

Felicitas Kukuck (1914-2001)

**Ein Bild der Komponistin unter besonderer Berücksichtigung
der Blockflöte in ihren Werken**

Schriftliche Hausarbeit im Fach Musikgeschichte
für die Prüfung der berufsbegleitenden Fortbildung
„Die Blockflöte im Unterricht“ (2003-2005)
Dozent: Herr Fritsch

Vorgelegt von:
Christiane Janssen im November 2004

Inhaltsverzeichnis

Bild

Vorwort, Einleitung S. 3

1. Die Komponistin: Biographie

1.1. Kindheit S. 4

1.2. Schulzeit S. 5

1.3. Studium, Beruf S. 6

1.4. Heirat, Mutterschaft, Kriegsalltag S. 7

1.5. Nachkriegszeit, berufliche Entwicklung, Hamburger Komponistin S. 7

2. Kompositionsstil

2.1. Neoklassizismus, Gebrauchsmusik S. 8

2.2. Komponist und Lehrer Felicitas Kukucks: Paul Hindemith S. 9

2.3. Werkbeschreibungen von Werken für Blockflöte (exemplarisch)

2.3.1. dreistimmiger Volksliedsatz „Ach Elslein, liebes Elselein“ S. 11

2.3.2. Sonate für Altblockflöte und Cembalo (Klavier)

„Allein zu Dir Herr Jesu Christ“ S. 12

2.3.3. „Gebete aus der Arche“ für Sopranblockflöte und Gesang S. 13

3. Felicitas Kukuck als Komponistin in der Zeit der Wiederbelebung
der Blockflöte im 20. Jahrhundert und als Pädagogin S. 15

4. Zusammenfassung und Ausblick unter Berücksichtigung der sinnvollen
Verwendung der Kompositionen Felicitas Kukucks
im heutigen Blockflötenunterricht S. 17

Anhang

5. Werkverzeichnis der Werke für und mit Blockflöte von Felicitas Kukuck

5.1. veröffentlichte Werke (nach Verlagen sortiert) S. 19

5.2. unveröffentlichte Werke S. 22



Dieses Bild fiel mir bei der Beschäftigung mit den Werken der Hamburger Komponistin Felicitas Kukuck besonders auf, es ist charakteristisch für das Leben und Schaffen der Komponistin.

Felicitas Kukuck ist es gelungen, das Leben einer Komponistin und Musikerin mit ihrem nicht immer einfachen Leben als Halbjüdin im Dritten Reich, als Ehefrau und Mutter von vier Kindern zu verbinden, mehr noch – ein Leben mit der Musik – zu leben.

Hauptsächlich bekannt durch ihre Volksliedvertonungen, ihre a-capella Vokalkompositionen, hat Felicitas Kukuck aber auch eine große Anzahl von Bühnen- und Filmmusiken, Kantaten, Bearbeitungen von biblischen Texten, instrumentale Volksliedsätze und sehr viel Kammermusik geschrieben, in denen sie immer wieder auch die Blockflöte einsetzt. Sie mochte das Instrument sehr, hatte einige Blockflöten sogar zu Hause an der Wand hängen; die Blockflöte war ihr im täglichen Leben und beim Komponieren ein ständiger Begleiter.

Das Leben der Komponistin war eng mit der Musik verwoben. Sie hat ihre Lieben in die Musik einfließen lassen; die Sprache, das Wort hat sie gewissermaßen „entzündet“, das Wort inspirierte sie Melodien zu finden.

Die Blockflöte ist in ihrem Ausdruck, der Tonbildung und ihrer Möglichkeit zu artikulieren, dem Gesang ähnlich. Sie gleicht der Stimme mit ihrer Fähigkeit zur Interpretation der Sprache. Daher passt die Blockflöte gut zu Felicitas Kukucks Art zu komponieren und wird in ihren Kompositionen auch häufig in Verbindung mit Gesang eingesetzt.

Ähnlich, wie anderen Komponisten ihrer Zeit war es Felicitas Kukuck ein Anliegen Stücke zu komponieren, die auch aufgeführt werden, von möglichst vielen Menschen gespielt werden können und in der Jugendmusikbewegung Beachtung finden. Die Blockflöte, die seit Anfang des 20. Jahrhunderts wieder ein beliebtes, zur Geselligkeit beitragendes, von vielen Menschen gespieltes Instrument ist, gehört auch aus diesem Grund zu den von der Komponistin häufig eingesetzten Instrumenten.

In dieser Arbeit soll ein Bild von der Komponistin gezeichnet werden, das ihr Verhältnis zu ihrer Zeit, ihren Kompositionsstil, besonders aber die Bedeutung der Blockflöte in ihrem Werk darstellt. Sie soll in ihrer Rolle als Mitgestalterin der Wiederbelebung der Blockflöte Anfang des 20. Jahrh. gezeigt werden. Auch heute können ihre Werke sinnvoll im Blockflötenunterricht verwendet werden.

„Und du kannst so wunderbar Flöte spielen“¹

1. Die Komponistin: Biographie

1.1. Kindheit

Am 2. November 1914 wird Felicitas Kukuck geb. Cohnheim in Hamburg, als Tochter von Prof. Dr. med. Otto Cohnheim, einem hoch geachteten jüdischen Wissenschaftler und seiner Frau Eva Cohnheim geboren. Aufgrund von schon damals befürchteten Problemen ändert der Vater 1916 den jüdischen Familiennamen in Kestner um.

Von Anfang an fördern die Eltern die musikalische Entwicklung ihrer Kinder. Im Hause wird gesungen (die Mutter war Sängerin), getanzt und gespielt. „Erste Kindheitserinnerungen sind nicht vom Krieg geprägt, sondern von der fröhlich musikantischen Atmosphäre im Elternhaus, von der Mutter (*oder auch der älteren Schwester*), die am Klavier sitzt und Entbehren im wahrsten Sinne des Wortes überspielt.“²

Mit ihrem jüngeren Bruder spielt sie zusammen vierhändig nach Bilderbüchern, dabei wird alles vertont: Regen, Sonnenschein, das Trippeln von Zwergen und besonders gerne der Donner. „Dabei saß einer immer unten! bei den „hOhen“ Tönen und einer oben bei den

¹ Dies schrieb ihr Dietrich Kukuck (ihr späterer Mann) tröstend am Anfang ihres Studiums, als sie manchmal an ihren eigenen Fähigkeiten zweifelte (mit „Flöte“ ist die „Blockflöte“ gemeint – Auskunft Tochter Margret Johannsen).

² Irma Hildebrandt, Immer gegen den Wind. 18 Hamburger Frauenporträts. München 2003 S. 161.

„tiefen“ Tönen, weil doch das „O“ dunkel und das „I“ hell klingt“³, was zeigt, dass die Kinder eine ganz selbstverständliche, natürliche Vorstellung von Sprache, Klang, Toncharakter und Tonbildung hatten.

So hat Felicitas Kestner in ihrer Kindheit im Kreise ihrer sehr musikalischen Familie die Möglichkeit natürlich mit Musik umzugehen. Sie kann Musik erfahren ohne zu früh durch an klare Regeln gebundenes Erlernen eines bestimmten Instruments, eingengt zu werden. Ersten „richtigen“ Klavierunterricht bekam sie erst mit zehn Jahren. „Die Klavierlehrerin unterbindet ihre Improvisationen nicht, sondern versucht sie in geordnete Bahnen zu lenken, spielt der ungestümen Schülerin Chopin vor und macht ihr deutlich, dass temperamentvolles Spiel auch nach Noten und festgeschriebenen Sätzen möglich ist.“⁴ „In Urlaubsaufenthalten am Meer“, erinnert die Komponistin sich „haben meine Mutter, mein Bruder und ich auf dem Weg zum Strand immer dreistimmig gesungen, das heißt einer singt die Melodie und die anderen improvisieren die zweite und dritte Stimme dazu“.⁵

Erste Kompositionsgrundlagen bekommt sie auch durch spielerisches Bewegen zum Klavierspiel und den dazu gegebenen Anleitungen ihrer älteren Schwester. Durch Gehen, Laufen, Tanzen, Sprechen und Singen zur Musik lernt sie Rhythmus, die verschiedenen Tonlängen, Taktarten und deren unterschiedliche Charaktere kennen und empfinden. Auch hat ihr die Schwester Bilder für die Vorstellung von musikalischen Effekten, von Rhythmen etc. gegeben. Z.B. sagte sie, Felicitas solle sich vorstellen die Punktierung sei ein Stolpern. Selbst als Erwachsene beim Komponieren spricht Felicitas Kukuck zu vertonende Texte, läuft oder marschiert dazu den Rhythmus und bekommt dadurch eine Vorstellung von Taktart und Notenwerten.

1.2. Schulzeit

Mit sieben Jahren wird Felicitas Kestner in das Henckel-Lyceum eingeschult. Die Schule macht ihr Spaß, besondere Freude hat sie an biblischen Geschichten, was wohl mit eine der Grundlagen für ihr später so reichhaltiges Schaffen im Bereich der Bibeltextvertonungen ist. Der Umgang mit Mitschülerinnen ist eher schwierig, da diese aus wohlhabenden und insgesamt mehr angepassten Familien stammten. Von je her an allem interessiert und vom Charakter her eigenwillig, wird Felicitas eines Tages wegen Aufsässigkeit von dieser Mädchenschule verwiesen. Mit ihrer Musik war sie im Klassenverband allerdings anerkannt.

Als sie in der zweiten Klasse ist, fällt ihr⁶ eine Melodie zu dem Text: „Die Welt ist eine Kugel...“ ein, die sie ihren Mitschülerinnen vorsingt. Ca. 30 Jahre später, bei einem Klassentreffen, haben die Mitschülerinnen ihr genau dieses Lied mit ihrer Melodie wieder vorgesungen⁷, ein Zeichen dafür, wie die Komponistin schon damals sinnvolle, zum Text passende, schlüssig geführte melodische Einfälle hatte.

Der Wechsel zur Lichtwarkschule, der einzigen Hamburger Schule mit Koedukation, ist ihr Glück. In dieser bis zur Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 weltoffenen Schule wird besonderer Wert auf musische Bildung, den Zusammenklang von Kunst, Literatur und Musik gelegt. Dort fühlt sie sich wohl, wird in den Oberstufenchor aufgenommen und darf bei

³ Interview von Ulrike Loos mit der Komponistin 1993.

⁴ Vgl. Hildebrand, a.a.O., S.163.

⁵ Interview 1993.

⁶ Wichtig: „eingefallen“ nicht „ausgedacht“, F.K. in Interview ebenda 1993.

⁷ Ebenda.

der Aufführung von Brechts *Jasager* mit Vertonung von Kurt Weill mitwirken. Besonders die Musik Paul Hindemiths in einer Schulaufführung seines Stückes *Wir bauen eine Stadt* fasziniert sie. Hier werden schon die Grundlagen für ihr späteres Studium und ihren Kompositionsstil gelegt.

Zu Hause hält die Mutter (die vor ihrer Heirat Sängerin war) Felicitas an, Liedbegleitungen auf dem Klavier zu üben. Beim Auseinandersetzen mit den Stücken lernt sie viel, spiel-, aber auch kompositionstechnisch. Später singt sie die Stücke dann selbst zu ihrer eigenen Begleitung. Dadurch lernt sie die Musik und besonders die Bedeutung der Atmung in der Musik, kennen. Diese Erfahrung ist eine Voraussetzung für ihre Art zu komponieren: die durch das Wort, die Sprache, den Verlauf eines Satzes inspirierten Melodien.

1932 zum Goethe-Fest komponiert Felicitas Kukuck eine Revue mit eigenen Songs, durchsetzt mit Goetheziten. Zu dieser Zeit tritt sie auch der kommunistischen Jugend bei und komponiert Lieder mit vielen gängigen Phrasen und Schlagwörtern, was sie ihren Eltern aber verschweigt. Die Kompositionen versteckt sie auf dem Dachboden der Eltern. Bei einer später erfolgten Durchsuchung durch die Nazis wird die „heiße Ware“ zum Glück nicht entdeckt, Felicitas kann sie noch wegschaffen.⁸ Sie muss sich nun aber wirklich klar machen, was es bedeutet jüdischer Abstammung im Nazideutschland zu sein. Ihr Vater verliert seine Professur, darf in seinem Institut nicht mehr arbeiten.

1933 wird auch die Lichtwarkschule „gleichgeschaltet“ und Felicitas wechselt in die „Schule am Meer“ nach Juist. Ihr dortiger Musiklehrer Eduard Zuckmayer fördert sie sehr. 1934 wird auch diese Schule geschlossen, so macht sie 1935 an der Odenwaldschule ihr Abitur.

1.3. Studium, Beruf

Ihr geplantes Studium an der Hochschule für Musikerziehung in Berlin scheitert am geforderten Nachweis arischer Abstammung: An der Berliner Musikhochschule allerdings wird sie nach bestandener Aufnahmeprüfung aufgenommen. Sie legt 1936 die Privatmusiklehrerprüfung für das Fach Klavier ab, darf als Halbjüdin aber auch jetzt nicht unterrichten und studiert erst einmal weiter: Querflöte (bei Gustav Scheck)⁹ und Komposition. Letzteres (bis zu dessen Emigration 1938) bei Paul Hindemith, der selber, obwohl nicht jüdisch, aufgrund seiner exzentrischen, den konventionellen bürgerlichen Rahmen sprengenden Stücken, bei den Nazis als „entartet“ gilt.

Hindemith prägt Felicitas Kestners Kompositionsstil entscheidend. „Sein Bekenntnis zur ethischen Verpflichtung... eines Komponisten ist für sie richtungweisend geworden“.¹⁰ Im Unterricht lässt Hindemith seine Schüler selbst komponieren, korrigiert die Arbeiten dann im Plenum. Die Klasse muss z.B. dreistimmige Volksliedsätze schreiben, jeweils ein Schüler eine Stimme (zur Übung auch mal in alten Schlüsseln). Hindemiths eigene Arbeiten werden im Unterricht nicht analysiert.

Neben den Kompositionsaufgaben widmet sich die Studentin auch intensiv dem Instrumentalbereich. Sie wirkt im Hochschulorchester (als Flötistin) und im Hochschulchor mit, in dem auch ihr Freund und späterer Ehemann Dietrich Kukuck singt. 1939 schließt sie ihr Musikstudium mit der künstlerischen Reifeprüfung ab.

⁸ Vgl. Hildebrandt, a.a.O., S.164.

⁹ Siehe Kapitel 3, Wiederbelebung der Blockflöte im 20. Jahrhundert.

¹⁰ www.felicitaskukuck.de, Kurzbiographie

Durch das in diesem Jahr erlassene Gesetz, das Juden und jüdischen Mischlingen vorschreibt, wieder ihren ursprünglichen Namen zu tragen, ist Felicitas Kestner stark gefährdet. Ihren Eltern gelingt es noch nach England zu emigrieren. Sie selbst kann es sich allerdings nicht vorstellen, anderswo als in Deutschland zu leben, dem Land mit der „ewigen Musik“ eines Johann Sebastian Bachs.¹¹ Ohne ihr Wissen bestellt ihr Freund Dietrich Kukuck das Aufgebot, findet einen verständnisvollen Standesbeamten und kann Felicitas so durch einen „echten“ arischen Namen schützen.

1.4. Ehefrau, Mutterschaft, Kriegsalltag, Nachkriegszeit, berufliche Entwicklung

Im August 1940 bringt Felicitas Kukuck ihren ersten Sohn Jan zur Welt, 1941 wird ihr Mann zur Marine einberufen. Sie erlebt nun den „ganz normalen“ Kampf und Schrecken dieser Zeit. Sie versucht mit verschiedenen Unterrichtstätigkeiten die Familie zu ernähren, nimmt eine Jüdin bei sich auf und singt gegen die Angst an, singt ihren Sohn und auch andere Kinder im Luftschutzkeller in den Schlaf.¹²

Am 3. Mai 1945 wird das Haus, in dem Felicitas Kukuck lebt, von den Russen angezündet. Sie kann sich mit ihrem Sohn Jan aus dem Luftschutzkeller retten; beide können mit Hilfe eines russischen Soldaten, dem die beiden offenbar leid taten, zu Fuß zu Freuden nach Berlin-Heiligensee gelangen. Bald kann sie ihren Sohn mit der „Aktion Storch“ der Engländer ins Oldenburger Land schicken und kommt selber mit einem Flüchtlingstransport nach Hamburg. Auch ihr Mann kann bald nach Hamburg kommen. Mit Care-Paketen eines ehemaligen Lichtwarkschülers und Gelegenheitsjobs schlagen sie sich durch.

1.5. Nachkriegszeit, berufliche Entwicklung, Hamburger Komponistin

1946 werden die Zwillinge Margret und Irene geboren. „Es erklang jedes Mal ein zweistimmiger Kanon in Engführung. Während Margret schluckte, kreischt Ischi, wenn Ischi dran war, krähte Margret“.¹³ Wohnen können sie nun glücklicherweise in einer Erdgeschosswohnung in Dietrich Kukucks früherem Elternhaus am Elbhang in Hamburg-Blankenese. Dort bleibt Felicitas Kukuck auch bis zu ihrem Tode. 1948 wird ihr Sohn Thomas geboren.

Zwischen Kindern und Alltagsbewältigung schreibt sie nun Chorsätze und Kinderlieder für den Mösele Verlag, die Gottfried Wolters (1910-1989) beim jährlichen Treffen der europäischen Chöre zur Aufführung bringt.

In den folgenden Jahren wächst ihr kompositorisches Werk zusehends. Geistliche und weltliche Vokalmusik, Oratorien, Kantaten, Motetten entstehen, aber auch viele Instrumentalwerke, darunter eine Reihe Werke für Blockflöte¹⁴ Sie wird eine anerkannte Komponistin, ein großer Teil ihrer Werke wird veröffentlicht und aufgeführt, bekommt eine Gema-Nummer¹⁵.

¹¹ Vgl. Hildebrandt, a.a.O., S. 168.

¹² Ebenda, S. 170.

¹³ Interview 1993.

¹⁴ Beschreibung einzelner Werke siehe Kapitel 2, Werkverzeichnis siehe Kapitel 5.

¹⁵ Siehe Werkverzeichnis Kapitel 5.

Die Komponistin pflegt den Umgang mit anderen Musikschaaffenden, hat selbst einen Kammerchor, einen Blockflötenkreis, auch einen Fidelkreis. Sie wirkt als Chorsängerin unter anderem in der Blankeneser Kantorei mit und pflegt Musizierensembles mit Mitgliedern des Norddeutschen Singkreises, darunter auch mit Hans Poser.¹⁶ Auch musikpädagogische Arbeit, bei der Felicitas Kukuck immer bestrebt ist, Kindern Musik nahe zu bringen,¹⁷ ist ein Teil ihrer beruflichen Entwicklung.

Anfang der 1970er Jahre tritt sie eine Stelle an der Lola-Rogge Schule¹⁸ an und unterrichtet bis 1981 Musiklehre, Improvisation und Musikgeschichte.

Durch ihr eigenes Schicksal, aber auch durch Paul Hindemiths ethische Grundhaltung, sein Verantwortungsgefühl für die Schöpfung angeregt, engagiert sie sich immer wieder für den Frieden und die Friedensbewegung, besonders musikalisch. Ihre späteren Kompositionen widmen sich zunehmend dieser Thematik, so z.B. die Vertonung von Gedichten der Exil-Lyrikerin Nelly Sachs oder Paul Celans. Es entstehen zehn Lieder gegen den Krieg *Kein Soldat mehr sein*, die Kantaten *Hiroshima* und *Wer war Nikolaus von Myra (wie ein Bischof seine Stadt aus einer Hungersnot rettete und vor Krieg bewahrte)*. Bis zuletzt sitzt Felicitas Kukuck am Schreibtisch, am Klavier; ¹⁹Musik war ihr Lebenselixier. Sie stirbt am 4. Juni 2001.

Die Freie und Hansestadt Hamburg ehrte Felicitas Kukucks Verdienste um Kunst und Kultur 1989 mit der Biermann-Ratjen-Medaille und 1994 mit der Johannes-Brahms Medaille.

2. Kompositionsstil

2.1. Neoklassizismus, Gebrauchsmusik

Felicitas Kukuck ist als eine Komponistin des Neoklassizismus zu sehen. Der Neoklassizismus (eine Art *neue* Klassik) entsteht um 1920 als Reaktion auf die (spät-) Romantik; man sucht die neue Einfachheit:

„Schluß mit den Wolken, den Wellen, den Aquarien, den Undinen und den nächtlichen Düften. Wir brauchen eine Musik, die auf der Erde steht, eine Alltagsmusik“ - „eine vom Individuum abgelöste, objektive Kunst, die den Hörer bei klarem Bewußtsein läßt.... vollendet, rein, ohne überflüssiges Ornament.“ (Cocteau 1918)²⁰

Ihr Komponieren bezeichnet Felicitas Kukuck als „freitonal“. Atonalität lehnt sie für ihre Musik ab. Für sie ist die Obertonreihe das musikalische Fundament und gibt ihr den Beweis für die in der Natur vorhandene Tonalität. Sie drückt in der Komposition aus, was sie in sich hat. „Meine Musik ist nicht „modern“; sie gehört nicht zur Avantgarde, aber das entspricht auch nicht meiner Intention. Mir geht es darum, einen Text nach meinen Maßstäben und nach meinem Verständnis in Musik umzusetzen....die heutigen Komponisten komponieren ganz anders als ich, aber das kratzt mich nicht.“²¹

¹⁶ Siehe Kapitel 3.

¹⁷ Schulfunksendung bei Radio Bremen „Die klingende Musikantenfibel.“

¹⁸ Ein Ausbildungsinstitut für Tanzlehrerinnen, die im Rahmen ihrer Ausbildung auch umfassenden Musikunterricht erhalten.

¹⁹ Vgl. Hildebrandt, a.a.O., S.174.

²⁰ dtv- Atlas zur Musik, S.533.

²¹ Aus Interview 1993.

Klare, tonale hör- und spielbare Kompositionstechniken, Einbeziehen folkloristischer Elemente, Elemente des Jazz, aber auch exakte, genaue Konstruktion, klare Struktur der Harmonik und Melodik kennzeichnen diesen Kompositionsstil. Die antiromantische Haltung bricht nur mit der unmittelbaren Vergangenheit, fühlt sich aber den Musikanschauungen besonders des 18. Jahrhundert und auch der alten Musik (Renaissance und Antike) verbunden. Spielweisen, Formen und Gattungen des Barock und der Frühklassik (wie Sonate, Suite, Concerto, Sinfonia) werden wieder aufgegriffen, erweitert, verfremdet.²² Man wendet sich auf der Suche nach der neuen Einfachheit der Antike zu, zunächst über das 18. Jahrhundert später dann direkt. Als Material diente bald die gesamte Musikgeschichte mit ihren Stilen, dazu außereuropäische und folkloristische Musik und der Jazz.

Die Kompositionen Felicitas Kukucks sind dem Genre *Gebrauchsmusik* zuzuordnen. Gebrauchsmusik ist eine „neuere Bezeichnung für Musik, die für bestimmte Zwecke geschrieben ist oder solchen zu dienen hat, die also nicht nach rein ästhetischen Grundsätzen beurteilt werden soll.“²³

„Der Grundgedanke von einem gemeinschaftlichen Produzieren von Musik geht auf die sozialetischen Ideen von Gemeinschaft in den zwanziger Jahren zurück;“²⁴ ein Gemeinschaftsideal in einer Zeit, „... in der für den Menschen alles das vorhanden war, was ihm die moderne Gesellschaft versagte: Wärme, enge zwischenmenschliche Bindungen, ein lebendiges und starkes Gefühl der Zugehörigkeit und der Identifikation mit den Mitmenschen.“²⁵

2.2. Komponist und Lehrer Felicitas Kukucks: Paul Hindemith

„*Der Einfall ist eine Kraftkonstellation, eine Energiequelle, die weder gedanklich noch gefühlsmäßig fassbar ist, ein Moment, da wie in einer Rechnung alles restlos aufgeht*“²⁶

Felicitas Kukucks Schaffen wird sehr von ihrem Lehrer Paul Hindemith geprägt. Paul Hindemith verbindet alte Formen und modernes Lebensgefühl, ist eher als ein „das Bisherige neu denkender“, denn als ein „das Alte stürzender“ Komponist anzusehen. Zwölfton- und Reihentechnik, Atonalität und elektronische Musik verwendet Hindemith in seinen Kompositionen bewusst nicht. Er löst sich zwar von der Funktionalität, doch nur um sie weiter zu entwickeln. Dabei misst er jedem der zwölf Töne der Oktave eine größere Bedeutung bei, als frühere Epochen, schreitet jedoch nicht zur Atonalität mit Gleichberechtigung aller Töne, sondern baut eine Art Wertigkeit der Intervalle auf, die durch die Obertonreihe bestimmt ist.²⁷

Das Musikmachen versteht Hindemith als Form gemeinschaftlichen Tuns. Die Forderungen, die er an einen Komponisten stellt, formuliert er in seiner Wiener Rede vom 29.10.1948 wie folgt: „...ein Komponist dürfe sich sozial nicht isolieren, er schreibe nicht zu seinem eigenen Vergnügen, sondern für einen höheren Zweck, nämlich den Hörer zu bessern; er müsse deshalb herausfinden, was seine Hörer bewege und habe die musikalische Aufnahmefähigkeit der Hörer, der Spieler und selbst den Aufführungsort bei der Komposition zu

²² Siehe Kapitel 3.

²³ Herbert Gerik, Fachwörterbuch der Musik, München.

²⁴ Ruth Exter, Biographie und Musik einer Komponistin im 20. Jahrhundert, Hamburg 1988, S. 51.

²⁵ Dieter Rexroth, Einige Voraussetzungen der Gebrauchsmusik bei Hindemith, *Musica* 34, 1980, S. 546.

²⁶ Zitat Paul Hindemith.

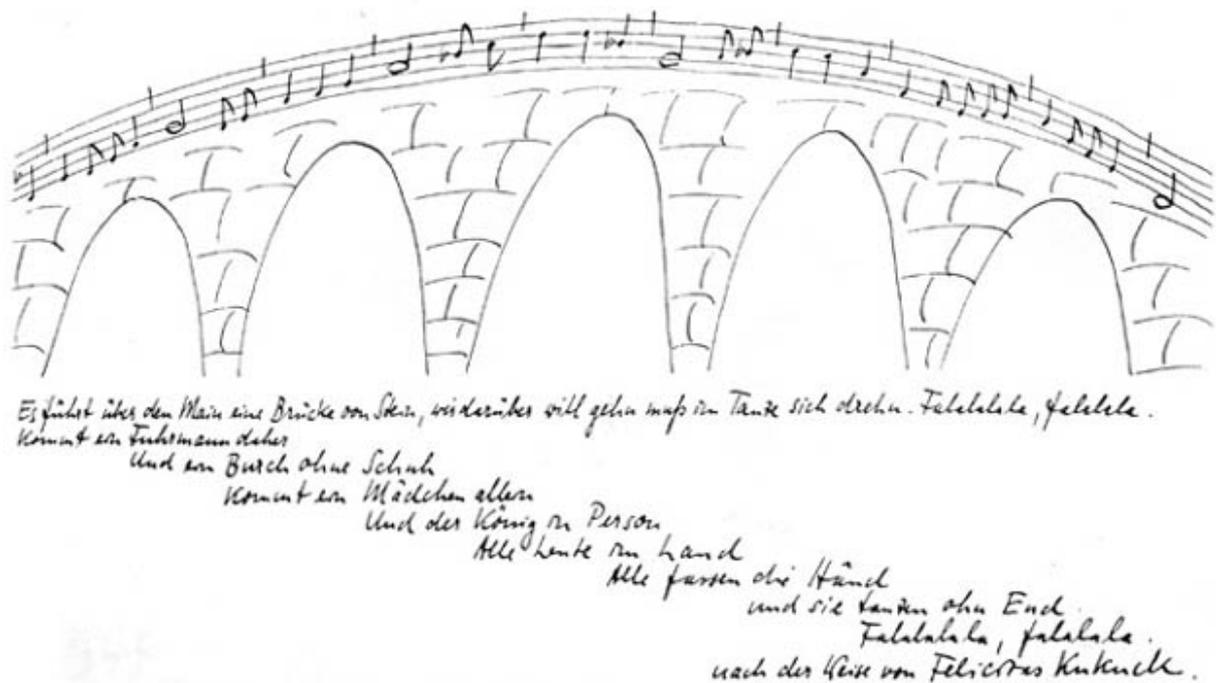
²⁷ *rororo* Musikhandbuch, S. 144 f.

berücksichtigen.“²⁸ „Der produzierende Musiker lernt durch die Erfahrung, den Bedürfnissen der Laien zu genügen und kann ihnen gleichzeitig helfen, ihren Geschmack zu bilden, ihre musikalische Erziehung zu fördern und daneben ein wichtiger Faktor im Musikleben zu sein“.²⁹ Insgesamt kennzeichnet Hindemiths Wille zur Verständlichkeit und das Verantwortungsgefühl vor der Musik, als einer der Trägerinnen menschlichen Ethos, sein Schaffen. Genau die hier genannten Werte sind es, die Felicitas Kukuck als Mensch und Komponistin wichtig waren. Komponieren war für beide (Hindemith, wie auch Kukuck) eine echt „handwerkliche“ Arbeit. „Konstruktives Denken ist in ihrem Unterbewusstsein stark verankert. Trotzdem ist die Musik kein kaltes, rein mathematisch- funktionales Planungskonstrukt, sondern immer auf die Hör- und Spielbarkeit für Interpreten und Rezipienten ausgerichtet.“³⁰

Eine Grundregel in Hindemiths Unterricht war, dass jeder Schüler von möglichst jedem Instrument, für das er/sie komponierte, die technischen Grundlagen erlernte, um wirklich zu wissen, welche technischen und klanglichen Möglichkeiten das Instrument hat und was wirklich spielbar ist. Den Respekt vor den Eigenschaften eines Instruments und das Prinzip der Spielbarkeit hat Felicitas Kukuck sehr ernst genommen und hat stets versierte Instrumentalisten befragt, ihren Rat angenommen und ihnen mitunter als Dank das Werk gewidmet.³¹

Eine weitere Regel, die Paul Hindemith beim Komponieren für wichtig erachtete, ist: „Eine gute Melodie muss „Sekundbrücken“ haben, das heißt, dass sich die Melodie direkt oder in Umspielungen sekundschriftweise auf- bzw. wieder abwärts bewegt.

Auch diese Regel hat Felicitas Kukuck verinnerlicht und besonders deutlich in ihrer Vertonung des Liedes: „Es führt über den Main eine Brücke von Stein“ zum Ausdruck gebracht.



²⁸ Hans Kohlhase, Hindemith-Jahrbuch 1983/XIII, S. 162.

²⁹ Vgl. Dieter Rexroth, a.a.O.

³⁰ Vgl. Hans Kohlhase, a.a.O..

³¹ Auskunft Tochter Margret Johannsen.

Für die Komponistin symbolisiert dieser Bogen der Melodie das Leben: „...wer über die Brücke geht muss tanzen... es ist ein Lebenstanz.“³²

Die Anwendung dieser Regeln und die besonderen Merkmale der Kompositionen Felicitas Kukucks sollen im Folgenden an drei Beispielen für und mit Blockflöte aufgezeigt werden.

2.3. Werkbeschreibungen

„*Die Kunst mit einfachen Mitteln gute Musik zu machen*“³³ zeigt die Komponistin bei ihren Volksliedvertonungen.

2.3.1 „Ach Elslein, liebes Elselein“³⁴

Die Melodie ist einfach, gut spielbar, auch für den noch nicht fortgeschrittenen Blockflötisten; die 2.+ 3. Stimme sind nicht schwer, größere rhythmische Anforderungen treten nicht auf. Trotzdem bekommt der Satz in dieser Fassung einen ganz eigenen Charakter. Schon beginnend mit einem unvollständigen Akkord (nur a', f', a'), der keine Festlegung auf Dur oder Moll erlaubt, stellt sich ein schwebender Charakter ein, der im weiteren Verlauf erhalten bleibt. Obwohl die 2. Stimme eine klare Mittelstimme ist und die 3. Stimme eine Bassfunktion übernimmt, haben die einzelnen Stimmen von der Melodieführung und vom Atembogen her einen ganz eigenen Verlauf, sodass das lineare, horizontale Element die Wirkung des Satzes bestimmt. Gleichzeitig aber ergibt sich (scheinbar zufällig) vertikal ein Wechsel aus „gewohnten“ Harmonien, die an Zeilenenden auch (ähnlich wie im Barock) funktional zu einem vollständigen Abschlussdreiklang führen und Dissonanzen (Sekund- und besonders Quartklänge),³⁵ die sich nicht „wie gewohnt“ weiterführen. Es entsteht ein merkwürdig schwebender Klangraum, der am Schluss nicht durch eine Kadenz, sondern durch eine Schlussklausel (wie in der Renaissance üblich) in einen abschließenden Einklang geführt wird. In Ansätzen befolgt die Liedmelodie auch wieder die Regel der „Sekundbrücken.“ Mit einfachen Mitteln hat sie ein kleines Stück gesetzt, das trotzdem interessant klingt und zum aktiven Spielen und Hören anregt. Hier wird der Aspekt der „Instrumentalmusik als Klangrede, die Verbindung von Laienmusik mit Kunstanspruch und die Tendenz zum Konstruktiven, zur Beschränkung bei der Wahl des Materials“³⁶ deutlich.

Ähnliche Merkmale sind bei allen anderen mehrstimmigen Volksliedsätzen, von den die Komponistin eine sehr große Anzahl geschrieben hat (auch in verschiedenen Besetzungen), zu finden.³⁷

2.3.2 Sonate für Altblockflöte und Cembalo (Klavier) „Allein zu dir Herr Jesu Christ“³⁸

Die Bibel hat Felicitas Kukuck immer wieder zu Vertonungen angeregt. Ihre eigene Auseinandersetzung mit religiösen Themen ist dabei von entscheidender Bedeutung. Auch bei diesen Werken setzt die Komponistin gerne die Blockflöte mit ein.

³² Vgl. Interview 1993; ein Bild der „Lebensbrücke“ von F.K. mit Text im Anhang.

³³ Eine Grundregel Felicitas Kukucks beim Komponieren, vgl. Interview 1993.

³⁴ Volkslieder in neuen Sätzen, Gerhard Braun, siehe auch Kapitel 5 Werkverzeichnis.

³⁵ Zur Bedeutung der Intervalle bei F.K. siehe auch Werkbeschreibung „Gebete aus der Arche“ Kapitel 2.3.3.

³⁶ Hans Kohlhasse, a.a.O.

³⁷ Siehe auch Kapitel 5 Werkverzeichnis.

³⁸ Siehe auch Kapitel 5 Werkverzeichnis.

In der Sonate „Allein zu dir Herr Jesu Christ“ wird eine einfache Choralmelodie unter Anwendung verschiedenster alter und neuer Formen (Elemente aus der Renaissance, bis hin zu Folklore und Jazz) gesetzt und verarbeitet. Die Komponistin hat hier in der ihr eigenen Art musikalische und textliche Bezüge kombiniert, sodass eine umfassende Kirchengesamtheit mit zentraler Aussage des christlichen Glaubens entstanden ist.

Der Aufbau der Sonate ist durchaus der einer barocken Kirchengesamtheit ähnlich und besteht aus fünf Sätzen : *Intrada-Choral und Passacaglia- Intrada da capo- Interludium- Rondo*. Die *Intrada* ist ein Einleitungsstück mit ernstem feierlichem Charakter. Er wird mit *breit, feierlich* überschrieben. Im Cembalo wird dieser Charakter durch den durchlaufenden Rhythmus unterstrichen. Die Flöte bewegt sich frei, unabhängig dazu, Teile der Choralmelodie werden verwendet (z.B. Anfangsmotiv, nicht vollständig) und die Tonalität des im zweiten Satz vollständig verwendeten Chorals wird eingeführt.

Mit dem Schlussakkord des Chorals beginnt *die Passacaglia* . Hier nun steigert sich die „Variationslust“ in der Flötenstimme; die Notenwerte verkleinern sich, punktierte Rhythmen, Schwerpunktverschiebungen, Offbeats, klare Elemente des Jazz finden sich hier. Die Tonalität in der Flöte bleibt hier gleich dem Anfang auf einer „B-Dur-Basis“, das Cembalo begleitet sparsam, meist mit halben Noten in der rechten Hand und der augmentierten Fassung (in ganzen Noten) der Choralzeile;“ Von Anbeginn ist nichts erkorn“ im Bass. Die Harmonik ist hier wieder ganz „Kuckucktypisch“, schwebend ohne durchgehend klare Dur-Moll-Festlegung unter häufiger Verwendung der Intervalle: Sekunde, Septime und besonders Quarte.³⁹

Als eine Art Beruhigung und Wiederbesinnung auf den feierlich, breiteren Charakter des Stückes schließt sich nun die Wiederholung der *Intrada* an, womit der erste Teil der Sonate einen Abschluss findet.

Im *Interludium* tritt zu Flöte und Cembalo noch eine Singstimme hinzu (Bariton). Die vollständige Choralmelodie wird gesungen. Flöte und Cembalo begleiten den Choral, jede aber mit einer eigenen Melodie. Musikalisch ist es sehr reizvoll, wie die drei an sich völlig unabhängigen Stimmen (bewusst ohne Taktstriche aufgeschrieben, um damit erzwungene einheitliche Taktschwerpunkte zu vermeiden) trotzdem melodisch und harmonisch zu einer interessanten Einheit werden.

Die Flöte spielt eine Variation des Weihnachtsliedes „Joseph, lieber Joseph mein“, im Cembalo klingt stellenweise das Lied „O Haupt voll Blut und Wunden“. Die Überlagerung dieser drei Lieder dürfte sicher kein Zufall sein. Inhaltlich fasst die Komponistin hier im Grunde den Kern des christlichen Glaubens zusammen: Geburt, Kreuzigung mit Vertrauen und Hoffnung auf Jesus Christus.

Das *Rondo* am Schluss entspricht der dreiteiligen Liedform. Der erste und dritte Teil entsprechen sich weitgehend, das Themenmaterial stammt wiederum aus dem Choral „Allein zu dir Herr Jesu Christ“. Das Thema wird weiter verarbeitet und wandert zwischen Melodie- und Begleitstimme hin und her. Wie in einem Rondo im Barock kommt hier das virtuose Element mehr zum Ausdruck, es steht im Alla breve Takt, hat eine relativ gerade, lineare Melodieführung und ist mit *schnell* überschrieben.

³⁹ Siehe auch Kapitel 2.3.3 „Gebete aus der Arche“.

Interessant ist der Mittelteil dieses Satzes: der Choral wird noch mal in ganzer Länge von der Flöte gespielt, diesmal aber in E-Dur, einer Kreuztonart mit vier Kreuzen. Das ist eine sehr „unblockflötistische“ Tonart, die auf dem Instrument eher sperrig, scharf, auffallend klingt. Es hat eine ihr Aussageanliegen noch einmal bekräftigende Wirkung.

Auffällig ist, dass durch den Einsatz der Stimme (3.Satz *Interludium*) und die Unterlegung der Flötenstimme mit Choraltex im 2.(*Choral*) und 4.Satz (*Rondo*) wiederum deutlich wird, wie stark auch die Instrumentalpartie das Wort, den Text ausgestalten soll und von den spieltechnischen Möglichkeiten her auch kann. Für den Interpreten gibt die Textunterlegung eine klare Artikulationsanweisung und -hilfe.

Diese Sonate ist ein typisches Beispiel dafür, dass Felicitas Kukuck (wie auch Paul Hindemith) beim Komponieren „Handwerkerin“ ist. Die Herstellung und Aufdeckung von Beziehungen und auch das bewusste Einsetzen technisch bedingter Effekte der einzelnen Instrumente ist klar beabsichtigt, aber nicht bloß analytische Konstruktion der Komponistin, sondern unterbewusste Planung⁴⁰

Auch wenn diese Sonate im Vergleich mit virtuoserer Stücken aus dem Barock oder der Avantgarde relativ einfach zu spielen ist, verlangt doch die Vielzahl von sich überlagernden, versteckten Bezügen und die wechselnden harmonischen und rhythmischen Elemente von dem Spieler eine große Verantwortung, das Werk sinnerschließend zu interpretieren.

2.3.3. „Gebete aus der Arche“ für Singstimme (Mittellage) und Blockflöten⁴¹

Hier handelt es sich um Gebete verschiedener Tiere aus der Arche Noah. Die Stücke sind für Gesang und unterschiedliche Blockflöten geschrieben, jeweils zum Charakter der jeweiligen Tierart passend.⁴²

Konstruktives Denken, Herstellung und Aufdeckung von Beziehungen, gepaart mit Hör- und Spielbarkeit für Rezipienten und Interpreten kommen hier besonders stark zur Geltung.

Der Komponistin gelingt es (in diesem schon späteren Werk) diese für sie typischen Kompositionstechniken so einzusetzen, dass beeindruckend klare, fassbare Intentionen des Charakters dieser Tiere und der Aussage ihrer Texte entstehen. Durch die Wahl der unterschiedlichen Blockflöten, durch Rhythmus, Tempo und der Bewegungsrichtung der Musik wird diese Wirkung noch unterstützt.

Das Gebet der Eule ist für Tenorblockflöte und Singstimme geschrieben. Damit wird der Vorstellung des etwas schwerfälligen, seine Unscheinbarkeit akzeptierende Tieres, das eher im Dunkeln lebt und seinem Text „Herr, ich bin nur Staub und Asche“, stark Ausdruck verliehen.

Anfangs spielt das Instrument längere Phrasen, die Stimme hat nur kürzere Einwüfe. Und doch beziehen sich die Stimmen aufeinander, eine sinninterpretierende Überlagerung und Konstruktion ist klar erkennbar. Z.B. nimmt die Flötenstimme als Anfangsmotiv der ersten Phrase den späteren, eher eindringlich, verzweifelten, Aufschrei „Oh mein Gott“ der Singstimme (Quintsprung erreicht über Tritonus) schon vorweg, der von der Stimme als

⁴⁰ Hans Kohlhasse, a.a.O.

⁴¹ Alle Stücke siehe auch Kapitel Anhang, Noten und Kapitel 5 Werkverzeichnis.

⁴² Worte: Carmen Bernos de Gaszold.

Fugenbeantwortung zwar für „Staub und Asche“ übernommen wird, aber hier in der tieferen Lage eher banaler, resignierter klingt und nur ein Einwurf ist. An der Stelle „ich stöhne“ kommt es zu einer starken Verdichtung der Töne und Klänge von Flöte und Gesang. Bei: „weil ich es nicht verstehen kann“, löst sie sich wieder. Die Phrase endet in einer, fast banalen, „leerer“ Quinte, bevor das Anfangsmotiv wieder aufgenommen wird.

Die „aktive“ Anklage, die Verzweiflung der Eule wird durch große, markante Intervalle, Aufschreie (häufig Tritonus (auch über eine Oktave), kleine None etc.) in den Stimmen und starker Klangverdichtung von Flöte und Gesang („Mein Geheule...“) ausgedrückt; die leichte Resignation, die stille Bitte („weil ich es nicht verstehen kann“, „weckt es nicht eines Tages dein Mitleid? Amen“) empfindet man stark durch die linearere Stimmführung und das Enden der jeweiligen Phrasen in der leeren Quinte.

Die Gebete des *Schmetterlings* und der *Lerche*, beide sehr agil und „flatterig“ sind für Sopranblockflöte und Gesang geschrieben. Beim *Gebet des Schmetterlings* wird die Rastlosigkeit schon durch den 7/8 Takt vermittelt „Herr, woran war ich doch eben“. Die einzelnen Phrasen sind kurz, die Gedanken kommen eher in kleinen „Fetzen“. Flöte und Gesang folgen sich jeweils in den einzelnen Phrasen mit ähnlichem Ton- und Rhythmusmaterial (fugenartig); im Melodieverlauf werden schnelle Tonschrittfolgen plötzlich von größeren Sprüngen unterbrochen. Eine Verdichtung, ein Parallellaufen der beiden Stimmen erfolgt an der Stelle „Der Wind hat seine Phantasien auf meine Flügel gemalt“; hier hat der Schmetterling erstmals einen klaren längeren Gedanken, bevor er sich wieder rasch in die einzelnen hastigen Phrasen verliert.

Ähnlich verhält es sich bei dem *Gebet der Lerche*, wobei hier die Singstimme melodisch gar nicht mehr auf die Flötenstimme eingeht. Sie hängt ihren Gedanken, ihrem Gebet nach, während die Flöte ständig in Triolen- und Achtelrhythmen „in den Lüften flattert“. Eine Verdichtung und Anpassung der Triolenrhythmen erfolgt, wenn die Lerche mit „jubelndem Schrei“ zu dem Herrn aufsteigt. Hier wird das „Aufsteigen“ durch Spielen/ Singen in der hohen Lage (Sopran bis h“, Flöte bis f“) deutlich gemacht.

Das Gebet der Taube, klar, friedlich, einfältig und rein ist für Altblockflöte und Singstimme. Durch die beruhigende Mittellage der Altblockflöte, den 3/2 Takt mit nur ruhigen Notenwerten (nicht schneller, als Viertel), längere Phrasen und das Enden in der leeren Quinte kann man sich auch diesen Charakter gut vorstellen.

Besonders interessant und die Stimmung fassend ist das *Gebet des Raben*. Hier wird die Stimme von drei Blockflöten (Piccolo-, Sopran-, Bassblockflöte) begleitet. Diese werden wie ein mittelalterliches Quartorganum, hier aber vollkommen durchgängig, geführt. Durch die durchgängig geführte Quarte kommt eine extrem kalte, archaische Stimmung auf die wiederum den Text des Raben sehr treffend gestaltet und interpretiert.

Auch Hindemith liebte die durch Quartan geprägte Melodik, Felicitas Kukuck verdichtet das noch und führt gerne (wie hier im „Gebet des Raben“) über längere Strecken parallel geführte Quartan.

Die Bedeutung der Intervalle für Felicitas Kukuck und ihr bewusster Einsatz fällt in den *Gebeten aus der Arche* besonders auf. Intervalle und deren symbolische Bedeutung sind der Komponistin sehr wichtig. In traditionsbewusster Weise erkennt sie verschiedenen Intervallen eine semantische Bedeutung zu, die nicht absolut, sondern auf den jeweiligen Kontext bezogen ist: Z.B. verkörpert der Tritonus das Dämonische, die große Sept aufwärts ist der

Innbegriff des Aufschreis. Die verminderte Quarte ist das Schmerzintervall par excellence.⁴³ Aber auch die über längere Strecken parallel geführten Quarten oder auch Quinten haben für sie klare Aussage- und Stimmung unterstützende Wirkung.

Diese Werkbeschreibungen erheben keinen Anspruch vollständige Werkanalysen zu sein. Sie sollen vielmehr exemplarisch typische Merkmale der Kompositionsart Felicitas Kukucks aufzeigen und einen Teil ihres Werkes für Blockflöte vorstellen. Weitere Stücke, die Felicitas Kukuck für Blockflöte geschrieben hat, sind im Werkverzeichnis verzeichnet.⁴⁴

3. Komponistin in der Zeit der Wiederbelebung der Blockflöte Anfang des 20. Jahrhunderts

Auffällig ist, dass Felicitas Kukuck neben einer großen Anzahl von Werken für Blockflöte in kleiner Ensemblebesetzung, die Blockflöte in größeren Oratorien und Kantaten auch als Orchesterinstrument einsetzt (z.B. in „Der Gottesknecht“ (Passions-Oratorium), „De Profundis“ (Kantate für Chor und Instrumente), „Der Mann Mose“ (geistliche Oper) „Ecce homo“(Oratorium).

Hier wird deutlich, dass der Klang und die Ausdrucksmöglichkeiten der Blockflöte zu Felicitas Kukucks Kompositionsstil passt, es zeigt aber auch, dass Felicitas Kukuck als Komponistin bei der Wiederbelebung der Blockflöte eine durchaus mitgestaltende Rolle einnimmt.

Die Wiederbelebung der Blockflöte und ihre weite Verbreitung als Unterrichtsinstrument, aber auch als Spielkreis-, solistisches und kammermusikalisch eingesetztes Instrument, beginnt Ende des 19. Jahrhunderts. Auf der einen Seite gab es Instrumentenbauer, wie Böhm oder Sax, die Instrumente modernisierten, sie im Klang brillanter, dynamisch variabler, den musikalischen Vorstellungen der Romantik angepasst veränderten. Auf der anderen Seite gab es interessierte Forschung nach den Instrumenten und deren Spielweise, die eigentlich für veraltet gehalten wurden.

In England wies Christopher Welch (1832-1915) die Mitglieder der „Musical Association“ 1898 erstmals in seinem Artikel“ Literature relating to the Recorder“ auf die Blockflöte hin. Anfang des 20. Jahrhunderts folgten dann weitere Schriften zum Thema Blockflöte, auch von anderen Musikern. 1911 wurden diese dann gesammelt unter dem Titel“ Six Lectures on the Recorder and other Flutes in relation to Literature“ herausgegeben.

Zu dieser Zeit hatte in Deutschland Carl Dolmetsch (1858-1940) die Forschung nach alten Instrumenten und deren Spielweise aufgenommen.

1903 hatte er eine alte Blockflöte erworben (eine Bressan), unternahm eine Reise nach Amerika um dort mit Hilfe der Anleitung “The Complete Flute-Master or the whole art of playing on ye recorder“ die Spieltechniken zu erlernen. Seit dieser Zeit verwendete er die Blockflöte im Zusammenspiel, in „broken consorts. Als er diese Flöte durch ein Missgeschick verlor, baute er sie 1919 nach seinen Unterlagen nach. Er hatte damit so viel Erfolg, dass er

⁴³ Hans Kohlhase, a.a.O..

⁴⁴ siehe auch Kapitel 5 Werkverzeichnis.

weitere baute. Das Nachbauen von historischen Instrumenten und ihre Verbreitung hatten begonnen.⁴⁵ Bald wurde nach bereits vorhandener Original-Literatur gesucht; Originalbesetzungen bei z.B. Bach oder Händel wurden auch wieder mit Blockflöten und nicht mit den modernen Böhmlöten gespielt. 1926 gab es erstmals wieder Blockflöten-Quartette in der Öffentlichkeit (England); 1937 - Gründung der „Society of Recorder Players“ in England; 1928 - erste neue Blockflötenschule (Waldemar Woehl) und 1938 - Gustav Schecks⁴⁶ Abhandlung über die Blockflöte in seinem „Weg zu den Holzblasinstrumenten“⁴⁷.

Literatur vergangener Jahrhunderte wurde wieder entdeckt und neu veröffentlicht. Gustav Scheck, Manfred Ruetz, Ferdinand Enke, Konrad Lechner, Waldemar Woehl und andere Spieler und Pädagogen befassten sich intensiv mit diesem Instrument. und entdeckten an historischen Schulwerken und originaler Spielliteratur die Spielweise der Blockflöte wieder.

Auch in Deutschland fand die Blockflöte als Hausinstrument damals schnell Eingang in private Musizierkreise. „Auf dem Gebiet der volkstümlich ausgerichteten *Spielmusik* tritt die Blockflöte in allen erdenklichen Besetzungen auf. Anfängen von einstimmigen Spielstücken über zwei- bis achtstimmige Ensemblesmusik, von leichten, oftmals c.f.-gebundenen Sonatinen und Sonaten, bis hin zu kleinen konzertanten Aufgaben reicht die Literatur dieses Gebietes. In Verbindung mit anderen Instrumenten...wird die Blockflöte sowohl in reiner Instrumentalmusik als auch in allen nur denkbaren Liedbearbeitungen mit Singstimmen sowie in freien, vokal-instrumental gemischten Kompositionen von der Kantate bis zur kleinen Oper gefordert. Dabei werden im Bereich der Spielmusik alle Mitglieder der Blockflötenfamilie einbezogen.“⁴⁸

Wie in den vorangegangenen Kapiteln aufgezeigt, passt Felicitas Kukucks Art zu komponieren genau zu der oben genannten Entwicklung. Mit ihren Kompositionen fügt sie sich in Reihe der Komponisten ein, die in dieser Phase für Blockflöte geschrieben haben: Richard Rudolf Klein, Karl Michael Komma, Karl Marx (1897-1985, einer der wichtigsten Vertreter der Jugendmusik mit zahlreichen, dem Volkslied nahen Liedern,

Kantaten und Kammermusikwerken), Adolf Link, Helmut Renz, Martin Gümbel ,Hermann Fuchs, Gerhard Braun, Hans Ulrich Steaps, Helmut Bornefeld, Hans Martin Linde, Harald Genzmer (gleichwohl Kompositionsschüler von P. Hindemith) und viele mehr.

In besonderer Verbindung steht Felicitas Kukuck zu Hans Poser, dessen Ästhetik Paul Hindemith und der sich um ihn formierenden Komponistengeneration der Nachkriegszeit verpflichtet ist. Er engagierte sich stark für die Jugendmusik (allein 15 Kinderspiele wurden von ihm vertont, eine Reihe gern gesungener Kinderlieder stammen aus seiner Feder und auch die sehr bekannten Kammermusiken, wie die Rendsburger Tänze und die Wandsbeker Tänze). Mit Poser hat Felicitas Kukuck lange Zeit zusammen, auch privat, in Spiel- und Musizierkreisen Musik gemacht.

Für jeden Anlass, auch familiär, Geburt, Taufe, Geburtstage etc. schreibt die Komponistin. Viele ihrer Kompositionen sind speziell für und in ihrer Arbeit als Pädagogin entstanden. Um Kindern musikalische Zusammenhänge klar zu machen schrieb sie Stücke, die technisch leicht genug und doch musikalisch anspruchsvoll sind. Für den Schulfunk von Radio Bremen

⁴⁵ Edgar Hunt ,The recorder and it's music, London 1977,S.128 ff.

⁴⁶ Flötenlehrer von Felicitas Kukuck.

⁴⁷ Hans Martin Linde, Handbuch des Blockflötenspiels, Mainz 1962, S.96f.

⁴⁸ Vgl. ebenda, S.98.

konzipierte Felicitas Kukuck „Die Klingende Musikantenfibel“⁴⁹ Im Instrumentalunterricht schreibt sie Unterrichtsliteratur, Übungen etc. direkt auf dort anzusprechende Menschen hin.

In all diesen Bereichen komponiert Felicitas Kukuck auch für Blockflöte bzw. setzt die Blockflöte zusammen oder alternierend mit anderen Instrumenten ein.

4. Zusammenfassung und Ausblick unter Berücksichtigung der sinnvollen Verwendung der Kompositionen Felicitas Kukucks im Blockflötenunterricht

In den vorangegangenen Kapiteln wurde das musikalische Leben und Schaffen von Felicitas Kukuck im Verhältnis zu ihrer Zeit untersucht und dargestellt. Die Verwendung ihrer Kompositionen im Blockflötenunterricht halte ich danach aus vielen Gründen für sinnvoll und angebracht.

Aus musikhistorischen Gründen ist es wichtig, Kindern bzw. Schülern Kompositionen, zeitgeschichtliche Zusammenhänge und Biographien von Komponisten der Zeit der Wiederbelebung der Blockflöte Anfang des 20. Jahrhunderts nahe zu bringen. Der heutige Umgang und die heutige Beliebtheit der Blockflöte resultieren ja durchaus aus dieser Zeit.

Außerdem ist es eine Möglichkeit Schüler an neuere Musik heranzuführen, an andere Tonalitäten, an ein erstes Experimentieren bzw. Erfahren „ungewohnter“ Klänge, ohne sie schon mit neuen Spieltechniken, ungewohnten Noten/ Bildern zu konfrontieren.

Auch für das Nahebringen und die Erhaltung alten Volksliedguts eignen sich besonders Felicitas Kukucks Volksliedsätze (*Beispiele*) hervorragend. Gerhard Braun schreibt zu diesem Thema (1962, *Vorwort Volksliedsammlung HE.11.106*): „Das ältere Volkslied ist durch seine vorwiegend linear bestimmte Melodik in besonderem Maße der Blockflöte zugeordnet (nahezu alle originalen Liedsätze aus dem 16. und 17. Jahrhunderts lassen sich sehr gut mit Blockflöten musizieren). Die vorliegende Sammlung versucht dieser Tatsache mit neuen Sätzen zeitgenössischer Komponisten gerecht zu werden.“

Darüber hinaus bietet sie mannigfaltige Möglichkeiten für das erste Zusammenspiel und bringt die Ausführenden mit einfachen Formen und Klängen der neuen Musik in Berührung. Die einzelnen Sätze sind zum Teil keineswegs einfach: Reine Stimmung der Instrumente, rhythmische Präzision und saubere Intonation sind für ein klangvolles Musizieren auch einfacher Sätze unerlässlich.

Felicitas Kukuck schreibt Stücke, die zum gemeinsamen Musizieren anregen. Der Spaß, aber auch das Erlernen von miteinander zu musizieren (auch mit unterschiedlicher musikalischer Vorbildung) steht deutlich im Vordergrund. Gemeinsam agieren, aufeinander hören ohne technisch vollkommen überfordert zu sein oder „total“ langweilige Sätze spielen zu müssen, wird gefördert. Auch das Einsetzen verschiedener Instrumente, oder der Einsatz der Stimme oder/und Rhythmusinstrumente lassen sich hier gut anwenden. Nicht zuletzt können solche Kompositionen auch Anregung für erste Satz- bzw. Kompositionsübungen sein; die Gruppe schreibt sich Sätze selbst.

⁴⁹ Monika Lamerz, *Komponistin - ganz anders*, 1982, S.42.

Für wichtig halte ich, dass man an ihren Stücken (auch in verschiedenen Fortschrittsstufen) das Herausarbeiten von Strukturen und ihre genaue Interpretation üben kann. Gerade weil ihre Sätze in dem Ruf stehen, manchmal naiv oder altbacken zu sein, ist die Verantwortung groß, dass die beabsichtigten Klänge oder Effekte auch überzeugend gespielt werden, um das wirklich Interessante dieser Musik zu verstehen und hörbar zu machen.

Auch ihre kammermusikalischen Werke für Blockflöte sollten auf jeden Fall einen Platz im Unterricht und in der Aufführungspraxis be- bzw. erhalten. Der Spieler lernt, sich auf die Interpretation von klaren Textvorgaben und Bildern einzulassen. Überdies können klares genaues Spiel, teilweise ungewöhnlicher Melodieverlauf und seltene Griffkombinationen können geübt werden. Die Techniken, die man für die Interpretation ihrer Stücke erlernt, können auch für die Gestaltung von Werken aus anderen Epochen angewendet werden.

Deshalb betrachte ich das Einbeziehen ihrer Werke in den Unterricht als Hilfe für das umfassende Erlernen des Blockflötenspiels.

5. Verzeichnis der Werke für und mit Blockflöte von Felicitas Kukuck

5.1. Veröffentlichte Werke

(Stand 1. August 03)

Kompositionen im Bärenreiter-Verlag

„Laternenlied“ <1916028> (Wer will mit uns Laterne gehn) für Sgst. u. Klav. (52645)
für Singst., Str. u. Blfl: (52645) (1953)

„Jesus Christus hat dem Tode die Macht genommen“ <1343814> (88941), Spruchbuzium
f. Chor f. 2 gl. Stimmen, in: Geistliche Zwiegesänge, Band II, hg. v. Otto Brodde,
Bärenreiter 3470. Instrumentalstimmen als Manuskript (Oboe oder Altblockflöte (f'),
Violoncello, Xylophon, Schlaginstrument), hg. v. Otto Brodde (1971)

Kompositionen beim Verlag Bonifatius- Druckerei Paderborn

„Flötenspiel zum Gotteslob“, Begleitsätze zum Gotteslob Heft 4, Instrumentalsätze für
Singstimmen, Blockflöten und Orffinstrumentarium zu Liedern aus „Gotteslob“, hg. v.
Simon Dach (1978)

Kompositionen im Carus-Verlag Stuttgart

„Christe du bist der helle Tag“ <620576>, Coro SSATB, Gde, Blfl f', c', Org. CV 10.080/00

„Christ ist erstanden“ (6'00) <1010041> (128769), Choralfantasie für 2 Blfl: (f', c') u.
Streichquartett, hg.v. Gerhard Braun, CV 11.104/00

„Das kommende Reich“ (70'00) <621486> (128609) (Die Seligpreisung), Oratorium f.
Baritonsolo, Chor SSATTB, Gde, Blfl (c', f', c'), =b, Eh, 2 Trb, Timp, 2 Vl, Va, Vc u. Orgel
(1959), CV 10.031/00

„Gott ist unsre Zuversicht und Stärke (20'00) <621075> (126633), Psalm 46,
Reformationsvesper f. Bariton, Chor SATB/SAT, Gde, 2 Ob, 3 Tr, 2 Trb, 3 Blfl c'', c'', f'
u. Orgel. CV 10.077/00

6 Volksliedsätze („Der Maie“, „Es taget in dem Osten“, „Was wölln wir“, „Zwei Gespielen“,
„Ach Elslein (2x) <1632673>) f. 3 Blockflöten (SAT) in: Gerhard Braun (Hrsg.)
Volkslieder in neuen Sätzen (1962) CV11.106/00

Kompositionen im Fidula-Verlag, Boppard/Rhein

„Kuckucke aus aller Welt“ (12'00) <1916046> (52018,66373) kleine Kantate f. hohe
Stimmen, 2 Blfl., 4 Streicher (1953)

in: „Lieder, Kanons und Sätze in den Musizierblättern:

„Fuhrmannslied“ (Hü Bräunl Hü) <1914923> f. 1-2stg. Chor (662230), auch für Sgst. u.
Klav., f. Str. u. Blfl.

„Dreikönigskantate“ (6'58) <1677527> (64505) nach Legenden von Rainer Maria Rilke f. gem. Chor, Streicher. 1 Blfl, Pauke, Trommel (1955)

„Weihnachtskantate“ (24'00) f. eine hohen und einen gemischten Chor, vier Streichinstrumente (Fideln) und zwei Blockflöten (1954)

„Es begab sich aber“ (21'00)<1485142> (64608), Weihnachtskantate f. gem. Chor, Einzelstimme ad libitum, 2 Blfl, 4 Streicher (1955/1961): Auch f. gem Chor, 2 Blfl u. Str.instr., solo ad lib.; f. gem. Chor, 2 Blfl u. 3 Str. instr. (oder Orgel)

„Josef und seine Brüder“ (16'00) <621307>, Singspiel für Kinder aus fünf Liedern zu eigenen Texten, 1-2st. Chor, Gitarre, Xylophon, Metallophon, 1 Blfl, Bongo (1973)

Kompositionen im Hänssler-Verlag, Stuttgart Hohenheim (z.T. heute im Carus-Verlag)

„O Heiland rei die Himmel auf“, Satz f. 2 Blfl, in: Musik zur Weihnacht, Neue Lied- und Instrumentalsätze, Neue Musik f. Blockflöte Bd. 3 (1958)

„Gott ist unsre Zuversicht und Stärke“ (20'00)<621075> (128633); Psalm 46, Reformationsvesper f. Bariton, Chor., Posaunenchor, 2 Oboen, 3 Blfl. u. Orgel; Reihe X: Die Kantate, Heft 77, H3277 (1959) <CV 10.077>

„Christ ist erstanden“ (6'00) <1010041> (128769) Choralphantasie f. 2 Blfl. f', c'und Streichquartett, hg. v. Gerhard Braun in „Neue Musik für Blockflöte“ Heft 4 (1959) (siehe auch CV11.104)

„Lobt Gott ihr frommen Christen“(10'00) <1916043> (128634) Kantate f. Chor, Org., Posaunenchor u. Blfl (1959) (siehe auch CV10.078)

6 Volksliedsätze (siehe auch CV11.106/00)

Kompositionen im Robert Lienau Verlag, Berlin-Lichterfelde

Sätze f. 3 Blfl, f, Mel.instr. in: Zusammenspiel für Blockflöte, Heft XVI, Weihnachtslieder:“ Als ich bei meinen Schafen wacht“<1914988> (105626),“Auf dem Berge da wehet der Wind“<1914987> (105626), „Dem der Hirten Lieder klangen“<1914986>, „O Jesulein zart“ <1632670> (105626) (1954)

„Die Brücke“ (13'14) <1536414> (109856), Kammermusik f. 1 Singst., Blfl.f' u. Laute od. Gitarre od. Cembalo in: Walter Gerwig „Das Spiel der Lauteninstrumente , Spielbuch 5 (1960) - siehe auch: Möseler Verlag: „Die geheimnisvolle Flöte“ (5'00) <621027> (An einem Abend), (Text Li-Tai-Pe, dtsh. H. Bethge), f. Singst. u.Flöte (1970); Fassung für Singst., Blfl u. Klavier unveröffentlicht (1967)

Kompositionen im Verlag Ernst Kaufmann, Lahr (Schwarzwald)/ Christopherus-Verlag Herder, Freiburg im Breisgau

„Josef und seine Brüder“ Singspiel für Kinder in: 9x11 neue Kinderlieder zur Bibel, hg. v. Gerhard Watkinson (1973) - siehe auch: Fidula-Verlag

Kompositionen im Moeck-Verlag, Celle

„Deutsche Volkslieder“, Volksliedsätze für 1 Singst. und Sopranblfl. in Zeitschrift für Spielmusik, 148. Heft (Februar 1951)

Kompositionen im Mösele Verlag Wolfenbüttel und Zürich

„Allein zu Dir“ Sonate über den Choral „Allein zu Dir, Herr Jesu Christ“ (10.00) <1224547> (42298) (58697) für Blfl^f und Cembalo M22.411 (1950) (ursprünglich komponiert f. Flöte und Cembalo, als Manuskript)

Kammermusik (5'00) <1915908> (108840) für Blfl^f, Oboe u. Viola da Gamba M14.405 (1955)

Sonate für Blfl^c und Klavier (11'00) <622380> (147497) M22.412 (1967)

„Bremer Musikantenspiele Nr.1“ <1916133> „Wir Musikanten wollen singen“ <1916127> (49668), „Es führt über den Main“ <620553>, „Schlaflied“ (Eia Kinderlein) <546479> (49668), „Hei du rabenschwarze Stute“ <1016031>, „Kommt herbei, denn wir wollen“ <1630296>, „Tanzspiel“ (Muss wandern) <191631> f. singst., blfl. Xyl, Pk, Tr (1952)

„Synkopenlied“ (1'00-2'00) <1630296> (49668) Kreisspiel f. Singst., Blfl., Pk, Tr u. Xylophon (1952)

„Gebete aus der Arche“ (je 0'55-2'00) <1459584> (191817); Texte: Carmen Bernos de Gaszold, dtsh: Alfried Kassing/ Ansgar Stöcklein, für Singst. ind Blfl. M59.425 (1981). Auf CD: Musikproduktion ambitus, amb96890 (2003)

„Die Brücke über den Main“ (Es führt über den Main) (15'00) <620911> (59541) Kantate für Chor und 3-6 Instr (4 gl. St. und Streicher, Blfl ad lib) M69.411 (1955). Für 4 stg. gem. Chor, 4 Str. u. Blfl ad lib. <1477504> (5954.) Für 4 stg. gem. Chor, 4 Str.u. Singst. ad lib.<1477504> (61625)

„Der Gottesknecht“ (93'15) <1571387> (115329) Passions-Oratorium in 6 Kantaten für 2 gem Chöre (SATB/SATB), Str, und Gemeinde (Orgel, Blfl. ad lib.) M68.810 (1957)

„Osterkantate“ (10'00) <1632633> (61363) für 3stg.gem. Chor (SAM) und Streicher (auch f. Blfl) M68.429 (1957)

„Das Märchen vom dicken fetten Pfannekuchen“ (14'00) <621737> (76396) Schattenspiel für Vorsänger, 7 Sänger, Chor (3 gl St.), Gitarre, Blfl. und Orff- Instr. M69.919 (1963)

„Tischlein deck dich“ (35'00) <622605> (80439) <1915949> Schattenspiel f. Vorsänger, 7 Sänger, Chor (3gl. St.), Gitarre, Blfl, Streicher und Orff-Instr. M 69.920 (1964)

„Denn wo du hingehst“ (25'00) <1496515> (3708) Kantate nach Worten aus dem Buch Ruth für 3 Solostimmen (SAB), Frauenchor, Gitarre, Blfl und Sprecher M69.445 (1981)

„Der Mann Mose“ (84'35)<1979502> Geistl. Oper in zehn Episoden für gem Chor (SATB), Solostimmen und Instrumentalensemble (auch Blfl). Text: Margret Johannsen. M68.835

(1988) Auf Schallplatte (Kammerchor Blankenese, Wolfgang Pailer, Thomas Ehlert, Sylvia Vagt-Zeller, Josephine Steiner, Christoph Leis –Benndorff, Clemens Heise, Elke Schupp, Instrumentalensemble, Ltg. Felicitas Kukuck): FSM 68709 (1988). Auf CD: Musikproduktion ambitus, amb 96890

„De Profundis“ (13'00) <2438364> Kantate für Soli, gem Chor (SATB) und Instrumente. Text u.a. Nelly Sachs „Chor der Sterne“, Suhrkamp-Verlag M68.504 (1989)

Einzelsätze für Blfl. oder Singst.u. Blfl.:

„O Jesulein zart“ <1632670> (105626) Satz f. 3 Blfl.

„Viel Freuden mit sich bringet“ (1'30) <2070303> f. Singst. und Blfl.(1951)

Kompositionen im Verlag B. Schott's Söhne, Mainz

„Komm wir wollen tanzen“ <621549>, neue Jugendtänze für Singstimme u. mehrere Instr. (oder f. 1 Instr (Blfl c'')) und Handtrommel: „Komm wir wollen tanzen gehen“ <1916099> (102680), „Ich ging im Walde“ <1632621>, „Lasst uns singen“ <984224>, „Kuckucksruf“ <1916101> (102680), „Hansel, willst du mit mir tanzen“ <621096>, „Ich bin so lustig“ <1914974>, „Bachstelze“ <1629497> (102680), „Goldammer“ <163257>, Bausteinreihe, hg.v. Fritz Jöde, Werkreihe B 114 (1953)

Kompositionen in der Universal Edition A.G., Wien

„Holländische Volkslieder“, Sätze, „Zwei Äuglein braun“ <621031> (Liebeslied): 3stm. Satz SSA+ Blfl c' u. Streicher; „Nun kommt die schöne Zeit“ (Frühlingslied) <620742> 3stm. Satz SSA, in carmina, Chorblattreihe, Nr. 14, hg. v. Hilde Langforth (1958)

Kompositionen bei der Volksdanscentrale voor Vlaanderen, Deurne-Antwerpen

„Vier flämische Volksliedsätze“ für 3 Blfl.: „Er kwamen drie koningen“, in: We maken musiek, Nr. 1 („Muziek voor de stille Tijd“), „De mei Plezant“, Nr2 („Lachendkommt de lente“), „Hier is onze fiere Pinksterblom“, in: Nr.3 („Zomer is nu weegekommen“), „ Wij zjien al bijeen“, in: Nr.7 („Fest“).

5.2.Unveröffentlichte Werke

(Stand 1. August 2003)

Kantaten und Motetten

„Es taget vor dem Walde“ (6'00) <1914904> für 2stg. Fr.chor u. 3 Blfl.; f. Singst. u. Klav. <1914925>

„Weihnachtliche Musik f. Kinder“ (5'00) 8Kleine Adventskantate: „O Heiland reiss die Himmel auf“, „Kindelein im Stall“, „Es sungen drei Engel“, „Nikolaus komm zu uns ins Haus“ <1915869> (48678, 84712, 85047) f. Chor, 1-2 Blfl., Xyl. u. Gl.sp.

„Es gingen drei Gesellen gut“ (12'00) <1915826> , Volksliedkantate f. Sopran, Va., Vc., Ob., Blfl. u. Cemb. (1946)

„Weihnachtsmusik“ (10'00) <1445590>: Es sun gen drei Engel“ <632021> (105276), <1445574> (47234), „Joseph, lieber Joseph mein“, „Lieb Nachtigall“, „ Vom Himmel hoch o Englein kommt“, „ Was soll das bedeuten“, „Laufet ihr Hirten“, f. 3stg. Frauenchor, V., 2Va u. Blfl. (85042) (1947)

„Johanneskantate“ (10'00) <621275>: „Mein schönste Zier“ (Vorspiel), „Es war ein Mensch“, Hinunter ist der Sonne Schein“, Ein Mensch kann nichts nehmen“, Ach bleibt bei uns Herr Jesu Christ“, f. Solo- Sg.st., 4stg. gem. Chor, Va., Blfl., Ob. u. Orgel (spätestens 1949)

„An einem Abend“ <622402>, Kammermusik (GEMA-Meldung „Sonate“) f. Singst., Blfl. u. Klav., Text: Li-Tai-Pe, dt sch: H. Bethge (einschließ lich „Interludium' Die geheimnisvolle Flöte“) (1967) <siehe „Die „Brücke“ bei Lienau <1536414> (109856)>.

Taufkantate „Segenslied über ein Kind“, f. 1 Singst. und Blfl. c'' oder dreist. Fr.chor a capella, Text: Lothar Zenetti (1973)

Taufkantate f. gem. Chor SATB, Blfl. u. Org. (1973)

„O Heiland reiss die Himmel auf“, f. mehrere Blfl (Sopran (c'') bis Großbass (c)) passend zur Chormotette für 4stg: gem. Chor (SATB) u. Sprecher (Mösel er) (nach 1981)

Musiktheater

„Die Konferenz der Tiere“ (37'00) <1462783>, Tanzspiel f. Kinder frei nach Erich Kästner (ohne Text), f. Klav. u. Schlaginstr., Va., Ob., Blfl. ad lib. (1982)

Geistliche Spiele

„Die Weissagung“ (38'00) <2337566>, Musik zu einem geistl. Spiel, Text: Ute Ohlen, f. Tenor, Harfe, Str., Git., Klar., Blfl. f', Blfl.c'', Handtrommel (1989)

Instrumentalmusik

Ohne Datum, wahrscheinlich früh:

Vier Volksliedsätze für Blfl.quartett: „ Es ist ein Schnitter“, „Es reiten itzt die ungrischen Husaren“, „Es kommt die Zeit zum Offenbaren“, „Es, es, es und es“

„All mein Gedanken, die ich hab'“: Drei Sätze über das Lied für Blfl. f', Ob. u. Va (1939?)

„Es gingen zwei Gspielen gut“, „Es ist ein Schnitter heißt der Tod“, „Es taget vor dem Walde“, „Ich spring in diesem Ringe“: Vier Sätze über das Lied für Blfl: f', Ob. u. Va (1939?)

„Volkstänze“ (1'00-2'00) <1915821> f. Blfl., Str. u. Schlgz.

„Hirtenlied“ (1'00) <1914919> f. Blfl. u. V.

„Siciliano“ (1'00) <1915840> f. 2 Blfl. u. 2 V.

7 Volksliedsätze f. 3 Blfl. (c', f', c'), davon 3 unveröffentlicht: „Mit Lieb bin ich umfangen“, „Ach Elslein 1“, „Abendlied“

Datiert:

„Variationen f. Blfl. u. Org. über „Es ist ein Schnitter heißt der Tod“ <1667562> (1946)

„Suite über „So treiben wir den Winter aus“ <1915788> f. Blfl. u. Klav. in 4 Sätzen: Ruhig. Sehr lenhaft, Leicht und wiedgend, Fröhlich ruhig (1946)

„Ländliche Suite“ (15'00) <1523882>, Kammermusik (4Stücke: „Morgen wolln wir Hafer mähn), „Im Märzen der Bauer“, „Ich spring in diesem Ringe“, „Was wolln wir auf den Abend tun“) f. 4 Blfl., 2 V., Va. u. Vc. (1946)

„Suite für c''-Blfl. u. Klav. (ca. 1945/1948) <siehe Mösel-Verlag>

„Drei kleine Tänze“ f. 2 Blfl.f' u. Klav. (ca.1955)

„O Heiland reiß die Himmel auf“ (4'02) <3216415>. 7 kurze Variationen über den Choral f. Fl (oder Blfl f') (Anfang der 1990er Jahre)

„Partita für 2 Fl u. Klav. (3'05) <4599756> (Überarbeitung von „Drei kleine Tänze“ f. 2 Altblfl. u. Klav., 1955) (1988)

Klavierlieder

„Apfelled“ <1912897>, auch f. Singst., Str. u. Blfl.

Zwölf Lieder f. Singst. und Klav./Blfl./Fl./Ob./Metallophon zu versch. Anlässen (Hochzeit, Taufe etc.): „Tanz der Götter“ (Li-Tai-Pe/h. Bethge) f. Blfl. f' u. Ob. oder Klav.

Andere solistische Lieder (mit Instrumentalbegleitung)

nicht zu datieren:

6 Volksliedsätze f. Singst. u. 3 Instr. (3 Blfl.?): „Kukuck hat sich zu Tode gefalln“, „Tanz mir nicht mit meiner Jungfer Käthen“, „Es sungen drei Engel“, „Es taget vor dem Walde“, „Zwei Gespielen“, „Schenkenbachs Reiterlied“

5 zweist. Volksliedsätze f. Singst. u. Blfl. f': „Es gingen drei Gespielen gut“, „Drei Laub auf einer Linden“, „Der Jäger in dem grünen Wald“, „Ach Elslein, liebes Elselein“, „Jatz gang i ans Brünnele“ <siehe Moeck, „Deutsche Volkslieder“, dort u.a. „Drei Laub auf einer Linden“ <1161934> (48081), „Ach Elslein“ <1632673> (48081), „Der Jäger in dem grünen Wald“ <1914983> (48081)>

„Leise hauchst du ins Holz“ f. Sopransolo und Blfl: f' (Text: Joh. Linke)

„Apfelled“<1914897> f. Singst., Str. u. Blfl.

„Der Kukuck ruft“ <1678692> f. Singst. u. Str. f. Singst: u. Blfl.

„Gebet um Regen“ <1914909> f. Singst. u. Klav. (Text: Matthias Claudius), f. Singst. u. Blfl. <als Chorfassung in “Nikolaus von Myra”, siehe Fidula>

Diese Aufstellung beinhaltet nur diejenigen Stücke, in denen die Blockflöte als Solo- bzw. Ensembleinstrument explizit mit angegeben ist. Bei einer großen Anzahl weiterer Kompositionen ist die Blockflöte ad libitum einzusetzen bzw. ist die Instrumentalbesetzung durchaus austauschbar.

Ein vollständiges Werkverzeichnis aller veröffentlichten und unveröffentlichten Kompositionen Felicitas Kukucks findet sich auf der Homepage: www.felicitaskukuck.de