollen Umgang mit (damals) neuen Spieltechniken, die zugleich in einer äußerst innovativen und differenzierten Notation ihre grafische Entsprechung fanden.

Mitte der 70er Jahre entstanden auch Serockis viel gerühmtes, aber selten aufgeführtes Blockflötenkonzert *Concerto alla Cadenza* (Ed. Moeck Nr. 5181) und das *Impromptu fantasque* (Ed. Moeck Nr. 5160), das mit seiner aufwändigen Besetzung – verlangt werden 6 Blockflöten, 3-6 Mandolinen, 3-6 Gitarren, Klavier und Schlagzeug – einer finanzstarken Organisation wie der des Westdeutschen Rundfunks zu seiner Uraufführung bedurfte (28. April 1974 in Witten, unter Mitwirkung des Verfassers dieser Zeilen), seitdem aber auch kaum mehr zu hören ist. Die früher entstandenen *Improvisationen* (Ed. Moeck Nr. 255) jedoch sind in mehrfacher Hinsicht leichter zugänglich und hätten mehr Beachtung verdient.

Einen idealen Einstieg in Serockis Blockflötenmusik bieten die *Krasnoludki/Die Zwerge*, sieben dreistimmige Miniaturen für variable Instrumentalensembles (Ed. Moeck Nr. 3016). Diesen kurzen, bei gut vorbereiteten Aufführungen äußerst publikumswirksamen Sätzen liegen leichte Klavierstücke Serockis aus dem Jahre 1953 zugrunde, die der Komponist 1975 für verschiedene Trioformationen bearbeitete. Das Vorwort der genannten Edition gibt eine Übersicht über die vielfältigen Aufführungs- und Besetzungsmöglichkeiten dieser traditionell notierten, stets im Rahmen der Tonalität verbleibenden Stücke. Sie eignen sich gleichermaßen für solistisches wie für chorisches Musizieren. Die folgenden Tipps beziehen sich auf eine Ausführung mit Blockflötentrio.

Bei den sieben Miniaturen handelt es sich um „Spielmusik“ im besten Sinne des Wortes. Sie ha-

ben nichts von jener Starre und Tristesse, die wir oft genug in der Blockflötenliteratur aus Vor- und Nachkriegsjahren antreffen, die sich ja auch als „Spielmusik“ verstand, die aber mit dem Gedanken und dem Gefühl des Spielerischen zu verbinden uns heute eher merkwürdig und schwierig vorkommt.

Serocki hat die kurzen Sätze mit Metronomangaben versehen. Beim Einstudieren hat sich gezeigt, dass es sich dabei um Mindestwerte handelt und die Stücke auch ein etwas schnelleres Tempo vertragen. Man verstehe das Metronom überhaupt als Orientierungshilfe, als Freund und Helfer, als guten und (fast) kostenlosen Lehrer, mit dem es sich lohnt, ein Viertel oder ein Drittel seiner Übezeit zu verbringen. Die verbreitete Befürchtung, dieses harmlose, allerdings unbestechliche Gerät könne den Spieler bevormunden oder gar versklaven, ist unbegründet, wenn nicht unprofessionell. Jede, gerade in Fragen der Tempobehandlung überzeugende Interpretation wird von rhythmisch korrekten Abläufen ausgehen müssen. Erst dann werden auch die beabsichtigten und gestalteten Abweichungen von einer solchen rhythmisch korrekten Fassung ebendig und zwingend erscheinen und nicht den Beigeschmack des Unfreiwilligen, des schlecht Spontanen behalten.

Wenn man mit Metronom spielt, sind die Fragen hilfreich: An welchen Stellen neige ich zum Eilen, wo zum Schleppen? Die Antworten werden zur Analyse technischer Abläufe führen, die dann, zunächst aus dem Spielzusammenhang herausgelöst, separat geübt werden können, bis sie schließlich wieder in den Kontext des ganzen Stückes eingefügt werden müssen. Wir alle neigen dazu, das Metronom nur in schnellen Sätzen oder bei rhythmisch komplizierteren Passagen einzusetzen. Aber gerade auch langsamen Sätzen tut die Kontrolle durch ein Metronom gut, und oft entsteht erst dann so etwas wie Ruhe und Intensität. Also: Ein Großteil dessen, was man „gestalten“ will, sollte möglich sein, ohne mit dem Metronom in Konflikt zu geraten!

Die *Krasnoludki* beziehen ihren Reiz aus dem Wechsel von eher schnellen, tänzerischen Stücken,

die in allen Stimmen Präzision, Beweglichkeit und Spielwitz verlangen und ruhigen, liedhaften Sätzen mit inniger, slawisch gefärbter Melancholie. Zugleich machen sie die Spieler mit den wichtigsten polnischen Tänzen vertraut, die ein Blockflötist, im Glücksfall, nur von Chopin her kennt ...

Der erste Satz, *Krakowiak*, bietet mit Taktart, Tempo und charakteristischen Synkopen alle Merkmale dieses aus der Gegend um Krakau stammenden Tanzes. Im Piano beginnend und abschnittsweise lauter werdend (Ziffer 1: *mp*; Ziffer 2: *mf*) erreicht er erst vier Takte vor Ziffer 4 das Forte, unterstützt von den klangvollen Halben der Unterstimmen. Man versuche also, nicht schon in der geschäftigen Passage nach Ziffer 2 ins Forte zu geraten. Der unvorbereitete Einsatz des G-Dur-Akkords (vier Takte vor Ziffer 4) muss gut geübt werden: Man höre zunächst, auf welchem d^2 die Oberstimme nach ihrer Sechzehntelaktion landet, finde dann dazu die reine Unterquinte in der 3. Stimme und ergänze schließlich mit der Durterz der 2. Stimme (tief ansetzen!) den Quintraumen zum vollständigen Dreiklang.

Als Besetzung kommen für diesen Satz Alt-, Tenor- und Bassblockflöte infrage, pfiffiger klingt's jedoch mit Sopranino, Sopran- und Altflöte. Bei dieser Version kann auch eine Altflöte die 2. Stimme übernehmen. Ob man dort die normal oder die klein gedruckten Noten spielt, hängt nicht zuletzt von der Klangqualität des c^1 in der Unterstimme ab. Eine Verdopplung dieses Tons durch die 2. Stimme ergibt stärkere Akzente auf jedem Taktbeginn, aber möglicherweise auch ein „Unisono-Problem“. Die

klein gedruckte Note dagegen ergibt mehr Klangfülle und eine bessere klangliche Verbindung der Außenstimmen. Also: beide Versionen ausprobieren, hören, diskutieren, wieder probieren, entscheiden!

Synkopen sind für einen Krakowiak charakteristisch. Sie tauchen hier nicht nur in der Oberstimme auf, sondern auch etwas versteckt in der 2. Stimme mit ihren „nachsschlagenden“ Achteln: In den ersten 15 Takten und dann wieder ab Ziffer 4 kann die 2. Stimme das jeweils zweite Achtel jedes Taktes gern etwas „explosiv“ artikulieren, mit gut platzierter Widerborstigkeit sozusagen. Das ergibt einen schönen Effekt, wenn auf diese Weise die Melodie der Oberstimme synkopisch unterfüttert wird. Außerdem erscheint die Passage ab Ziffer 2 dann „wie neu“.

Was die Ausführung der Legatobögen betrifft, so halte man sich, auch in den Folgesätzen, zunächst an die durchgezogenen Bindebögen und nehme die gestrichelten Bögen eher als einen Hinweis auf melodische Zusammenhänge, also als Gliederungs- und Phrasierungshilfen. Große Bögen (z. B. Oberstimme nach Ziffer 2) lassen sich auf verschiedene Weise sinnvoll unterteilen, wobei die fingertechnischen Fertigkeiten der Spieler berücksichtigt werden müssen: Je länger ein Bogen ist, umso anfälliger ist die Ausführung hinsichtlich ihrer rhythmischen Präzision. In betontere Zählzeiten hineinzu binden, lässt schnell kleine „Wackler“ im Zusammenspiel entstehen, sofern die rhythmische Ausführung nicht absolut genau ist, unabhängig von jeder gewählten Artikulation. Meistens landet

1. Krakowiak

KAZIMIERZ SEROCKI (1953/1975)

♩ = 108

The musical score is presented in two systems, each with three staves. The first system begins with a tempo marking of a quarter note equal to 108 (♩ = 108) and a piano (p) dynamic. The second system includes a circled '1' above a measure and a mezzo-forte (mp) dynamic marking. The score features characteristic syncopated rhythms and slurs.

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 4/2002, DIE GELBE SEITE XV

Ulrich Thieme: *Krasnoludki/Die Zwerge* von Kazimierz Serocki (1953/1975)

man auf diesen im Legato erreichten Zählzeiten „zu früh“. Im *Krakowiak* ist die Oberstimme in dieser Hinsicht besonders gefordert und sollte mit Metronom üben, das auf sehr schnelle Achtel eingestellt ist. Sie ist dann bestens auf die Stelle ab Ziffer 2 vorbereitet, wo die Unterstimmen dann ja quasi Metronomfunktion übernehmen. Die kniffligen drei letzten Takte lassen sich in der Oberstimme mit Zweierbindungen leichter und deutlicher bewältigen. Dabei verliert der Griffwechsel es^2 / fis^2 seinen Schrecken, wenn man für das fis^2 einfach nur den Daumen wegnimmt. Für beide Oberstimmen gilt in diesen drei Schlusstakten die alte Weisheit: Crescendo heißt leise beginnen! Die Unterstimme muss im letzten Takt natürlich die klein gedruckten Noten spielen.

Kujawiak ist der zweite Satz überschrieben. Dieser Tanz aus Kujawien, der alten Kulturlandschaft am linken Ufer der Weichsel, steht mit seiner lyrischen Moll-Melodik und seinem ruhigen Dreiertakt in schönem Kontrast zum ersten Satz. Über jeweils vier Takte, oft länger (man behalte die gestrichelten Bögen im Auge), dehnen sich die Spannungslinien, und auch die Unterstimmen sind in stetiger, ruhig fließender und chromatisch gleitender Bewegung. So entsteht ein melancholisch beseelter, liedhafter Charakter, der durch dezentes Vibrato und Rubato-Spiel der Oberstimme bei den die „Liedzeilen“ verbindenden Takten noch verstärkt werden kann (jeweils vor den Ziffern 2, 3 und 4). Der Satz klingt

sehr gut in der Besetzung Alt-/Alt- oder Tenor-/Bassflöte.

Bei der Arbeit am *Kujawiak* werden Fragen der Klanggestaltung und Balance, aber auch Intonationsprobleme im Vordergrund stehen. Diese entstehen zwangsläufig durch die vielen Quint- und Oktavbezüge zwischen den einzelnen Stimmen, die auf allen Zählzeiten und zwischen allen Stimmen in jedem Takt auftreten. Oktaven, Quinten und Quartan sind leicht kontrollierbare Intervalle für die Spieler, leider aber auch für die Zuhörer. „Spielräume“ wie bei Terzen oder Sexten hat man eigentlich nicht: Entweder es stimmt oder es stimmt nicht.

Sehr hilfreich ist es, den Satz in allen denkbaren Duo-Versionen, auch mit Metronom, zu studieren. So kann immer ein Spieler pausieren und sich ganz auf kritisches Zuhören konzentrieren. Konstruktive Kritik ist einfach eher von jemandem zu leisten, der zuhört, als von einem, der selber mitspielt. Die beiden Unterstimmen werden besonders häufig als Duo probieren müssen, denn viele Stellen brauchen Geduld, gute Tonvorstellung, gute Ohren und am besten Kenntnisse von Griffvarianten: Eine kleine Sext, gefolgt von Quintparallelen, die durch die Notation verschleiert sind ($dis^1 = es^1$ in Takt 5; diese Wendung kommt viermal, muss also wirklich „sitzen“), die „offenen“ Quintparallelen (Ziffer 3 bis 4), Verteilung von Tönen eines Akkords auf

2. Kujawiak

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 4/2002, DIE GELBE SEITE XVI

Ulrich Thieme: *Krasnoludki/Die Zwerge* von Kazimierz Serocki (1953/1975)

zwei Stimmen (es-Moll im drittletzten Takt). Immer wieder erscheinen außerdem reine Dreiklänge in verschiedenen Lagen, die, notationsbedingt, nicht sogleich als solche zu erkennen sind. So klingt zu Beginn von Takt 7 de facto ein E-Dur-Sextakkord, am Anfang von Takt 11 cis-Moll, auf dem zweiten Viertel in Takt 17 E-Dur, usw.

Nach allem notwendigen Feilen an Klang und Intonation werden die Spieler wieder den Schritt von der „Intervall- und Akkordstudie“ hin zum charaktervollen Lied/Tanz machen müssen und dabei vielleicht überrascht feststellen, wieviel an „Ausdruck“ bereits gewonnen wurde – bloß durch die sorgfältige Ausführung dessen, was in den Noten steht.

Die mäßig schnelle *Mazurka* stammt ursprünglich aus Masowien, der Gegend um Warschau. Kennzeichnend für diesen typisch polnischen Tanz mit europäischer Ausstrahlung sind der mit punktierten Rhythmen durchsetzte Dreiertakt und die (wechselnde) Betonung der „schwachen“ Takteile, hier also auf dem zweiten und/oder dritten Viertel. Das Stück klingt gut mit Alt-/Tenor und Bassflöte. Wie schon bei den Stücken zuvor wäre die Unterstimme auch auf einer Tenorflöte spielbar, aber man befände sich dann ständig in der tiefen, eher klangarmen Randlage und hätte außerdem für die vielen geforderten chromatischen Zwischenstufen keine brauchbaren Griffalternativen.

Vieles was zur Ausführung des *Krakowiak* gesagt wurde, lässt sich bei der *Mazurka* ebenfalls anwen-

den. Man beachte auch hier die abschnittsweise erfolgenden dynamischen Veränderungen; ein Forte wird erst kurz vor Schluss, im fünften Takt nach Ziffer 3 erreicht. Die melodisch führende Oberstimme freut sich über eine trocken federnde Begleitung, aber sie selbst sollte ihre Punktierungen hin zur zweiten, durchaus betonten Zählzeit (Takte 2 und 3) auch sehr genau ausführen und ihre mit Staccatopunkten versehenen Viertel mit „Gewicht“ spielen. Für die beiden Unterstimmen ist es über weite Strecken hilfreich, separat, also als Duo geprobt zu werden: Aus den Kleinsextparallelen des Anfangs wird nämlich bald eine mit Quinten und Quartan durchsetzte Bewegung der Stimmen. Alle drei Spieler mögen ihr homophones Miteinander (bei Ziffer 1 und fünf Takte später) genießen und präzisieren. Dabei klingen diese F-Dur-Akkorde mit eher hoch angesetztem Grundton f¹ und eher tief gespielter Terz a¹ am besten. Nach Ziffer 3 ist eine saubere Ablösung der beiden Oberstimmen im Sinne einer komplementären Bewegung erforderlich. Wie in den Sätzen zuvor, kann ein Metronom überraschend heilsam sein.

Eine besondere Herausforderung stellt sich mit dem Diminuendo der letzten vier Takte. Wenn hier mit Blasdruckänderungen und entsprechenden Griffvarianten (je leiser, umso höher greifen) gearbeitet werden kann, wird sich eine sehr überzeugende Schlusswirkung ergeben.

3. Mazurka

The musical score for the Mazurka consists of two systems of three staves each. The first system starts with a tempo marking of quarter note = 120 and a dynamic marking of *mp*. The second system includes a circled number 1 above the first staff and a dynamic marking of *mf*. The score is written in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations and dynamics.

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 1/2003, DIE GELBE SEITE XVII

Ulrich Thieme: *Krasnoludki/Die Zwerge* von Kazimierz Serocki (1953/1975)

Für das kleine *Liedchen* kann wieder vieles von dem gelten, was für das zweite Stück, den *Kujawiak*, gesagt wurde. Eine chromatisch gleitende Mittelstimme kontrastiert hier mit der liedhaft – schlichten Linie der ersten Flöte. Alle Spieler sollten ihre Parts beseelt, klangschön aber verhalten, auf jeden Fall mit großer Ruhe spielen. Wiederum empfiehlt es sich, alle denkbaren Duoversionen zu probieren, um die vielen Einklänge, Oktaven und Quintbezüge zwischen den einzelnen Stimmen bewusst wahrnehmen bzw. korrigieren zu können. Beim Übergang von g-Moll nach Es(-Dur) bei Ziffer 1 orientieren sich die Außenstimmen am besten an dem b¹ der Innenstimme, das ja beim Harmoniewechsel liegenbleibt und nur seine Funktion in den beiden Akkorden ändert (aus der Terz wird die Quinte).

Die Oberstimme spiele die melodische Linie bei Ziffer 1 und 2 und dem jeweils folgenden Takt mit schönem, vielleicht leicht gedehnten *Espressivo* und beseele vor allem den ersten und den letzten

Ton in diesen Takten (b² und e², bzw. b² und es²). Hier, bei Ziffer 1 (und 2), kommt es auch wieder zu einer von der Notation verschleierte Dreiklangsbildung: Auf dem dritten Viertel ergibt sich de facto ein A-Dur-Akkord (des² in der Mittelstimme tief ansetzen), einen Takt später klingt jeweils As-Dur auf dieser Zählzeit. Eine schöne Übung!

Für einen Satz wie das *Liedchen* ist das Vibrato natürlich ein nahe liegendes Ausdrucksmittel, zumindest für die melodieführende Stimme. Es gibt keinen Grund, schon gar nicht bei den ruhigen und lyrischen Sätzen der *Krasnoludki*, auf ein kultiviertes, den Ton belebendes Gestaltungsmittel wie das Vibrato zu verzichten. Es ist eher eine Frage der „Dosierung“ und der Einstellung: Warum sollte man dieses Ausdrucksmittel meiden und völligen Verzicht üben, nur weil es gelegentlich auch störend stereotyp und übertrieben eingesetzt wird?

Mit Alt-, Tenor- und Bassflöte besetzt, klingt das *Liedchen* besonders schön.

4. Liedchen · Song

The image shows a musical score for '4. Liedchen · Song' in 3/4 time, marked with a tempo of quarter note = 76. The score is written for three staves (treble, alto, and bass clefs) and includes dynamic markings such as *p* (piano). The music features a chromatically moving middle voice and a more lyrical first voice. There are two circled numbers, 1 and 2, indicating specific measures or phrases. The notation includes various note values, rests, and slurs, with some notes marked with a 'b' for flat.

Der kleine *Walzer* verlangt in allen Stimmen eine federnd leichte, elegante Spielweise, die die vorgeschriebenen *staccato*-Punkte im Sinne eines *leggiero* deutet. Wenn ein Sopranino zur Verfügung steht, der nicht schrill oder spitz klingt, so lässt sich die Oberstimme damit vorzüglich spielen; Sopran- und Altflöte übernehmen dann die übrigen Stimmen. Natürlich lässt sich der *Walzer* auch mit zwei Altflöten und einer Bassflöte besetzen. In jedem Falle sollte die Unterstimme die normal gedruckten Noten spielen; erst bei einer chorischen Besetzung kommen die Noten im Kleinstich in Betracht.

Eine Wiedergabe in hoher Klanglage verstärkt den leicht parodistischen Tonfall dieses Satzes. Serockis Hinweis, bei einer Besetzung mit Streichinstrumenten durchgehend *pizzicato* spielen zu können, zielt in die gleiche Richtung. Augenzwinkernd und geistvoll ist schon der Beginn des Satzes: Statt sogleich mit dem bei einem Walzer erwarteten hm-tata in den Unterstimmen zu beginnen, erklingt (bis Ziffer 2) zunächst eine mit (de facto) Zweiertakten und eingeschobenen Dreiern jonglierende Introduction, die erst ab Ziffer 2 in den vertrauten Walzergestus übergeht. (Der berühmte *Kaiser-Walzer* von Johann Strauss beginnt ebenfalls erst einmal im geraden Takt.)

Für die erforderliche Präzision übe man zunächst mit Metronom, das auf Viertel eingestellt ist, für die

wünschenswerte und im Grunde ebenso erforderliche Leichtigkeit dann auf ganze Takte. Die Intonation ist bei den jeweils sehr kurz klingenden Tönen hier nicht ganz so heikel wie bei länger gehaltenen, aber natürlich sollten die vielen Oktaven (bei Ziffer 2/3/5 und den Folgetakten) und das immer wieder erreichte D-Dur in Quartsextlage (vor Ziffer 2 und Ziffer 6ff.) gut stimmen. Zur besseren Kontrolle der Intonation einfach mal alles *portato* spielen!

Fortissimo wird übrigens erst im Schlusstakt verlangt. Die nachschlagende Quinte dort in den Unterstimmen muss in Zusammenspiel und Intonation perfekt sitzen. Wenn man hier ggf. einen weiteren (vom ersten offenen Griffloch entfernteren) Finger auflegt, kann man deutlich lauter bzw. mit stärkerem Akzent spielen.

Aus der Überschrift des nächsten Stückes, *Wiegenlied*, ergeben sich eigentlich alle wichtigen Aspekte für dessen Wiedergabe. Das imaginäre Kind soll schließlich einschlafen und nicht plötzlich genervt oder hellwach sein! Ein durch die Besetzung Altflöte, Alt- oder Tenorflöte, Tenor- oder Bassflöte abgedunkeltes Klangbild, große Ruhe im Vortrag ohne freiwillige oder unfreiwillige *Rubati* (also auch in diesem eher langsamen Tempo einmal mit Metronom spielen!), dann absolut homogene Tongebung, Intonation, Artikulation und Phrasierung,

5. Walzer · Waltz

$\text{♩} = 144$

Archi ad lib. o coll'arco o pizz.^o

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 1/2003, DIE GELBE SEITE XIX

Ulrich Thieme: *Krasnoludki/Die Zwerge* von Kazimierz Serocki (1953/1975)

schließlich der im Pianissimo verklingende Schluss – das zusammen erst lässt den ruhigen und beruhigenden Charakter dieses Satzes überzeugend entstehen.

Zunächst spiele man die beiden Unterstimmen als Duo, bis die Artikulation der Zweierbindungen in beiden Stimmen völlig deckungsgleich ist. Die zweite Note jeweils dabei nicht zu stark abfallen lassen, sondern den durch die gestrichelten Bögen – deckungsgleich auch diese – hergestellten Zusammenhang der Takte herausbringen! Die Intonation lässt sich in dieser „Duoversion“ ebenfalls schön erfüllen und kontrollieren. Die Durterzen, wie gehabt, dabei eher klein und rein spielen. Die Kleinsextparallelen (ab zwei Takte vor Ziffer 2) können dann klangvoller angelegt sein. Für das Crescendo dort kann man auch einmal ein wenig mit dem Vibrato experimentieren! Wenn die Oberstimme in der nächsten Übephase hinzutritt, kompliziert sich natürlich die Intonation, zumal – wie schon im *Kujawiak* und *Liedchen* – einige Dreiklangsbildungen von der Notation eher verschleiert werden: Im vierten Takt vor Ziffer 3 folgen de facto ein e-Moll-Sextakkord und Fis-Dur aufeinander. Weitere Takte für lohnende Arbeit an der Intonation: Ziffer 1 ff. mit den zwischen A-Dur und e-Moll pendelnden Klängen oder die Verbindungen von C-Dur und g-Moll zwei Takte vor Ziffer 2.

Viel Zeit nehme man sich für das Feilen an einem intonationsstabilen Diminuendo, das die letzten sechs Takte verlangen. Je leiser, um so höher greifen und (spätestens) für den Schlussakkord in allen Stimmen Nebengriffe verwenden! So kann das imaginäre Kind schön einschlafen.

Andere Werke für Blockflöte(n) von Kazimierz Serocki:

Arrangements (1976)

für eine bis vier Blockflöten

Das Werk ist mit allen Besetzungsvarianten, die mit Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassblockflöte möglich sind, ausführbar, von der Soloversion für jedes der o. g. Instrumente über alle Duo- und Triokombinationen bis zum Quartett. Es besteht aus 17 Segmenten, die jedoch niemals alle auf einmal aufgeführt werden, sondern in einer Auswahl, abhängig von der jeweiligen Besetzung. Nähere Ausführungshinweise im Heft.

Edition Moeck 1525 ISMN M-2006-1525-8 4-5

Improvisationen (1959)

für Blockflötenquartett (SATB); Reihe: Zeitschrift für Spielmusik; SpP

Edition Moeck 255 ISMN M-2006-0255-5 4

6. Wiegenlied · Cradle Song

TIBIA Magazin für Holzbläser

Heft 1/2003, DIE GELBE SEITE XX

Ulrich Thieme: *Krasnoludki/Die Zwerge* von Kazimierz Serocki (1953/1975)

Der *Oberek*, ein feuriger polnischer Drehtanz, so wie hier meist im Dreachteltakt notiert, liefert das wirbelnde Finale der *Krasnoludki*. (Für den letzten Satz seines Klavierkonzerts in f-Moll hat Chopin ebenfalls diesen temperamentvollen Tanzgestus gewählt.) Serockis *Oberek* klingt spritzig mit Sopranino, Sopran- oder (oktavierender) Altflöte in der Mittelstimme und (oktavierender) Altflöte für die Unterstimme. Ein etwas weiches Klangbild ergibt sich in der Besetzung Alt-, Tenor- und Bassflöte.

Für die Ausführung der langen gestrichelten Bögen gilt das schon für den *Krakowiak* Gesagte. Die ständig repetierte Drehfigur (Takt 5 ff.) verträgt am besten ein ganztaktiges Legato, das bei jeder „Eins“ neu in Schwung kommt. Die kniffligeren Terzgänge, ebenfalls in der Oberstimme (vor Ziffer 2 und Ziffer 5) gewinnen dagegen mit Zweierbindungen an Präzision. In den Takten zwischen Ziffer 5 und Ziffer 6 sollten die Ablösungen der Oberstimmen nahtlos und als solche unhörbar sein, wie eine Linie, die eben nur auf zwei Spieler verteilt ist.

Intonationsprobleme könnten die vielen Unisoni und Oktaven bereiten, zumal dann, wenn der Notentext dazu noch eine akzentuierende Ausführung fordert (Takt 1 ff. erste und zweite Stimme; Takt 5 ff. zweite und dritte Stimme; Takt 9 und 17 erste und dritte Stimme; usw.). Also: Tempo runter, Ohren auf!

Der in den Unterstimmen notierte Wechsel von gezupften und gestrichenen Tönen kann bei einer Ausführung mit Blasinstrumenten den Spielern Hinweise auf die Klanggestaltung geben, also etwa im Sinne von „trocken“ (*pizz.*) und „klangvoller“ (*arco*). Der gesamte *Oberek* ist dabei eher ein Forte-Stück, das sich nur nach Ziffer 2 und Ziffer 5 klanglich zurücknimmt. Dynamik beachten!

Für einen wirkungsvollen Schluss ist es unerlässlich, dass die Spieler im letzten und drittletzten Takt ihre Körperspannung halten, auch über den Wert der notierten Pausen hinaus. Im Schlusstakt, wie schon in den entsprechenden Takten nach Ziffer 4, die kleingedruckten Vorschlagsnoten besonders knackig und absolut genau platziert spielen! Viel Erfolg!

Andere Werke für Blockflöte(n) von Kazimierz Serocki:

Impromptu fantasque (1973)
für Instrumentalensemble (6 Blockflöten, 3-6 Mandolinen, 3-6 Gitarren, Klavier, Schlagzeug); Leihmaterial,
Partitur (ISMN M-2006-5160-7) käuflich
Edition Moeck 5160

Concerto alla cadenza (1974)
für einen Blockflötisten und Orchester; Partitur
(ISMN M-2006-5181-2) u. Solopart mit Orchester-
Auszug (ISMN M-2006-6526-0) käuflich
Edition Moeck 5181

7. Oberek

♩ = 66-72
arco

f pizz. arco f