

Hans Maas

## Frank Martin - Ballade Het lievelingsstuk van Magdalena Kuhn

De *Ballade* voor fluit en piano van de Zwitserse componist Frank Martin (1890-1974) is sinds het ontstaan in 1939 een van meest gespeelde stukken van het fluitrepertoire geworden, en met reden: het heeft een grote muzikale zeggingskracht, is heel dankbaar voor de instrumenten geschreven en biedt de fluitist de gelegenheid vele facetten van zijn of haar kunnen te laten horen.<sup>1</sup> Voor fluitiste Magdalena Kuhn is zelfs geen twijfel mogelijk: de *Ballade* is het beste stuk dat ooit voor fluit geschreven is.

Net als Martin is Magdalena Kuhn uit Zwitserland naar Nederland geëmigreerd. Hier speelde zij o.a. dertig jaar in het Radio Symfonie Orkest; tien jaar was zij verbonden aan het conservatorium in Arnhem. Met Frank Martin, die sinds 1946 in Nederland woonde, maakte zij kort naar haar aankomst in 1964 kennis naar aanleiding van een uitvoering van de *Ballade*, die toen al haar lievelingsstuk was. Later speelde zij het stuk bij Martin thuis in Naarden aan hem voor, waarbij hij haar nog veel waardevolle aanwijzingen gaf. Magdalena beschikt dus als weinigen over informatie 'uit de eerste hand'.

In de periode waarin Martin in 1939 de *Ballade* schreef maakte hij als componist een belangrijke ontwikkeling door, die leidde tot een nieuw, persoonlijk klankidoom – zeer opmerkelijk bij een componist die de veertig al gepasseerd is. De studie die hij sinds 1932 van de twaalftoonstechniek van Schönberg had gemaakt heeft veel tot deze ontwikkeling bijgedragen. Elementen van de twaalftoonstechniek, een systematische manier om alle chromatische tonen van het Westerse toonsysteem op een gelijkwaardige manier in composities te behandelen, paste Martin aan zijn eigen muzikale behoefte aan, hoewel hij Schönbergs idee van het loslaten van één grondtoon altijd principieel is blijven afwijzen. De *Ballade* behoort tot de eerste werken waarin Martins 'definitieve' eigen muzikale taal te horen is.

Martin heeft in totaal zes ballades geschreven, voor verschillende instrumenten: voor altsaxofoon, strijkorkest, slagwerk en piano (1938), voor fluit en piano (1939), voor piano en orkest (1939), voor trombone en piano (1939), voor cello en piano (1949) en voor altviool, blazers, pauken, harp en klavecimbel (1972). Martin zei zelf over zijn gebruik van de titel 'ballade' het volgende:

*"Vanwaar nu die aanduiding 'ballade', die zo vaak opduikt in mijn oeuvre? De voornaamste reden is dat deze term naar mijn idee bij uitstek geschikt is voor*

*instrumentale werken met een vrije vorm en een vertellend karakter. Het woord 'ballade' wordt hier niet in de oorspronkelijke betekenis gebruikt als 'muziek om op te dansen'; noch in de zin van een bepaalde dichtvorm met een tot de 'prince' gerichte slotstrofe, zoals in de Ballades van Villon (een Franse dichter uit de vijftiende eeuw, red.). Ik gebruik de benaming 'ballade' in de romantische betekenis, zoals bij de Ballades van Ossian (in de achttiende eeuw bekend geworden verhalende gedichten, toegeschreven aan de legendarische Schotse dichter uit de zesde eeuw, red.). Daarin gaat het om de evocatie van iets episch, er wordt een verhaal verteld. En dat is ook de manier waarop deze ballades beluisterd dienen te worden."* De titel 'ballade' voor een instrumentaal muziekstuk is waarschijnlijk voor het eerst gebruikt door Chopin, een componist die Martin al jong bewonderde.<sup>2</sup> Onder een 'vrije vorm' verstaat Martin hier een structuur die niet gebaseerd is op een traditioneel patroon, zoals in een sonate, symfonie of concert; 'vrij' betekent in dit verband dus zeker niet 'willekeurig' of 'onsamenhangend', zoals uit de analyse van de *Ballade* ook zal blijken. Martins verwijzing naar Ossian bevat misschien ook een suggestie van het soort 'verhaal' dat de muziek vertelt: iets dat zich afspeelt in een sprookjesachtige fantasiewereld, die door allerlei wonderlijke wezens wordt bevolkt. Maar het is beslist niet Martins bedoeling een concrete vertelling in de muziek weer te geven.

De *Ballade* voor fluit ontstond als gevolg van een opdracht voor een stuk, dat verplicht zou zijn voor de fluitisten die deelnamen aan het Concours International d'Exécution Musicale in Martins geboortestad Genève in 1939. Voor dit concours orkestreerde de dirigent Ernest Ansermet, een goede vriend van Martin, de pianopartij voor symfonieorkest; deze versie van de *Ballade* is echter – voorzover bekend – later niet meer uitgevoerd. In 1941 bewerkte Martin zelf de pianopartij voor de combinatie van strijkorkest en piano, en in deze vorm is het stuk wel regelmatig te horen. Magdalena Kuhn heeft ervaring met beide 'authentieke' Martin-versies: "Alle uitdrukkingsmogelijkheden van de fluit zitten er in! En het is voor zowel de fluit als de piano of het orkest een heerlijk stuk om te spelen, er is een natuurlijk evenwicht, niemand hoeft zich in te houden, niemand hoeft zich te forceren! De fluit is altijd gemakkelijk hoorbaar, en de pianist hoeft bijvoorbeeld niet voortdurend met het linker pedaal te spelen, zoals bij veel andere stukken." De opdracht voor een verplicht stuk voor een concours bracht met zich mee, dat er een grote verscheidenheid aan fluit-technische moeilijkheden in verwerkt moest zijn, maar Martin is er bovendien in geslaagd om het ook een grote muzikale rijkdom mee te geven.

Instrumentale ballades bestaan altijd uit een aantal episodes met verschillende karakters en tempi, die zonder onderbreking in elkaar overgaan, en dat geldt ook voor die van Martin. Globaal is de structuur van de fluit-ballade als volgt weer te geven:

I - Allegro ben moderato, m. 1-43. Openingsepisode met een rustige beweging, beheerst door een eenvoudig gegeven in achtste noten (voorbeeld 1). De fluitmelodie waaiert in golven in steeds grotere intervallen uit.

Voorbeeld 1

II - Vivace, m. 44-153. Dit snelle deel bestaat uit twee onderdelen:

IIa - M. 44- 88. Speelse en virtuoze passages van de fluit, ingeleid en bij elkaar gehouden door het marcato-motto waarmee de piano in m. 44 inzet (voor-

beeld 2).

Voorbeeld 2

IIb - M. 89-153. Na een korte inleiding (m. 89-94) volgt in hetzelfde tempo een cantabile-melodie in 2/4 tegen de doorgaande 3/4 van de piano (voorbeeld 3). Deze melodie wordt herhaald in canon tussen fluit en bas; het geagiteerde einde van dit gedeelte vormt de voorbereiding op

III - Cadens voor de fluit, m. 154-193, met aansluitend een kort Lento, m. 194-199. De cadens is een fantasie over één figuur uit het einde van de vorige episode (m. 143), die de melodiëjn geleidelijk omlaag brengt naar het laagste register van de fluit en zo toewerkt naar het volgende gedeelte; het Lento, een langzame versie van het marcato-motief van IIa (vgl. voorbeeld 2), is eigenlijk nog een verlengstuk van de

cadens.

Voorbeeld 3

IV - Con moto, m. 200-282. Vanuit het laagste register ontvouwt de fluit een nieuwe melodie (voorbeeld 4), en gaat daarna (vanaf m. 229) met figuren uit I spelen. Dit spel wordt vanaf m. 242 een tegenstem tegen een herhaling van dezelfde Con moto-melodie door de piano. Op het hoogtepunt waar dit toe leidt barst de piano los in een kort Presto, dat de overgang vormt

naar de volgende episode.

Voorbeeld 4

V - Molto vivace, m. 283-323. Dit is een reprise van de eerste onderdelen van IIa (m. 43-74), in een iets hoger

tempo en met een paar kleine veranderingen in de fluitpartij. Vanaf m. 314 worden de laatste tonen hiervan, b-bes-a, voortdurend herhaald, net als in m. 74, maar nu ook in kwarten en met een ritardando, om een verbinding te maken met het slotgedeelte.

VI – Meno mosso – animando – Presto, m. 324-slot. Het begin van het coda wordt gemarkeerd door een derde inzet van de piano van de Con moto-melodie uit IV, waartegen de fluit weer met figuren uit I een steeds beweeglijkere, virtuoze en hoger reikende tegenstem speelt. De snelle fluitfiguren krijgen de overhand, maar zowel fluit als begeleiding blijven steken in herhalingen. De fluit lost alle spanning op met een korte frase in langere noten, ontleend aan de Con moto-melodie van de piano (vgl. m. 331-332). De laatste noot, gis<sup>3</sup>, is de consonante terts van het slotakkoord, de enige grote drieklank van het stuk (voor-

beeld 5).  
Voorbeeld 5

Deze opbouw vertoont in grote lijnen enige overeenkomst met andere ballades van Martin. Het Allegro ben moderato dient als langzame inleiding, en wordt in het Vivace gevolgd door een virtuoze, briljante episode, die uitmondt in een cadens. Op de cadens laat Martin in andere ballades een kort coda volgen, maar in de fluit-ballade is dit gedeelte te omvangrijk en er gebeurt te veel om al bij het begin van het Con moto van een coda te kunnen spreken. Er wordt een nieuw

thema gepresenteerd, dat een belangrijke rol gaat spelen, en later keren ook veel elementen uit de eerste twee episodes terug, met name een groot gedeelte van het Vivace.

De samenhang van de *Ballade* berust, zoals zo dikwijls, op het terugkeren van enkele goed herkenbare muzikale gegevens, zoals de achtste-figuren uit I, het marcato-motief van het Vivace en de Con moto-melodie. Belangrijk is daarnaast, dat de muzikale gegevens onderling een duidelijke verwantschap vertonen. De eerste maten zetten wat dat betreft 'de toon' voor het hele stuk. De vier tonen van de fluitmelodie in m. 1-2, fis-g-a-bes, zijn te zien als twee kleine tertsen met een halve toon verschil (voorbeeld 6a). De liggende e van de piano vormt verder een kleine terts met de g van de fluit. In m. 3-4 is dit hele patroon een

halve toon omlaag verschoven (voorbeeld 6b).  
Voorbeeld 6

Zulke complexen van kleine tertsen beheersen het hele stuk – zie bijvoorbeeld het begin van IIb, de voorbereiding van het cantabile (voorbeeld 3; in de piano klinken dezelfde tertssprongen omgekeerd). Ook het marcato-motief (voorbeeld 2) van het Vivace, dat de fluit in het Lento direct na de cadens speelt, is ertoe te herleiden. De rol van de liggende tonen van de piano in m. 1-4 is daarbij overgenomen door de langere noten in de bovenstem (zie voorbeeld 7). (De linkerhand speelt de eerste helft van een twaalftoonsreeks,

de tweede helft volgt in m. 48-49.)  
Voorbeeld 7

Kleine tertssprongen beheersen de melodie van het Con moto (vgl. voorbeeld 4), die ook daardoor werkt als een uitvloeisel van het Lento.

Om de *Ballade* tot een eenheid te maken gebruikt Martin tenslotte, ondanks zijn tamelijk chromatische en dissonante muzikale taal, ook tonale grondtoonwerkingen. De belangrijkste toon is in dit verband de E: E is de liggende toon van m. 1-2, de grondtoon aan het einde van I (die vanaf m. 30-42 voortdurend als bas klinkt), en vooral ook de grondtoon die het hele coda door klinkt, vanaf m. 325 tot het einde. Juist

daardoor is het E-groot-akkoord waarmee het stuk afsluit (zie voorbeeld 5) de oplossing van een lang gevoelde spanning, een 'bevrijding' voor de hoge gis van de fluit.

Een van de belangrijkste punten waar je op moet letten om het stuk overtuigend te kunnen spelen, is het kiezen van het juiste tempo voor iedere episode. Martin is erg nauwkeurig in het aangeven van de tempi; ze zijn heel belangrijk voor zowel het karakter van iedere episode als de opbouw van het stuk als geheel. Magdalena: "Toen ik de *Ballade* voor Martin voor-spelde, bleek dat ik een heel ander beeld van de inleiding had dan hij bedoelde. Er staat 108 voor de kwart, maar ik was het steeds langzamer gaan spelen, want die wonderlijke chromatische wrijvingen in het begin hadden voor mij iets mysterieus, iets dreigends, iets fantastisch. Maar het bleek dat Martin de inleiding zelf juist 'vrolijk' vond, en dat je het dus vooral niet te langzaam en dromerig moet spelen! Ik had er in het begin veel moeite mee om het zo te horen. En het is ook belangrijk om het eerste *Vivace* (192 voor de kwart, dus 64 voor de hele maat) niet te vlug te doen, want het *Molto Vivace* (72 voor de hele maat) moet duidelijk sneller zijn. En het *Con moto* is met 44 voor de maat iets sneller dan de inleiding, maar duidelijk langzamer dan het *Vivace*." Als de *Con moto*-melodie voor de laatste keer terugkeert aan het begin van het coda betekent 'Meno mosso' niet alleen 'langzamer dan 'Molto vivace' maar ook 'sneller dan *Con moto*': Martin vraagt op dat moment 60 voor de hele maat. De tempi zijn overigens ook belangrijk voor het ademen. Magdalena: "In het goede tempo zijn alle ademhaling makkelijk speelbaar, maar als je te vlug of te langzaam speelt krijg je moeilijkheden."

Even zorgvuldig was Martin bij het geven van de andere voordrachtsaanwijzingen. Het 'molto uguale' ('zeer gelijkmatig') in de inleiding (zie voorbeeld 1) dient om de dubbelzinnigheid van de maat te handhaven. Magdalena: "Die patronen van de fluit bestaan steeds uit vier achtsten, maar je moet juist niet die groepjes van vier benadrukken, en ervoor zorgen dat niet één toon er duidelijk uitspringt als de eerste noot van een groepje of van een maat, zoals bijvoorbeeld de fis in m. 1." Het ritme in de piano maakt in het begin de 3/4 duidelijk, maar al gauw komen de hemiolen, en in m. 9-10 wordt de 3/4 maat voor het eerst in twee gelijke helften verdeeld. Al deze bijzonderheden, en voorzover nodig ook accenten, ontstaan vanzelf uit de noten en het ritme, en moeten in de uitvoering niet benadrukt worden. Er moet een lichte, dansende beweging ontstaan.

Ook de portato-streepjes staan er niet voor niets. Magdalena: "Met die streepjes bedoelt Martin een zachte 'duu'-aanzet. Blijf blazen, laat de luchtstroom continu doorlopen, de tong onderbreekt alleen maar even de luchtstroom. Articulatie is in het algemeen een belangrijk punt bij het spelen van dit stuk; Martin

hield van een duidelijke, Franse articulatie. Ook de syncopische gis, het einde van de inleiding (*più tranquillo*, voorbeeld 8), moet bijvoorbeeld heel goed gearticuleerd worden."

Dit *più tranquillo* is een voorbeeld van een andere moeilijkheid die enkele keren in het stuk terugkeert: snelle overgangen, hier van een hoog forte naar een

The image shows two systems of musical notation for a piece marked 'più tranquillo'. The first system starts at measure 40 and the second at measure 43. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a grand staff (treble and bass clefs) with a piano accompaniment. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The tempo is indicated as 'più tranquillo'.

laag, ontspannen dolce.

#### Voorbeeld 8

Ook in het *Vivace* is de duidelijke articulatie van groot belang. Magdalena: "Laat vooral de zestiende rust in m. 61 goed horen, het figuurtje moet heel licht klinken (zie voorbeeld 9). Maak een echt staccato met het puntje van de tong voor in de mond. Geen felle

The image shows a single system of musical notation starting at measure 61. It features a treble clef staff with a melodic line. The tempo is marked 'più f' and 'leggiero'. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The notation includes slurs and accents over the notes.

accenten!"

#### Voorbeeld 9

In de overgang naar het dolce cantabile-onderdeel van het *Vivace* gaat het in de eerste plaats om het snel omschakelen, na de forte-uitbarsting van m. 88 eerst in m. 89 naar de snelle staccato-triolen in *mf* in het lage register, maar even later naar de legato-cantabile-melodie van m. 95 (vgl. voorbeeld 3). Ritmisch is de passage die nu volgt heel complex: de fluit speelt een melodie in 2/4, in duolen ten opzichte van de piano, die de 3/4-beweging volhoudt; maar in die 3/4-beweging heeft de rechterhand veel hemiolen, d.w.z. twee 3/4-maten klinken als drie 2/4-maten, terwijl de linkerhand met de octaafsprongen groepen van drie 3/4-maten laat horen. Magdalena: "Die begeleiding maakt dat de melodie gaat zweven, je wordt als het ware gedragen op een vliegend tapijt, ook als de melodie wordt herhaald met de canon in de linker hand. Een heel belangrijk en bedrieglijk moment is daarom m. 137 (zie voorbeeld 10): voor de tweede keer speel je die afsluitende triool, maar dan in 3/4-maat,

precies ‘in de maat’ met de piano, opeens moet dat ‘zweven’ afgelopen zijn! Denk direct aan de beweging van het begin van het Vivace. De volgende maten moeten je opzwepen, de energie geven waar de

cadens uit moet voortkomen. Je wordt als het ware de lucht in gegooid.”

#### Voorbeeld 10

“Stel je de cadens voor als een beweging die in een kringetje ronddraait, steeds vlugger. De grootste moeilijkheid is het decrescendo vanuit de lage *ff*-a<sup>1</sup> naar de hoge *p*-f<sup>2</sup>. Vanuit die wilde beweging van de cadens moet je in het Lento geleidelijk ontspannen, zodat je precies bij de opmaat van het Con moto (m. 199, vgl. voorbeeld 4) volkomen tot rust gekomen bent en aan de nieuwe melodie kunt beginnen. Houd de fluit ook volkomen ontspannen vast. Let op bij het poco *animando e cresc.* in m. 215: het gaat niet om een actiever tempo, maar meer om een actieve kleur. De activiteit zit al in de compositie. En articuleer de bogen in de melodie goed, vooral als de figuren uit de inleiding terugkomen (m. 229): eerst in groepjes van twee, dan in groepen van vier, geleidelijk steeds sneller! Speel de triolen vanaf m. 264 heel vir-

tuoos, ze werken toe naar de triolen van het Presto van de piano.”

De inzet van het coda bij Meno mosso vraagt weer om een snelle omschakeling van een gejaagd *ff* naar een warm cantabile (Martin vraagt hier ook van de piano ‘cantabile sonoro’) – en dat op een hoge gis. Magdalena: “Op het moment dat de piano de cantabile-melodie inzet en de fluit rust heeft valt alle spanning en opwinding weg. De fluit speelt een tegenmelodie, een begeleiding. Neem de hoge gis met de 3e en 4e vinger rechts erbij, en articuleer juist niet scherp, geen accenten. Ook het *mf* in m. 329, waar de opbouw naar het slot begint, vraagt om een warme klank. Laat in het animando vooral weer duidelijk de kleine rusten horen. Speel het slot zeer breed, met een accent op de hoge ais, en maak de laatste noot zo lang mogelijk. Hier mag je als fluitist echt helemaal aan het einde van je Latijn zijn!”

<sup>1</sup> Uitgave: Universal Edition UE 70049 (fluitpartij) / UE 18034 (pianopartij), Wenen 1972.

<sup>2</sup> Zie ook de bespreking van de *Ballade* voor fluit van Carl Reinecke, FLUIT 2001-3, pp. 8-13.

