

Wieke Karsten en Hans Maas

Benjamin Godard - Allegretto en Idylle

Benjamin Godard (1849-1895) behoort tot die componisten, die in de muziekgeschiedenis maar een bescheiden plaats innemen, maar onder fluitisten heel bekend zijn. In Godards geval is dat helemaal te danken aan zijn *Suite de Trois Morceaux* voor fluit en piano op. 116, die bestaat uit *Allegretto*, *Idylle* en *Valse*. De drie delen worden vaak afzonderlijk gespeeld, al was het alleen maar omdat de wals duidelijk wat moeilijker is dan de andere twee delen. Voor gevorderde amateurs en beginnende vakstudenten is Godards *Suite* heel dankbaar om te spelen; het is welluidende, charmante muziek waar je bovendien veel van kunt leren, met name wat betreft legato spelen, adem en frasering.

De drie stukken op. 116, geschreven in 1889, zijn de enige composities voor fluit in het oeuvre van Godard (de *Legende Pastorale* uit de *Scènes écossaises* is oorspronkelijk voor hobo en piano). Dat hij niet meer voor fluit geschreven heeft is niet zo verwonderlijk, want zijn eigen instrument was de viool: al op tienjarige leeftijd werd hij als wonderkind toegelaten tot het fameuze Parijse Conservatoire, om bij de grote Vieuxtemps viool te gaan studeren. Ondanks zijn verbazingwekkende talenten - hij speelde niet alleen viool, maar componeerde bovendien met groot gemak - heeft hij het daar nooit tot een Prix (het officiële eindexamen) gebracht, ook niet als componist. Ook in de twee concoursen voor de Prix de Rome waar hij aan deelnam viel hij niet in de prijzen. Niettemin had hij in de jaren '70 van de negentiende eeuw al vrij veel naam gemaakt als componist, en gold hij als een van de meest veelbelovende van de jongere Franse componisten. En ook al was hij nooit formeel afgestudeerd, hij werd later toch benoemd tot docent kamermuziek en compositie aan het Conservatoire. Cécile Chaminade, onder fluitisten bekend om haar *Concertino*, was enige tijd zijn privé-leerling. Godard schreef alle mogelijke soorten muziek voor allerlei bezettingen, met uitzondering van kerkmuziek: opera's, balletten, koorwerken, symfonieën, strijkkwartetten, pianotrio's, vioolsonates en andere kamermuziek, liederen (waarvan een aantal op eigen teksten) en ook veel pianomuziek. Zijn stijl sluit het meest aan bij die van de meer behoudende romantische componisten zoals Mendelssohn.

De *Trois Morceaux* op. 116 behoren tot de talloze 'karakterstukken' die in de negentiende eeuw geschreven zijn, vooral voor piano: korte, lyrische stukken die één bepaald gevoel tot uitdrukking brengen, te vergelijken met een kort gedicht. De drie stukken kunnen heel goed achter elkaar gespeeld wor-

den, en de volgorde allegretto-adagio-wals werkt daarbij heel overtuigend, maar ze vertonen verder onderling geen samenhang en er is dan ook niets tegen om een of twee stukken apart te spelen. We beperken ons in deze bespreking tot de eerste twee. Het zijn leuke stukken om te studeren, omdat ze vol zitten met herhalingen waar iets aan veranderd is en die je daarom anders moet spelen. Er zit een mooie logica in die veranderingen, ze vragen je om na te denken over de redenen waarom je iets op een bepaalde manier speelt.

Er zijn verschillende uitgaven in omloop. Voor deze bespreking hebben we gebruik gemaakt van drie uitgaven: een Amerikaanse uitgave van Southern Music Company (SMC), die een fotografische herdruk van de oorspronkelijke Franse uitgave is, een andere Amerikaanse uitgave van Carl Fischer, die bijna gelijk is aan de SMC-uitgave, en de door Trevor Wye verzorgde uitgave van Chester, waarin de aanwijzingen vermoedelijk gebaseerd zijn op de lessen van Marcel Moyse. De Chester-uitgave is tegenwoordig het meest gangbaar, maar wijkt inderdaad op veel punten af van de eerste: veel articulaties zijn bijvoorbeeld anders, en er staan veel meer kleine tempo-schommelingen aangegeven. De Chester-uitgave moet dan ook kritisch worden bekeken. Ook alle ademhalingstekens en liggende streepjes in de Chester-uitgave zijn toevoegingen van de redacteur. De Fischer-uitgave is ten opzichte van de SMC-uitgave op een aantal punten aangevuld, en sommige afwijkingen bij herhalingen van passages zijn hier en daar geüniformeerd.

Allegretto

De aanduiding *Allegretto* geeft niet alleen een indruk van het tempo, maar vooral ook van het karakter van het stuk. Eigenlijk betekent 'Allegretto' 'een beetje opgewekt'. Je hoort in de praktijk heel verschillende dingen: sommige fluitisten spelen het stuk vrij snel. Maar overdrijving in dit opzicht past niet bij 'Allegretto': het moet voor alles ontspannen en gemakkelijk klinken. Met ca. 96 op de metronoom voor de kwart kan het stuk goed tot zijn recht komen.

De structuur is, zoals meestal bij karakterstukken, driedelig volgens een A-B-A-patroon. Het eerste deel, waarin het thema van het stuk wordt gepresenteerd (zie voorbeeld 1), eindigt in m. 27 (vlak voor letter B in de SMC-uitgave), en wel in C-groot, een toon hoger dan de hoofdtoonsoort Bes-groot. Dan volgt een middeendeel, dat op een aantal manieren contrasteert met het eerste: in plaats van een vloeiende dalende lijn in zestienden komen eerst langere noten in een gedeeltelijk chromatisch stijgende lijn (zie voorbeeld 2), en ook als bij m. 44 de zestienden terugkomen (voorbeeld 3) is er veel chromatiek en blijft de hoofdlijn stijgen. Na een omweg over As-groot (m. 40 e.v.) en gklein (m. 48-50 e.v.) wordt in m. 54-57 de terugkeer van het thema van het begin in de hoofdtoonsoort

Bes-groot voorbereid, en daarmee begint dan in m. 58 het derde deel. Dit kan niet helemaal gelijk zijn aan het eerste, want nu is er een afronding nodig in Bes-groot, in plaats van de modulatie naar C van het eerste deel. De veranderingen beginnen in m. 70, als de nieuwe zin een octaaf hoger begint. De tonale veranderingen komen even later, als in m. 71 en 72 de as opduikt (de piano speelt die as al in m. 70!) en de zin op g tot stilstand komt i.p.v. op cis, zoals in m. 19. De melodie eindigt vervolgens in feite al in m. 81, inderdaad in Bes-groot; de laatste acht maten vormen een coda.

De eenvoudige inleiding van de piano moet in zijn ritme direct de lichtheid van de beweging aangeven. De staccato-puntjes doen wat overdreven aan; ze zijn eigenlijk niet nodig, de notatie van losse achtste noten en rusten is al voldoende. Het akkoordje op de tweede achtste van de maat zou misschien zelfs iets verlengd kunnen worden. Het stuwende syncopische ritme van de piano wordt het hele stuk door volgehouden, laat je erdoor leiden.

Het belangrijkste om op te letten bij het spelen van het begin van het thema is een vlekkeloos, gelijkmatig legato – een belangrijk aandachtspunt voor het hele Allegretto (zie voorbeeld 1). De noten moeten perfect in elkaar overgaan, zonder dat er gaten tussen vallen, en vooral ook zonder ‘duw’ op de eerste tel van iedere maat, of zelfs op iedere tel. De eerste zin moet in één vloeiende lijn lopen van de eerste f^2 naar de es^1 van m. 7. De noten bewegen zich als een ‘slang’ vooruit naar de es^1 .

Denk wat betreft de dynamiek aan het begin van het stuk, en ook later, meer aan karakter dan aan volume: *piano* is eerder ‘lyrisch, lieflijk’ dan ‘zacht’, en stel je *forte* voor als ‘uitbundig’ – een componist bedoelt met *p* of *f* nooit een aantal decibels. Het is overigens opvallend dat in de fluitpartij van het Allegretto geen andere sterktegraden worden aangegeven dan *p* en *f*, met talrijke crescendo’s en decrescendo’s. De dynamiek is dus eigenlijk vrij eenvoudig gehouden.

De tweede zin, m. 8-14, is brokkeliger. Wat betreft dynamiek en articulatie vertonen de uitgaven hier opvallende verschillen. SMC, waarschijnlijk de meest originele, geeft in m. 8-9 wel een crescendo naar *f*, maar in m. 10-11 niet, en de kwartnoot f^1 van m. 9 en 11 staat los van de volgende zestienden. De Fischer-uitgave herhaalt in m. 10-11 de dynamiek van m. 8-9, en de kwarten zijn daar wel gebonden (naar het voorbeeld van m. 64-65; SMC is dus niet consequent wat dit betreft). De dynamiek van SMC, met *p* in m. 10-11, is tegelijk verrassend en zinvol; in m. 12-13 werkt het crescendo veel beter als je in m. 10-11 géén crescendo hebt gemaakt; denk hier eerder een diminuendo. Een crescendo ligt op zo’n stijgende figuur erg voor de hand, maar het is heel goed denkbaar dat Godards behandeling van de dynamiek hier door zijn vioolachtergrond is beïnvloed. Als voorbereiding op de herhaling van het thema omspeelt de fluit in m. 13-14 een paar keer de begintoon f^2 , en ook hier blijken ver-

Allegretto

The musical score for 'Allegretto' is presented in six systems, each consisting of a flute part (top staff) and a piano accompaniment (bottom staff). The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 2/4. The score includes various dynamic markings: *p* (piano), *pp* (pianissimo), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). The first system starts with a rest for the flute, followed by a melodic line in the piano. The second system continues the piano accompaniment. The third system features a melodic line in the flute starting at measure 5, with a *f* marking. The fourth system shows the piano accompaniment with a *cresc.* marking. The fifth system features a melodic line in the flute starting at measure 13, with *f* and *dim.* markings. The sixth system continues the piano accompaniment with a *pp* marking. The score concludes with a final cadence in the piano part.

Voorbeeld 1

schillende interpretaties mogelijk. De Chester-uitgave laat de voorslag-a² telkens aanzetten, in SMC staat één boog over m. 13-14. Ook nu verdient de originele articulatie de voorkeur. Je speelt deze maten dan meer als één beweging, wat klopt met het geleidelijke diminuendo, en ook met de omhoog kruipende chromatische lijntjes in de pianopartij.

In de herhaling van het thema komt de eerste zin verrassend uit op cis¹ in plaats van es¹, en luidt daarmee de verandering van toonsoort in. Dynamisch is weer belangrijk om in m. 22 géén crescendo te maken, om het voorgeschreven crescendo van m. 24 beter tot zijn recht te laten komen. Volgens de tekst zou de afsluitende lage c¹ van m. 27 ook nog *f* moeten zijn, maar dit lijkt niet nodig; de pianopartij heeft hier a¹ *p*, en met het 'natuurlijke' fluit-decrescendo op het loopje omlaag gaat het einde van het eerste deel heel ontspannen klinken.

Voorbeeld 2

Het middendeel begint in m. 28 met een zin van acht maten, die een septiem hoger wordt herhaald (zie voorbeeld 2). Volgens alle ons bekende uitgaven is m. 28-35 helemaal *p*, en staat er pas in de herhaling in m. 38 *cresc.* naar *f*. Het is erg mooi om niet toe te geven aan de verleiding dat crescendo al eerder te maken. Het crescendo in m. 38 helpt om de hogere ligging – de es³ is de hoogste toon tot dan toe – iets dramatischer te laten klinken, en ondersteunt ook het 'uitstapje' naar As-groot, een nogal ongewone toonsoort in de context van Bes-groot. Speel als het kan m. 28-35 in één adem, maar het is wel mooi om voor de es³ in m. 40 adem te halen, om het syncopische effect van die es te benadrukken. Laat de f² in m. 32 en de es³ in m. 40 heel zangerig en vol klinken.

Volgens de SMC-uitgave wordt het eind van de trillers in m. 31 en 39 gebonden aan het zestienden-loopje, volgens de Chester-uitgave wordt de eerste zestiende noot aangezet.

De tweede helft van het middendeel bestaat weer uit korte figuren met veel zestienden (voorbeeld 3). De aangegeven dynamiek is nodig voor de grote lijn, maar ieder figuurtje is bovendien een spanningsboogje op zichzelf. Speel in m. 44-45 naar de ges² toe, en maak de sprong omhoog naar de c³ heel licht, met een diminuendo (weer een violistisch effect). Hetzelfde verloop geldt voor m. 46-47, maar dan iets sterker. Het spanningshoogtepunt waar je vanaf m. 44 naar toe speelt is de fis² van m. 49; dan volgt de ontspan-

Voorbeeld 3

ning naar de fis² van m. 50. Geef dus niet te veel nadruk aan de hoge es³, ondanks de lastige versiering met twee-en-dertigste noten. Om een goed beeld van het ritme en de richting in de melodie te krijgen kun je deze zin eerst oefenen zonder die versiering. Het *poco stringendo* in m. 44 van de Chester-uitgave ontbreekt in de SMC-uitgave, maar kan hier wel een goed idee zijn (als je dat *stringendo* achterwege laat, zijn het *poco rit.* in m. 56 en het *a tempo* in m. 58 overbodig). M. 50-54 omspelen alleen maar het D-groot-akkoord. Speel de staccato-figuren licht en vooral niet te sterk, ondanks de hoge a³.

Het crescendo van m. 54-57 heeft weer betrekking op de grote lijn in deze overgang; iedere maat afzonderlijk vraagt om diminuendo. Laat daarbij de beginnoot van iedere triller duidelijk klinken en til de hoge noot aan het einde van de maat als het ware op. De trillers op de es² en de e² hebben allebei de f² als hulplijntje.

Voorbeeld 4

In het derde deel komen opvallende veranderingen ten opzichte van het eerste deel pas in de tweede zin naar voren, ook wat betreft de voordracht. Het crescendo van m. 75 leidt nu naar een *f* dat enige maten lang gehandhaafd blijft (zie voorbeeld 4); pas de afsluitende toonladder heeft een diminuendo naar *p*. Maak in m. 77-78 geen crescendo op a³-g³ naar de f³ van de volgende maat (het crescendo staat alleen in de Chester-uitgave). De a³ is de toon met de grootste spanning, en de g³ en de f³ vormen de ontspanning, en daarom is een klein decrescendo vanaf de a³ eerder op zijn plaats.

De coda moet weer in de eerste plaats licht en ontspannen klinken. In m. 84 kun je iets inhouden om de des² een beetje uit te laten komen. Maak op de gebro-

ken akkoorden in de laatste maten wel crescendo, maar liever geen accelerando, en maak de slotnoot kort. Een langere slotnoot klinkt hier te zwaar.

Quasi adagio, molto tranquillo

Voorbeeld 5

Idylle

De *Idylle*, met de aanduiding 'Quasi adagio, molto tranquillo', is als het ware het langzame middendeel van deze driedelige suite. De titel suggereert al duidelijk een bepaalde sfeer: een idylle is een gedicht dat een liefdesverhaal vertelt dat zich afspeelt in een paradijselijk, natuurlijk fantasielandschap waar het leven eenvoudig en goed is, en dat bevolkt wordt door onbedorven herders en herderinnen. Het is precies de wereld waar de fluit van oudsher mee geassocieerd wordt. 'Quasi adagio' wijst er weer op dat je het begrip 'adagio' vooral niet moet overdrijven door een te langzaam tempo. Bedenk bij het bepalen van je tempo dat je alle zestienden moet kunnen 'uitzingen', 60 tot 63 voor de kwart lijkt ons een goede keuze.

De structuur van deze fluit-*Idylle* is wat ingewikkelder en vrijer dan die van het *Allegretto*, en er zijn veel meer veranderingen van toonsoort. In grote trekken zijn er weer drie delen. Het eerste eindigt in m. 27. De piano neemt vier maten de tijd om een rustig voortkabbellende beweging aan te geven, waarboven de melodie zich kan gaan ontplooiën: het lieflijk golvende thema in G-groot dat wordt gepresenteerd in m. 5-8 (zie voorbeeld 5). De herhaling in m. 9-12 is iets gewijzigd, met een wending naar D-groot aan het einde. De kwint g-d die de piano in de eerste tien maten telkens herhaalt herinnert aan folkloristische instrumenten zoals de draailier en helpt zo de landelijke, vredige sfeer op te roepen. M. 13-16 geven in D-groot een variant van het thema, die in m. 17-21 eveneens herhaald wordt met een verandering van toonsoort, en wel F-groot. Voor het eerst komt de beweging hier even tot rust: m. 21 lijkt een soort echo van de afsluiting in F-groot. Maar het figuurtje van m. 21 wordt in de volgende maten met telkens andere veranderingen herhaald, die maken dat uiteindelijk de toonsoort A-groot wordt bereikt. De eerste tel van m. 25 is het eindpunt van deze ontwikkeling, de volgende twee maten vormen een kort naspel hierbij.

Het middendeel is veel dramatischer, met grote dynamische verschillen, scherpere ritmes en veel chromatiek. Thematisch is het gebaseerd op het begin, maar aan het motief is nu in m. 27 een opmaat van drie geaccentueerde achtsten toegevoegd, en de derde tel van m. 28 heeft nu een gepunteerde figuur (zie voorbeeld 6). De toonsoort verandert van A-groot in m. 27 eerst naar E-groot (m. 31) en dan een halve toon omlaag naar Es-groot (m. 35). Tijdens de chromatische figuren van de fluit in m. 36-41 blijft de bas van de piano voortdurend de es herhalen, en zelfs nog in m. 42-43, als de terugkeer van het begin wordt voorbereid. Als in m. 44 de fluit het thema weer in G-groot inzet lijkt het zover te zijn, maar de bas heeft nu d in plaats van de grondtoon g (zie voorbeeld 8), en de zinsbouw is heel onregelmatig, terwijl het thema in

Voorbeeld 6

het begin uit heel regelmatige groepen van twee maten bestond. Dit gedeelte blijkt dan ook de inleiding te vormen voor de 'echte' terugkeer van het thema in m. 53. Ook deze keer is het veranderd: de piano speelt de eerste twee maten van het thema, de fluit maakt hier een variatie van (m. 55-56) en rondt de melodie vervolgens af in m. 62. De piano zet op dat moment de coda in, gevolgd door de fluit. In m. 68-70 heeft de fluit nog een cadens-achtige passage tegen een liggend akkoord van de piano. Vanaf m. 70 omspeelt de fluit alleen nog een langzaam gebroken akkoord van G, de piano gaat vanaf m. 75 mee omhoog.

De beweging in de *Idylle* heeft een bijzonder karakter, als van golven zee water die het strand op stromen, zich weer terugtrekken en daarna weer komen opzetten. Op verschillende manieren kun je zulke bewegingen in het stuk horen: melodisch, ritmisch, dynamisch en soms ook in schommelingen van het tempo. De vier maten van het thema aan het begin vormen direct al een goed voorbeeld. Verder valt op

dat er meer dynamische schakeringen zijn voorgescreven. Naast *f* en *p* komen nu ook *mf* en *pp* voor. Net als in het *Allegretto* zijn herhalingen vaak iets veranderd, en hebben zij ook andere voordrachtsaanwijzingen. Dat begint al bij de herhaling van het thema in m. 9-12: m. 11-12 hebben een crescendo-diminuendo-beweging, m. 7-8 niet (zie voorbeeld 5). Dit verschil ondersteunt de verandering van de melodie, die nu tot fis^3 reikt, en de verandering van toonsoort naar D-groot, en moet daarom duidelijk te horen zijn. Het *cresc.* in m. 11 is een voorbeeld van een aanwijzing die erg voor de hand lijkt te liggen, en in het algemeen geldt, dat je, als je bij het studeren merkt dat je een bepaalde aanwijzing 'logisch' vindt, mag aannemen dat de componist wil dat je dat 'logische' effect overdrijft. 'Onlogische' aanwijzingen hoeft je niet te overdrijven, die moeten er alleen maar zijn.

Ook de D-groot-variant van het thema (m. 13) heeft bij de veranderde herhaling een andere dynamiek nodig. M. 14-15 vragen nu om een (klein) crescendo en diminuendo, en in de herhaling vanaf m. 17 begint het crescendo al direct, en het zet in m. 18 door op de b^1 om spanning te maken naar de c^2 , tot aan *f* in m. 19. Deze zin is bovendien een maat 'uitgerekt' ten opzichte van m. 15-16: de slotnoot f^1 wordt pas in m. 21 bereikt. In beide afsluitingen wordt de beweging voor de afsluiting even ingehouden; zodra de slotnoot is bereikt gaat het weer *a tempo* verder – nog een voorbeeld van de naar voren en weer terug gaande golfbeweging. Je kunt het *rallentando* van m. 15 en m. 20 voorbereiden door in de vorige maat eerst iets vooruit te gaan. Denk om de dubbel gepunteerde cis^2 in m. 14 en 18, en speel de tweeëndertigste gis^1 heel kort en licht. In m. 19 en 20 verdelen de zestiendenpatronen de zes tellen in feite in drie keer twee tellen; ze vormen dus een hemiool (zie voorbeeld 7). Om die reden staan hier (en ook in m. 15) in de Chester-uitgave telkens twee tellen onder één boog. Maar de gebroken akkoorden van de piano gaan rustig in de

Voorbeeld 7

3/4-maat verder, en het ziet er dus naar uit dat Godard niet wilde dat de hemiool werd benadrukt.

M. 21 en 22 zijn weer bijna gelijk, maar m. 21 blijft helemaal *p*, terwijl m. 22 crescendo-diminuendo maakt. Dit heeft te maken met het feit dat m. 21 alleen maar de afsluiting naar *f*¹ herhaalt, een ‘terugtrekkende’ beweging, terwijl in m. 22 een nieuwe golf komt opzetten met de sprong naar de *a*¹ in m. 23, die doorzet met het crescendo naar *f* om de verandering van F-groot naar A-groot te ondersteunen. Voor het crescendo in m. 22 is het goed als je de *a*¹ aan de *f*¹ bindt, zoals de SMC uitgave ook aangeeft; je kunt de lijn dan beter doortrekken. Als in m. 25 de *a* bereikt is, weer met een *rallentando* en *diminuendo*, krijgt ook deze afsluiting een naspel, nu van twee maten steeds zachter – de beweging ebt weg.

Zulke veranderingen van richting kenmerken ook het middendeel (zie voorbeeld 6). Vier keer klinkt de opmaat van drie geaccentueerde achtsten als inzet van een kort zinnetje van twee maten, maar met heel verschillende gevolgen. Het eerste maakt na het *pp* van de vorige zin een heel snel crescendo naar *f* en eindigt op de *e*² in m. 29, een spannende dissonant met de F in de bas van de piano. De *e*² moet daarom lang sterk blijven. In het volgende zinnetje komt de ontspanning, waarbij het er om gaat om in de geaccentueerde noten van de opmaat toch een *diminuendo* te maken, en de *gis*² van m. 30 ook zachter te spelen dan de noot ervoor, tegen het ‘gewone’ maataccent in, en het *diminuendo* door te zetten naar een

Voorbeeld 8

echt *pp*. Deze golfbeweging herhaalt zich in m. 32-35. Merkwaardig genoeg staat nu in m. 33 wel een consonante *As* in de bas van de piano – maar het is heel goed denkbaar dat dit een drukfout in het origineel is, en dat deze *As* eigenlijk een *Fes* moet zijn (om dit te kunnen bewijzen zou het handschrift geraadpleegd moeten worden, als dat nog beschikbaar is).

De passage die nu volgt is door de chromatiek de lastigste van het stuk, vooral de gebroken verminderde akkoorden van m. 38-39, met voor het lezen ‘vervelende’ noten als *ces* en *fes*. Studeer de gebroken akkoorden zo nodig een voor een, per kwart dus, zodat je ze goed in je gehoor krijgt.

Het spel van spanning en ontspanning speelt zich in m. 35-43 af boven een statische bastoon *Es*. Een eerste golf eindigt in m. 41; dan klinkt voor het laatst de opmaatfiguur, vanuit een crescendo dat al op de lage *g*¹ begint. De melodie omspeelt in m. 41-43 voortdurend *g*², met een *rallentando* dat door het ritme in m. 43 erg wordt versterkt. De voorslag voor de *a*² moet ongetwijfeld een bes zijn, zoals wel in de Chester-uitgave staat, maar niet in SMC (de piano speelt in de akkoordbrekingen een bes).

Zoals gezegd heeft de terugkeer van het thema in m. 44 een speciale betekenis (zie voorbeeld 8), en die moet ook tot uitdrukking komen in de manier waarop je het speelt: de inzet *pp*, niet *p*! Speel heel nadrukkelijk naar de lage *cis*¹ van m. 46 toe; hij verdient een echt *f*, want hij benadrukt dat de zin verlengd is in vergelijking met het oorspronkelijke thema; bovendien is hij dissonant. En terwijl de fluit naar de lage *cis*¹ beweegt, vertonen de begeleidingsfiguren van de piano juist een stijgende lijn.

De bis in de omspeling van de *cis*¹ in m. 46 is een toon die fluitisten niet vaak zien (greep *c*¹; deze notatie is hier nodig juist omdat de bis een omspelingston is, net zoals bijvoorbeeld de *fis* in m. 42 en 43 de *g* omspeelt). De omspeling is lastig, omdat je met de pink over het hendeltje van de *cis*¹ moet glijden. Zorgvuldig oefenen zonder onnodig kracht te zetten, en je pink vettig maken door even langs je neus te wrijven!

Het *rallentando molto* van m. 52 (zie voorbeeld 9) moet sterker zijn dan de andere *rallentandi* omdat in m. 53 pas echt het afsluitende derde deel van het stuk begint met het thema in de piano, *pp* maar ook *marcato*. De triolen van de variatie van de fluit in m. 55-56 zijn voor veel fluitisten moeilijk. Speel ze zonder nadruk, de melodie moet evenzeer één golvende lijn vormen als het oorspronkelijke thema, zonder accenten op de eerste noot van een tel, ondanks de zestien-den van de piano die onverstoorbaar *pp* doorkabbelen (dit geldt overigens ook voor de triolen van m. 49 en 50).

Maak in het begin van de afsluitende zin, m. 57-59, op iedere eerste noot een klein *decrecendo*, gelijk met de figuren van de linkerhand van de piano, en speel in de drie volgende achtste noten weer naar de vol-

Voorbeeld 9

gende één toe (zie voorbeeld 9). Geleidelijk daalt de melodische lijn dan naar de afsluitende g^1 van m. 62. In de coda is het G-groot gekleurd door de es, het meest natuurlijk op het sf in m. 68 (zie voorbeeld 10). Haal na deze es^2 goed adem, om na het *stringendo* de f^3 , de hoogste noot van de cadens, goed te kunnen 'uitsmeren'. Het akkoord van de piano blijft tijdens de cadens liggen, de fluit is ritmisch daardoor volkomen vrij. Ook de twee maten lange triller op g^2 en de vol-

Voorbeeld 10

gende b^2 in m. 73-75 zijn moeilijk voor de adem. Maak het crescendo in m. 73 daarom niet te groot (dat is ook muzikaal beter); het is bovendien belangrijk dat de pianist hier doorspeelt en eerder iets versnelt dan vertraagt. Wees niet bang dat de afsluitende g^3 iets te kort zal uitvallen: de laatste noot van de piano moet toch doorklinken als de fluit al is gestopt.

