

Eline van Esch en Hans Maas

Albert Roussel - *Joueurs de Flûte*

De fluit neemt in het kamermuziekoeuvre van Albert Roussel (1869-1937) een naar verhouding belangrijke plaats in. Behalve de bekende *Joueurs de Flûte* op. 27 (1924) en het *Andante et Scherzo* op. 51 voor fluit en piano (1934) schreef hij ook een *Sérénade* voor fluit, strijktrio en harp (op. 30, 1925), en een *Trio* voor fluit, altviool en cello (op. 40, 1929).¹ De *Joueurs de Flûte* behoren ongetwijfeld tot de meest gespeelde stukken van het fluitrepertoire, en met recht, gezien hun muzikale kwaliteiten. We richten onze aandacht hier vooral op het eerste stuk, *Pan*.



Roussel was als componist wat je noemt een laatbloeiër. Pas op zijn vijfentwintigste, in 1904, besloot hij musicus te worden, en nog eens vier jaar later schreef hij zich in als student aan de Parijse Schola Cantorum, de op een breed historisch repertoire gerichte tegenhanger van het Conservatoire, dat door velen conservatief en eenzijdig gevonden werd. Toen Roussel definitief voor de muziek koos, had hij een marine-opleiding achter de rug, en had hij ook enkele jaren gevaren, vooral naar het Nabije en Verre Oosten, waar Frankrijk toen grote koloniën bezat. Zijn eerste composities, die hij later heeft vernietigd, zijn tijdens deze zeereizen ontstaan. Uit deze periode dateert ook Roussels fascinatie voor Indiase cultuur, die later tot uitdrukking zou komen in *Krishna*, het derde stuk van de *Joueurs*, maar nog meer in de opéra-ballet *Padmâvatî* (1913-1918, première 1923), gebaseerd op een hindoe-legende. Dat Roussel zo laat zijn eigen weg vond, kwam misschien door de

tegenslagen waar hij als kind mee te kampen had: zijn vader overleed een jaar na zijn geboorte, en zijn moeder, die hem wel zijn eerste muzieklessen had gegeven, stierf toen hij acht was. Daarna nam zijn grootvader de zorg voor hem op zich, maar ook deze stierf al enkele jaren later, en een tante en oom werden zijn pleegouders. In deze tijd kreeg hij pianoles van een plaatselijke organist, die zijn grote talent goed onderkende.

In de tijd dat hij de *Joueurs de Flûte* schreef, had Roussel als componist na verschillende grote successen (*Evocations* voor orkest, het ballet *Le festin de l'araignée*, de al genoemde opera *Padmâvatî*) een goede internationale reputatie opgebouwd. Zijn muziek werd door veel orkesten gespeeld, en hij kreeg uit binnen- en buitenland opdrachten. Ondanks de invloeden die hij van diverse muzikale en artistieke stromingen in zijn tijd onderging, met name van Debussy en van het neoclassicisme van de jaren '20, bleef hij in zijn componeren een onafhankelijke buitenstaander, die met een heel persoonlijke stijl zijn eigen weg ging.

Joueurs de Flûte ('Fluitspelers') is een bundel van vier heel verschillende stukken, die toch een duidelijk samenhangend geheel vormen. Ieder van de vier draagt als titel een mythologische of literaire figuur, die iets met fluiten te maken heeft: *Pan* is een Griekse god, de mythologische uitvinder van de panfluit, *Tityre* (Tityrus) is een fluitspelende herder uit de *Bucolica* van de oude Romeinse dichter Vergilius, *Krishna* is een van de belangrijkste Hindoe-goden, die vaak spelend op een bamboedwarsfluit wordt afgebeeld, en *Mr. de la Péjaudie* is een fluitspelend personage uit een roman van Roussels tijdgenoot Henri de Régnier. Ieder stuk is bovendien opgedragen aan een van de grote vertegenwoordigers van de Franse fluitschool in Roussels tijd: *Pan* aan Marcel Moyse (1889-1984), *Tityre* aan Gaston Blanquart (1877-1962), *Krishna* aan Louis Fleury (1878-1926) en *Mr. de la Péjaudie* aan Philippe Gaubert (1879-1941). Als je deze stukken gaat spelen en je wilt een idee krijgen over de sfeer en de speelmanier die ze nodig hebben, is het belangrijk iets meer te weten te komen over de verhalen en beelden die achter de stukken zitten, over de tijd en de plaats waar ze ontstaan zijn, en over de ideeën van Roussel en de kunstenaars om hem heen. Door te luisteren naar andere muziek van Roussel en te lezen over zijn werk zul je zeker al verder komen.² Je zou ook de schilderkunst en de literatuur uit deze periode kunnen raadplegen om parallellen te vinden met de muziek waar je mee bezig bent. Voor we nader ingaan op *Pan* besteden we daarom eerst aandacht aan de Franse fluitschool en de artistieke achtergrond van Roussel.

De opdrachten van de *Joueurs* maken direct al duidelijk, dat Roussel bij het componeren de kwaliteiten

van de typisch Franse fluittraditie in gedachten moet hebben gehad: spel dat wordt gekenmerkt door flexibiliteit, elegantie, een homogene klankkleur over de hele omvang van het instrument, een perfect legato en een heldere articulatie.³

De mythologische en literaire titels wijzen op Roussets verbondenheid met het symbolisme in de Franse literatuur. Deze symbolistische beweging beleefde zijn bloeitijd tussen 1885 en 1914; ook Debussy en Ravel zijn er sterk door beïnvloed. Volgens een symbolist is het niet de taak van een kunstwerk de werkelijkheid weer te geven of uit te drukken, maar gaat het er om tot het diepste wezen van de dingen door te dringen, dat schuil gaat achter de waarneembare oppervlakte. Dat wezen is volkomen ongrijpbaar, geheimzinnig, mysterieus; het kan alleen worden gesuggereerd, als het ware bezworen, door middel van symbolen, waarvan de betekenis nooit nauwkeurig is aan te geven, alleen maar kan worden vermoed. Symbolisme is dus de kunst van het raadselachtige, en ook van het onbewuste. Het spreekt dan ook vaak in droombeelden. Kunstenaars die vanuit zulke ideeën werken gebruiken graag mythologische motieven, omdat zulke motieven universele symbolen zijn die iets zeggen over het wezen van de mens en de wereld, zonder dat hun betekenis precies vaststaat.

Door de verhalen achter de titels na te gaan kunnen we een beetje een beeld krijgen van de richting waarin we de symbolische betekenissen van de *Joueurs de Flûte* zouden kunnen zoeken.

De eerste fluitspeler, *Pan*, is in de oude Griekse mythologie de god van bossen en bergweiden, voorgesteld als een afzichtelijk lelijke figuur, half mens, half bok, met horens en bokkepoten en veel haar op zijn lichaam; hij had bij zijn geboorte al een sik. Hij leefde in Arcadië, een idyllisch land, te vergelijken met het bijbelse aards paradijs, bevolkt door goden, nimfen (beeldschone halfgodinnen, levend in bossen, velden en rivieren), saters en eenvoudige, onbedorven herders. Volgens de verhalen kon hij plotseling opduiken, en wie hem dan te zien kreeg, sloeg de schrik om het hart; vandaar het woord 'paniek'. Pan was verder berucht om zijn onstuitbare bronst; altijd had hij het gemunt op nimfen, die echter niets van zo'n lelijkerd moesten hebben. Het bekendst is zijn poging de nimf Syrinx te verleiden. Ook zij ging niet op zijn smeekbeden in en vluchtte weg, maar Pan achtervolgde haar, en toen zij bij een rivier was aangekomen en zag dat zij niet meer kon ontsnappen, smeekte zij de riviernimfen haar te helpen. Die veranderden haar in een bos rietstengels. Pan restte van Syrinx toen alleen het riet en het geluid dat de wind in de stengels maakte, en aanvankelijk was hij diep teleurgesteld, maar juist door de klank van de wind kwam hij toen op het idee om van de stengels een fluit te snijden. Door op de fluit te spelen verwerkte hij zijn verdriet en bleef de stem van Syrinx bij hem. De figuur Pan en zijn fluit zouden symbool kunnen zijn voor een verloren gegane onbedorven natuurlijk-

heid, of voor teleurstelling in de liefde, of voor erotisch verlangen, en voor misschien nog veel meer, en misschien ook voor al die betekenissen tegelijk: het wezen achter het symbool blijft een geheim.

De tweede fluitspeler, *Tityre* (Tityrus) is in de eerste *Ecloga* van de Latijnse dichter Vergilius een oude herder, die dankbaar voor de goddelijke bescherming die hij geniet veilig en zonder zorgen zijn kudde runderen bewaakt en verzorgt en opgewekt fluitspeelt. Het gedicht is een dialoog van Tityrus met Meliboeus, waarin Tityrus' toestand gesteld wordt tegenover die van zijn gesprekspartner, die het zonder zo'n machtige beschermer moet stellen (het gedicht is waarschijnlijk bedoeld als apotheose van keizer Augustus). Van Tityrus' fluitspel zegt Meliboeus: 'jij, vriend, behaaglijk in de schaduw, leert de echo van het woud Amaryllis roepen, de lieflijke' (in veel arcadische poëzie is Amaryllis de naam van de geliefde nimf).

Ook *Krishna*, achtste incarnatie van de god Vishnoe, is in zijn jeugd (in deze mythe wordt hij voorgesteld als een jongen van een jaar of tien) een fluitspelende herder in een idyllische wereld, die hier Vrindavan heet. Krishna's spel betovert de melkmeisjes (Gopi's), van wie Radha de schoonste is. Zij laten alles in de steek om bij Krishna te kunnen zijn. De liefde van de Gopi's en Radha voor Krishna is zuiver spiritueel, een mystieke vereniging.

Mr. de la Péjaudie is de enige meer 'eigentijdse' figuur onder de fluitspelers. Henri Régnier, niet toevallig een symbolist (althans in een deel van zijn werk) beschrijft hem in zijn roman *La Pécheresse* (1920), die speelt in de achttiende eeuw, als een vrijdenker, een levensgenieter, die zich fluitspelend en zich niets aantrekkend van maatschappelijke regels, zeker die op het gebied van de liefde, door het leven slaat – wat uiteindelijk slecht voor hem afloopt.

Bij drie van de vier stukken kunnen we ons dus een idyllisch paradijselijk landschap voorstellen, een denkbeeldige en onbereikbare wereld van onschuld en vrede, waarin het verlangen van de mensen naar een rustig, harmonieus leven wordt uitgedrukt, dat ze in hun harten en in de realiteit niet kunnen vinden. De vier hoofdpersonen leven allemaal in de natuur, of zijn ernaar op zoek. In alle vier de stukjes speelt de liefde in een of andere vorm een belangrijke rol: liefdesverlangen, scheidingspijn, verdriet, of ook mystieke liefde. De fluit blijkt bij uitstek het instrument te zijn dat deze vrijheid van geest en denken kan uitdrukken. Het publiek moet zich samen met de speler in het landschap van de Sehnsucht wanen. De wereld die de muziek oproept is een illusie, maar de melodie en de klanken doen iets met het gevoel. De muziek van Roussel is toveren op de fluit, zoals een schilder een denkbeeldige wereld kan toveren met penseel en palet.

Pan

Pan is eigenlijk één lange, quasi-geïmproviseerde melodie. Gevoel voor timing en beweging is mis-

schien wel het belangrijkste voor het uitvoeren van deze prachtige impressie. Roussels tempo-aanwijzingen laten een duidelijke boog zien: het tempo begint *Très lent* ('zeer langzaam'), wordt dan *Moins lent* ('minder langzaam'), en bereikt dan *Modérément animé* ('matig levendig'); daarna keert het via *Lent* terug naar *Très lent*. Direct valt op, dat de melodie van het *Très lent* aan het einde aanvankelijk gelijk is aan die in het begin; maar de eerste zin eindigt alleen heel raadselachtig en on-af (voorbeeld 1), terwijl de slotmelodie op de laatste noot echt tot rust komt. De snelle toonladderfiguren als in m. 1 stellen natuurlijk glissandi op de panfluit voor. Ze komen later in iets andere vorm nog verschillende malen terug (m. 12-13, m. 40-41). Het einde van de eerste zin, met de overgang fis-f in m. 5, vraagt om een subtiele verandering van kleur.

Très lent (♩ = 52)

1

3

5

p *mf* *p*

Voorbeeld 1

Je kunt je de melodie tot m. 19 voorstellen als een uiting van Pans verdriet om Syrix; de fluit is haar stem, maar zij zelf is onbereikbaar. Het ritme lijkt te zweven. In de eerste maten is in de fluitpartij geen puls hoorbaar, de fluit lijkt zich vrij te bewegen boven de langzame dalende lijn van de piano, en de maatsoort wisselt telkens zonder dat er duidelijke accenten zijn. Ook de melodie 'zweeft' vanaf het begin: de d waaruit de toonladder voortkomt is geen grondtoon maar wordt na een tel al de kwint van de g van de piano (let dus op de zuiverheid!). Aan de diatoniek wordt al gauw veel chromatiek toegevoegd. Vanaf m. 8 is de maat wel regelmatig, en de piano

geeft een iets duidelijker puls aan de muziek, maar het ritme van de fluit blijft erg grillig. Denk de lijn constant door. De melodie wordt het hele stuk door gedragen door een verborgen, meestal chromatisch dalende lijn, die soms een octaaf verspringt; zie de omcirkelde noten in voorbeeld 1. In m. 7 gaat deze lijn duidelijk via e en es verder naar de d in m. 8, die in m. 12 en 13 naar het hogere octaaf springt, vervolgens naar des/cis daalt in m. 15, om voorlopig op b in m. 18 stil te blijven staan. De overgang des-cis in m. 14-15 (zie voorbeeld 2) is weer zo'n typisch schildermoment, dat alleen door een kleurverandering goed tot zijn recht zal komen.

14

16

18

dimin. *mp* *dimin.* *pp* *f*

Modérément animé (♩ = 100)

1

Voorbeeld 2

In het *Modérément animé* loopt de lijn verder door, wat blijkt uit het feit dat de piano direct de b van de fluit overneemt. Dit gedeelte is zeer ritmisch, in drieën gedacht met een duidelijk accent op de één. Wie zich er graag een duidelijk beeld bij voorstelt, zou het kunnen opvatten als een herinnering aan de sprongen van Pan bij zijn achtervolging van Syrix. Zie voorbeeld 3.

M. 25 - de lijn is weer verder gezakt, naar bes - vormt de overgang (zie voorbeeld 3). De lange bes kan een kleurverschil teweegbrengen, waardoor de sfeer omgebogen wordt van 'wild' naar 'subtiel'. Daarmee rol je naar het nieuwe gegeven in m. 26, *sans presser* (zonder haast!) met een heel karakteristiek licht,

25 **Sans presser**

27 **Retenez**

32 **Lent** (♩ = 66)

Voorbeeld 3

beweeglijk ritme: de eerste tel is zwak, de tweede wordt door de piano telkens geaccentueerd, wat een syncopisch effect geeft. Het is een dansje, je kunt je hier Pans bokkesprongen voorstellen. Blijf absoluut in drieën tellen en neem de ritmes zeer precies. Speel de trioel vooral niet vrij, dat zou niet bokkig klinken. Stel je bij m. 28 bijvoorbeeld voor dat je in het crescendo wordt opgetild door een golf, en weer terugzakt op het decrescendo, met de ges als het 'dode punt'. Op de lange lage e kom je dan weer in rustig vaarwater terecht.

Het *Lent*, m. 32-50, vormt duidelijk weer een lange lijn, eigenlijk een voortzetting van de vorige (de hoofdlijn loopt van de bes in m. 26 via de a in m. 28 naar de g in m. 32). Speel de hartstochtelijke melodie van m. 32 e.v. niet te passief. Al is het tempo langzaam, er mag gerust richting zijn, en alle grillige ritmes mogen betoverend, expressief gespeeld worden. In m. 38-42 komen een paar bekende elementen terug, waardoor dit gedeelte als een reprise werkt. Maar die bekende elementen staan niet los van elkaar, ze horen

bij de grote lijn (de lijn is met enige moeite weer precies te vinden: de g van m. 32 gaat naar f in m. 33, f gaat naar e in m. 35 en 36, enz.). De werking van een grote

En retenant un peu

Très lent (♩ = 52)

En retenant

Voorbeeld 4

lijn wordt hier duidelijk ondersteund door een dalende lijn in de bas van m. 36-46. De springerige begeleiding van de linkerhand in m. 26 komt al in m. 36 terug, maar wordt nu veel langer volgehouden, tot m. 46. Als in m. 38 het *sans presser*-motiefje terugkomt, komen daar de tegen-accenten van de rechterhand bij, die nu vijf maten lang worden herhaald, tot m. 42, en daarna in afgezwakte vorm voortduren tot m. 46. Tegelijk moet de fluit in m. 43 een snelle ombuiging maken van een kernachtig *f* naar de zwoele, lage melodie.

Het spanningshoogtepunt in de lange lijn is het zeer gepassioneerde moment in m. 48, bereikt via de – precies gelijk met de piano te spelen! – septolen van m. 47 (zie voorbeeld 4). Hierna komt de beweging binnen één maat al weer tot rust, eerst op de d van m. 49 (die door de as van de piano nog een duidelijke spanning in zich draagt), om vervolgens op een prachtige manier via een staccato en tegelijk diminuendo gespeelde diatonische toonladder weer omhoog te klimmen naar de verstilde, door de consonante open kwint g-d van de piano begeleide hoge d van het begin. Zo mondt de grote lijn uit in de beginmelodie, die als afsluiting van het stuk de dalende beweging in dezelfde verstilling twee octaven lager afrondt.

Als je stukken als deze voor publiek gaat spelen, kan het wel eens helpen om te proberen de sfeer van een stuk op te roepen voordat je begint. Stap in de sfeer, leef je helemaal in, en ga dan spelen. Vergeet op zo'n moment even de techniek waar je mee bezig bent;

daar heb je bij het studeren al genoeg aan gedacht. Als je de sfeer weet te treffen, zul je zien dat je voortreffelijk musicceert, ook al ontbreken er wellicht nog wat technische vaardigheden. Het is de kunst om uiteindelijk deze twee aspecten samen te brengen.

¹ De *Aria* is een bewerking door A. Hoérée van de *Vocalise nr. 2* (1929) voor zangstem en piano.

² Bijvoorbeeld Pierre-Octave Ferroud, *La musique de chambre d'Albert Roussel*, in *La Revue Musicale* 10/6 (april/mei 1929, een themanummer over Roussel).

³ Veel informatie over de door Paul Taffanel gestichte Franse fluitschool zoals die bestond op het Parijse Conservatorium tussen 1860 en 1950, is te vinden in: C. Dorgueille, *L'École française de flûte*. Collection Euterpe, Parijs 21994; Engelse vertaling van de eerste versie: *The French Flute School*, Tony Bingham, Londen 1986. Zie ook: Alwin de Vries, 'De Franse fluitschool', in *FLUIT* 1997-2, pp. 8-14.

