

Friedrich Kuhlau (1786–1832)

Divertissement op. 68 nr. 6

Frans Vester

Frans Vester (1922-1987) was ongetwijfeld een van meest markante persoonlijkheden in de Nederlandse fluitwereld in de vorige eeuw: fluitist, leraar, schrijver, onderzoeker. Onder zijn redactie is zeer veel muziek verschenen. De muziek van Friedrich Kuhlau heeft hem lang bezig gehouden, met name het *Divertissement op. 68 nr. 6* in cis-klein. Voor een workshop aan het Stedelijk Conservatorium van Groningen heeft hij begin 1980 de volgende tekst voorbereid. Aan zijn oud-leerling Mia Dreesse heeft hij toen een kopie van het manuscript gegeven. Van een uitgave is het niet meer gekomen. De redactie van FLUIT vindt dat de tekst interessant is en een goed beeld geeft van de manier waarop Vester te werk ging. Daarom is besloten tot publicatie van deze primeur.

Sinds anderhalve eeuw is de naam Kuhlau in de muziekwereld een begrip. Speciaal de pianosonatinen en de fluitmuziek zijn een algemeen cultuurgood geworden. Toch is de literatuur over Kuhlau zeer spaarzaam. Het belangrijkste is nog steeds Carl Thranes biografie in 'Danske Komponisten' (Kopenhagen 1875), die in 1886 in Leipzig in een Duitse vertaling verscheen.¹ De daarin opgenomen lijst van composities is de bron van latere catalogi geworden. Toch is zij voor de huidige muziekwetenschap ontoereikend.²



Friedrich Kuhlau

Daniel Friedrich Rudolph Kuhlau werd op 11 september 1786 in Uelzen geboren als zoon van de hoboïst Johann Carl Kuhlau (1747-1830). Omstreeks 1795 verhuist de familie naar Lüneburg. In 1796 verloor de

jongen door een val op straat zijn rechteroog; een ontroerend verhaal daarover staat in Thranes biografie. In 1800 was hij leerling van de Latijnse School in de stad Altona, die tot 1864 tot Denemarken behoorde. In 1802 verblijft de familie in Braunschweig, en kort daarna – vermoedelijk nog in hetzelfde jaar – in Hamburg. Hier krijgt hij muziekles van C.F.G. Schwencke, die C.P.E. Bach als muziekdirecteur opgevolgd was. Vanaf 1810 woonde hij in Kopenhagen. De dood, in 1830, van zijn vader en moeder, bij wie hij als ongetrouwde zoon nog inwoonde, en een brand die zijn huis verwoestte, waarbij een aantal manuscripten verloren ging, grepen hem zo aan dat hij op 12 maart 1832 stierf.

In de eerste dertig jaar van de negentiende eeuw schiep Kuhlau niet alleen een groot aantal, maar ook belangrijke werken. Sommige daarvan zijn steeds gespeeld, veel andere zijn in onze tijd herontdekt. Steeds meer krijgt zijn figuur de volle erkenning in de muzikale ontwikkeling.

Kuhlaus betekenis is vooral op de volgende gebieden groot:

- **Pianomuziek, twee- en vierhandig.** Kuhlaus sonatines hebben zonder meer een centrale plaats in de muziekliteratuur. W. Behrend schrijft hierover: "Richard Wagner gebruikte voor de eerste pianolessen van zijn zoon Siegfried de sonatines van Kuhlau." Het grote aantal uitgaven ervan geeft duidelijk de wereldomvattende betekenis van deze stukken aan. Daarnaast zijn er nog de zeer belangrijke sonates met hun grotere vorm, het sprankelende pianoconcert, variaties, rondo's, *Divertissements* etc., die op een prettige manier het muzikale leven uit die tijd weerspiegelen.
- **Fluitmuziek.** Kuhlau is wel eens de Beethoven van de fluit genoemd. Zijn werken op dat gebied hebben steeds

een belangrijke plaats in de fluitliteratuur ingenomen en behoren tot de standaardliteratuur van iedere fluitist. Rampal verzorgde de laatste jaren een aantal heruitgaven.

- **Dramatische muziek.** De opera's van Kuhlau vormen in de muziekgeschiedenis een interessante muziekdramatische ontwikkelingstrap en laten hem zien als een operacomponist van zeldzame scheppingskracht en individualiteit. Uit de vaker uitgevoerde ouvertures blijkt zijn instrumentatiekunst. Met zijn opus 100, *Elverhøj*, schreef hij de nationale Deense muziek. Geen ander werk heeft in Kopenhagen zo veel uitvoeringen beleefd.

- **Liederen en koorwerken.** Kuhlaus veelomvattende productie op dit gebied vertoont een interessante ontwikkeling, van de vroege, eenvoudige liederen – *im Volkston*, zoals bij J.A.P. Schulz – tot het doorgecomponeerde kunstlied, een afspiegeling van de vocale kunst van zijn tijd. Ook zijn gezangen voor mannenkoor genieten een grote bekendheid en zijn wijd verbreid.

- **Canons.** Kuhlaus uitstekende canonkunst is meerdere malen beschreven. Volgens Ignaz Ritter von Seyfried noemde Beethoven hem 'den grossen Kanonier'. Uitgekiend en geraffineerd getuigen ze van Kuhlaus buitengewone, theoretisch goed gefundeerde scheppingskracht. In september 1819 kreeg hij bezoek van W.A. Mozart (zoon), en deze schreef in zijn dagboek: "Hij is een grote vriend van de muzikale kunstenmakerij. Zo houdt hij zich zeer bezig met allerlei soorten raadselcanons, waarvan hij stapels componeert, en waarvan hij ook geheel nieuwe soorten uitgevonden heeft. Hierdoor wordt bewezen dat hij wel veel theoretische kennis moet bezitten."

- **Volksliederen.** Al vroeg gebruikte Kuhlau volksliederen in zijn werken. Zijn diepgaande aandacht en invoelingsvermogen ten aanzien van deze schat aan liedjes komen in zijn kunst voortreffelijk tot uitdrukking. Het beste resultaat is te vinden in de *Elverhøj*-muziek.

DIVERTISSEMENT OP. 68 NR. 6 (1825) VOOR FLUIT SOLO

Er zijn weinig componisten die zo een feilloos gevoel voor de mogelijkheden van de fluit hebben gedemonstreerd als Friedrich Kuhlau, die – in tegenstelling met wat men zou verwachten – zelf geen fluitist was.³ Zijn fluitmuziek componeerde hij voornamelijk 'om den broode'. In een brief van 5 mei 1829 schrijft hij: "...weil ich mit meiner Familie von der kleinen Gage nicht leben kann, so muss ich für mein Verleger viel Instrumentalmusik und solche Sachen schreiben, welche mir gut bezahlt werden; diese sind aber gegenwärtig fast nur Compositionen für die Flöte...". Zijn betrekkingen



tot de fluit verklaart hij vervolgens aldus: "Ich spiele dieses Instrument nur ein wenig, aber ich kenne es genau". Later echter zegt hij zich nauwelijks nog de grepen te herinneren. Ongetwijfeld is Kuhlaus vriendschap met Fürstenau van inspirerende invloed op zijn fluitcomposities geweest. Alvorens fluitmuziek naar zijn – meestal buitenlandse – uitgevers te sturen, liet hij zich van advies dienen door een musicus van de Koninklijke Kapel van Kopenhagen, de fluitist Bruun.⁴

De *Six Divertissements pour la Flûte avec accompagnement de Piano Fort ad libitum composés par F. Kuhlau Oeuv 68* verschenen in 1825 bij de uitgever C.D. Milde in Kopenhagen. De 'ad libitum'-pianopartij (die dus eigenlijk overbodig is) werd door Kuhlau waarschijnlijk op verzoek van de uitgever later toegevoegd. De officiële eerste druk werd voorafgegaan door een uitgave in een *Journal for Fløite Solo*, eveneens van C.D. Milde, waarbij de pianopartij uiteraard ontbreekt.

Het zesde *Divertissement*⁵ in cis-klein bestaat uit twee delen, die daarna beide in sterk verkorte en gewijzigde vorm worden herhaald. Beide delen hebben behalve tempo- ook karakteraanwijzingen: 'Poco Larghetto con espressione' (m. 1-77, zie voorbeeld 1) en 'Allegro con agitazione' (m. 78-158, zie voorbeeld 2 en 3). Laatstgenoemd deel wordt onderbroken door een 'meno allegro' (m. 113-129). Vanaf m. 159-179 keert het eerste deel terug, nu grotendeels in majeur, en vanaf m. 180-216 het tweede.

Poco Larghetto con espressione [♩. = 58-60]

The musical score consists of 15 staves of music in G major, 3/8 time. It includes various tempo and dynamic markings: *p*, *morendo*, *[quasi cadenza]*, *[poco rit.]*, *cresc.*, *mf con molto espress.*, *f*, *p*, *[mf]*, *[rubato]*, *cresc.*, *f*, *p*, *f*, *p*, and *f*. The score also features a *tr* (trill) and a *tr* (trill) marking.

Voorbeeld 1

Tempo

Wat het tempo betreft lopen de meningen in de vroegromantiek ogenschijnlijk nogal uiteen. C.M. von Weber (1786-1826) schrijft in zijn opstel "Metronomische Bezeichnungen zur Oper *Euryanthe* nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über die Behandlung der Zeitmasse":

"Der Takt (das Tempo) soll nicht ein tyrannisch hemmender oder breiter Mühlenhammer sein, sondern dem Musikstück das, was der Pulsschlag dem Leben des Menschen ist. Es gibt kein langsames Tempo, in dem nicht Stellen vorkämen, die eine raschere Bewegung forderten, um das Gefühl des Schleppenden zu verhindern. Es gibt kein Presto, das nicht ebenso im Gegensatz den ruhigen Vortrag mancher Stellen verlangte, um nicht durch Übereifer die Mittel zum Ausdruck zu benehmen... *Für all dies haben wir in der Musik keine Bezeichnungsmittel.* Diese liegen allein in der fühlende Menschenbrust, und finden sie sich da nicht, so hilft weder der nur grobe Missgriffe verhütende Metronom, noch helfen diese höchst unvollkommenen Andeutungen".⁶

Daartegenover staat een uitspraak van Leopold Sonnleithner over Schubert (1797-1828): "Ich hörte ihn mehr als hundertmal seine Lieder begleiten und einstudieren. Vor allem hielt er immer das strengste gleiche Zeitmass ein, ausser in den wenigen Fällen, wo er ausdrücklich ein ritardando, morendo, accelerando etc. schriftlich angezeigt hatte. Ferner gestattete er nie heftigen Ausdruck im Vortrag."⁷

Tenslotte Ludwig Spohr (1784-1859). Deze schrijft: "...musste ich mir doch eingestehen, dass ich von meinem tiefen Gefühl verleitet, im Gesang wohl zu sehr zurückgehalten und, von jugendlicher Feuer fortgerissen, in den Passagen und anderen leidenschaftlichen Stellen zu sehr geeilt hab. Ich nahm mir daher vor, meinen Vortrag, *ohne das er dadurch an Ausdruck verliere* (cursivering F.V.), von solchen Verirrungen zu reinigen..."⁸

Voor dit werk van Kuhlau lijken de meningen van Schubert en Spohr meer op hun plaats dan die van Von Weber. Niettemin kan op bepaalde plaatsen een beetje van het basistempo worden afgeweken, in voorbeeld 1 bijvoorbeeld in de maten 25 en 26 ('quasi cadenza'), 35 (rubato), verder in 56 en 57 (cadenza), en 94 (ritardando, zie voorbeeld 2). Het voluit geschreven woord ritardando van m. 96 kan niet anders betekenen dan dat de gehele frase (m. 95-104) in een *gelijkblijvend* langzamer tempo moet worden uitgevoerd. Andere plaatsen waar van het basistempo kan worden afgeweken zijn de maten 178, 179 ('quasi cadenza'), 188 (ritardando), 198 (ritardando) en 204 (ritardando). Herneem het tempo na een inademing onmiddellijk en vanaf de eerste noot.

Een zeker, het algemene tempo niet beïnvloedend rubato binnen de slag blijft vanzelfsprekend; we

noemden als voorbeeld al m. 35 (zie voorbeeld 1). Voor de rest: *keep the tempo!*

Het is beter om het 'allegro con agitazione' in kwarten te tellen, omdat het 'con agitazione' bij de halve als teleenheid verandert in een meer gezapig karakter.

De door mij voorgestelde metronoomaanduidingen – zie de voorbeelden – zijn slechts suggesties. Ze beogen duidelijk te maken dat de tempi niet te langzaam kunnen zijn, waardoor het diverterende karakter verandert in dramatisch.

Frasering

Naast de voor de hand liggende plaatsen, waar gefraserd wordt door middel van een inademing, komen ook andere, meer uitzonderlijke gevallen voor.

Soms is het noodzakelijk een boog te onderbreken om te kunnen inademen. Dit is dikwijls het geval wanneer de slotnoot van de vorige frase tevens beginnoot van de volgende is, bijvoorbeeld de eerste noot van m. 16 (zie voorbeeld 1). In die gevallen suggereert A.B. Fürstenau (1792-1852) – overigens meer door notenvoorbeelden dan door de tekst – om na de desbetreffende slot-, of zo men wil beginnoot in te ademen, ook als daartoe een eventuele boog moet worden onderbroken.⁹

Ook fraseringen onder de boog komen voor. Speel bijvoorbeeld in m. 2 *dim.* op het slot van de e^3 , en keer vanaf cis^3 naar de voorafgaande dynamiek terug.

Niet altijd is een rust de juiste plaats voor een inademing; zie bijvoorbeeld m. 102 (voorbeeld 2). Alle andere achtste rusten in de maten 95-100 zijn goede inademingsplaatsen. Wanneer we ze alle benutten ontstaat als het ware vanzelf een min of meer nerveus 'poco espressione'-effect, zoals Kuhlau waarschijnlijk beoogde.

Een weinig gebruikelijk fraserings- resp. articulatieteken is de punt op de eerste noot van m. 144 (zie voorbeeld 3). Deze geeft niet alleen aan dat die noot los (en belangrijk) is, maar bovendien dat er adem gehaald moet worden ná de punt, en dat de overige noten gebonden zijn.

Articulatie

De articulatie is door Kuhlau pijnlijk nauwkeurig aangegeven, behalve daar waar de regels van de tijd, zoals die beschreven worden in de methodes,¹⁰ zonder meer kunnen worden toegepast, zoals in m. 93, 94, 105-110 (voorbeeld 2), 130-141, 144-149 (voorbeeld 3), en ook 187-204. Zie in dit verband bijvoorbeeld B.T. Berbiguiet (1782-1838), *Nouvelle Méthode pour la Flûte*, Paris 1818, pp. 60 en 61, "De la manière d'articuler les trois pour deux vulgairement appellés Trioles".

Monzani (1762-1839) gaat heel ver! Hij geeft zijn regels, "which should always be observed in the performance of Flute Music; although marked contrary, as Composers are not always aware of the peculiar articulation belonging to the flute."¹¹



The image displays a musical score for flute, measures 75 through 108. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It includes various performance instructions and dynamic markings:

- Measure 75: *Allegro con agitazione* [$\text{♩} = 168$]
- Measure 77: *cresc.*
- Measure 79: *Allegro con agitazione* [$\text{♩} = 168$]
- Measure 81: *poco ritard.*
- Measure 83: *p*, *a tempo*
- Measure 86: *p*
- Measure 88: *p*
- Measure 90: *p*
- Measure 92: *cresc.*
- Measure 94: *[poco rit.]* [$\text{♩} = 144$], *dim.*, *p*, *con poco espressione*
- Measure 96: *ritardando*
- Measure 99: *p*
- Measure 102: *rit.*, *a tempo* [$\text{♩} = 168-176$]
- Measure 104: *f con fuoco*
- Measure 106: *f*
- Measure 108: *f*



Voorbeeld 2

Bijzondere aandacht vragen de talrijke toonherhalingen in het Poco Larghetto; zie m. 7 (voorbeeld 1), 54 en verder talrijke andere plaatsen. Steeds moet de herhaalde toon duidelijk worden aangezet met *te* of *de* (afhankelijk van de muzikale contexten), zodat de twee noten van gelijke toonhoogte niet als één toon klinken, zoals dat – fataal gevolg van het ‘long line playing’ – vrijwel altijd het geval is.

Ritme

De dikwijls bijzonder fijne ritmische geledingen kunnen niet nauwkeurig genoeg worden uitgevoerd; zie bijvoorbeeld de maten 34, 41, 42, 43 (zie voorbeeld 1), en ook 53 en 55. Tel deze maten eerst in achtsten. In de maten 110, 130, 134 (zie voorbeeld 3) en overeenkomstige momenten kan de figuur  naar oud gebruik het best als triool  worden uitgevoerd.

Voorhoudingen e.d. vragen om lichte betoningen, bijvoorbeeld in m. 3 en 10; soms ook de eerste noot onder een boog, bijvoorbeeld de eerste, tweede en derde tel in m. 7 en de eerste tel in m. 8.

Ook al is de uitvoering met pianobegeleiding niet ons doel, niettemin kan die begeleiding – zoals zo dikwijls het geval is – de bedoelingen van de componist hier en daar verduidelijken. De verandering van het ritme in de maten 52-56 ( verandert in ) suggereert een grotere bewogenheid, evenals de overgang van normaal ingedeelde kwarten naar triolen in m. 95-103 (voorbeeld 2).

Dynamiek en expressie-aanduidingen

Hoewel Kuhlau de dynamiek zeker niet aan het toeval heeft overgelaten – hij gebruikt uitersten als *ppp* (m. 158) en *ff* (m. 213) – is het natuurlijk toch niet de bedoeling dat van het begin (*p*) tot m. 27 (*mf*), afgezien van een paar maal *cresc.* en *dim.* geen fijnere dynamische verschillen gemaakt zouden moeten worden. Integendeel, binnen de eerste vier maten bestaat daartoe al ruimschoots gelegenheid. Ja, zelfs binnen de eerste noot.

Bij de ontwikkelde musicus zijn zaken als dynamiek, spanning, ontspanning, toonkleur, vibrato etc. steeds in een, door muzikale emoties veroorzaakte, zich logisch ontwikkelende beweging. Dit is niet alleen het geval in de langzamere tempi, maar ook in de snelle. De maten 130 en 131 (voorbeeld 3) hebben spanning en kracht (*f con fuoco*). In de twee volgende maten volgt echter een niet genoteerde ontspanning.

Behalve met de dynamiek hebben we ook te maken met de expressie-aanduidingen.¹² Vanaf m. 27 bijvoorbeeld geldt *mf con molto espressione*. Een totaal andere uitdrukking verlangen m. 45 e.v.: *dolce*. Gewoonlijk worden dergelijke tekens te nonchalant behandeld. De componist noteerde ze echter omdat hij daarmee iets *essentieels* wilde uitdrukken. Het realiseren van die aanduidingen is de plicht van de musicus. Iedere fluitist

Voorbeeld 3

die de uitdrukkingen begrijpt, weet dat ze tot stand gebracht worden door bepaalde veranderingen in het embouchure en het gebruik van de adem.

In m. 21 treffen we de uitdrukking *morendo* aan, terwijl Kuhlau in m. 57 en 154 *smorzando* voorschrijft. Het was zeer ongebruikelijk om anders dan aan het einde van een deel het woord *morendo* (letterlijk: stervend, dying) te gebruiken, terwijl de term *smorzando* (letterlijk: wegstervend, fading away) overal in de loop van een werk gebruikt kon worden. De fluitist die deze begrippen weet te onderscheiden en ze technisch kan realiseren wordt door Kuhlau op deze wijze feilloos tot de juiste speelmanier gebracht.

Het raadselachtige, voluit genoteerde *sforzando* (m.150) heeft hier niet de betekenis van de afkorting *sf* of *sfz*. Veeleer is het de bedoeling om de gehele stijgende reeks sterk en met volle toon – veel adem dus – te spelen tot e^3 in m. 151, van waar af een *diminuendo* begint.

Een niet genoteerd uitdrukkingsmiddel is het uit het bel canto stammende *portamento* ('dragen' van de ene toon naar de volgende), dat we ook kennen van de strijkinstrumenten.¹³ Op de fluit is het effect slechts in geringe mate te imiteren. We zouden het kunnen beschrijven als een 'superlegato' (adem, tong en vingers binden), waarbij het embouchure meer overdreven werkt dan bij een gewone binding. Bij stijgende intervallen wordt de mond geleidelijk kleiner gemaakt en naar voren gedrukt, bij dalende intervallen gebeurt het omgekeerde. Een licht *crescendo*, resp. *diminuendo* op het moment van de overgang naar de tweede toon kan het *portamento* ondersteunen. Op het moment van het *crescendo* mag de intonatie van de eerste noot een weinig stijgen, bij het *diminuendo* zakken, terwijl de intonatie van de tweede noot weer correct moet zijn. Mogelijkheden voor *portamento* zijn er te over, het meest uitgesproken wellicht in de maten 156, 157 en 158.

Versieringen

De vanouds geldende regel dat de triller begint met de bovenscande (in sommige gevallen met de ondersecunde, en slechts bij uitzondering met de hoofdnoot), verliest ten tijde van Beethoven langzamerhand zijn waarde. Fürstenaus *Flötenschule* (ca. 1825) zegt dat de uitvoering hiervan "meistens dem Spieler zu seiner willkürlichen Ausführung überlassen [ist]". Dertien jaar later stelt hij in *Die Kunst des Flötenspiels* dat de triller met de hoofdnoot begint, tenzij de componist anders voorschrijft.

In ons geval kunnen de trillers wanneer ze worden voorafgegaan door een noot van dezelfde toonhoogte het best beginnen met de bovenscande (maten 77 (voorbeeld 2), 154, 179). Een uitzondering zou – overigens geheel gevoelsmatig – de triller in maat 42 kunnen vormen; deze kan misschien beter met de hoofdnoot

beginnen. Behalve de trillers in m. 28 en 36, die door Kuhlau uitdrukkelijk zijn genoteerd als beginnend met de hoofdnoot, rest dan alleen nog de triller in m. 57, die, zoals uit de context blijkt, welhaast met de hoofdnoot schijnt te moeten beginnen.

De trillers bevinden zich uitsluitend in het langzame deel, uitgezonderd de triller in m. 154, die voorzien is van een fermate. In m. 57, 77, 154 en 179 kunnen zij langzaam beginnen, waarna de snelheid geleidelijk kan worden opgevoerd.

Alle trillers hebben genoteerde naslagen. Naslagen die niet in combinatie met een triller optreden, vinden we in m. 10, 85, 116, 120, 168, 172 en 174.

Het is opvallend dat alle klein gedrukte versieringsnoten – met uitzondering van de maten 77 en 179 – in achtsten genoteerd zijn, waarmee een niet haastige uitvoering gesuggereerd zou kunnen worden.

De dubbelslagen zijn driemaal in noten uitgeschreven (m. 15, 17, 120). Eenmaal wordt het teken \sim gebruikt (m. 129, voorbeeld 3).

De versiering in m. 48 dient óp de tel gespeeld te worden.

De voorlagen ten slotte zijn alle kort (m. 95, 96, 97, 99, 100, 193, 194, 199, 200); in de maten 95, 96, 97, 99 en 100 nadrukkelijk *onder* de boog, dus niet aangezet, kort, maar melodisch. In de overige maten ontstaat door de stippelbogen dezelfde situatie. Alle voorlagen worden voor de tel gespeeld.

Intonatie

De in deze periode weinig gebruikelijke toonsoort cis-klein, met de tonica drieklank cis-e-gis, betekent dat de intonatie niet eenvoudig is. De combinatie cis² (in principe te hoog)-e² (in principe te laag) herhaalt zich talrijke malen, evenals de omkering, bijvoorbeeld de laatste noten van m. 3, of de eerste noten m. 45. Attentie bovendien voor de beide trillers cis²-d² in de maten 28 en 36, de veelvuldig voorkomende cis² in de gebroken drieklanken van de maten 189 tot 205, en ten slotte de tweemaal voorkomende cis² (ff) in m. 214.

Toonkleur en vibrato

Vergeet de Böhmfluit en probeer zo mogelijk de toon van de houten, conische fluit te imiteren. Denk in klank, niet in materie. Dit *Divertissement* werd gecomponeerd in de tijd dat het fluitspelende Saksisch porseleinen herderspaartje op de schoorsteenmantel en de 'Stockflöte' bij wijze van spreken in de paraplubak stond. De fluitist schaamde zich nog niet om verliefd te zijn op zijn instrument en dat ook in zijn manier van spelen tot uitdrukking te brengen. Zijn benadering was direct, eerlijk, niet commercieel bezoeeld, en kon daarom ook oprecht muzikaal en ontspannen zijn. De hinderlijke en niet aflatende tremulant, tegenwoordig vibrato genoemd, was hem onbekend. Wederom laten we ons door Fürstenaus voorlichten: "Es muss aber, soll

diese Manier ihrem Zweck entsprechen, wahrhaftes, *selbstempfunden*, tieferes Gefühl damit verbonden sein, und sie darf nicht als bloße äusserliche Nachahmung erscheinen, *widrigensfalls sie lächerlich wird ...*¹⁴ Voorts zegt Fürstenau dat het vibrato “niet überall, sondern nur da, wo jene Bewegung am stärksten sich ausspricht, und bei sich unmittelbar wiederholende Stellen derselben Art, etwa nur *das erste oder zweite mal angewandt* werden, da nur zu leicht die Häufung dieser Manier wie krankhafte Empfindelheit sich ausnimmt, der fortwährende Gebrauch derselben aber gar zu einem kläglichen Gewinsel wird, welches natürlich von höchst widerlicher Wirkung ist...”

Dat wil niet zeggen dat een vibratoloze toon een ‘dode’ toon zou moeten zijn. Eerder denken we aan het Franse begrip ‘son filé’ (letterlijk: gespannen toon). Dat betekent niet dat er sprake is van ‘non espressivo’. Integendeel, het resultaat is een geheel ander, misschien meer relativerend *espressivo*.

Terugkomend op het begrip toonkleur laten we als eerste Joseph Fröhlich (1780-1862) aan het woord.¹⁵ Hij verklaart dat allerlei karakteristieke klankeigenschappen van andere instrumenten, zoals de glasharmonica, aeolusharp, hobo, klarinet, fagot en hoorn, ook geproduceerd kunnen worden op de fluit. Hij benadert hiermee het onderwerp meer van de praktische dan van de akoestisch-technische kant, door te speculeren op de inventiviteit en de klankvoorstelling, het oor dus van de speler.

In Kuhlaus *Divertissement* zijn mogelijkheden te over. Een paar voorbeelden: het begin als aeolusharp (vaag, niet ‘zingend’); m. 113-118 hoorn; m. 119-126 fluit; m. 127-129 hoorn; m. 130-152 een volledig orkest; m. 159 e.v. bel canto; m. 167-168 hobo; m. 169-170 fagot; m. 171-172 fluit; m. 173-174 klarinet; m. 175 e.v. fluit.

Veelzeggende uitspraken vinden we ook in *The Art of Playing the German Flute on new principles* van John Gunn (ca. 1765-ca. 1824),¹⁶ als het ware een vertaling van Quantz’ *Versuch* voor de vroeg-romantiek. Gunn zegt (p. 26): “If there be any one principle which takes place in all fine arts... it is certainly that of *variety*; ...and the waving and gently-swelling line of beauty, the *chiaro-scuro*, or light and shadow, the raising of a colour to its utmost splendour and then withdrawing it, as it were, from the eye, by imperceptibly-varying tints, and the gradual swell and dying away of musical sounds, seem all to depend on this one principle for their effect on us.” Op p. 27 lezen we: “Every emotion, affection, and passion of the soul, ... , having its peculiar inflexion of voice, and appropriated expression and quality of sound; we must be guided by these *feelings* of our nature, in rendering musical sounds with their proper meaning and effect...”

Jos. Fröhlich ten slotte heeft in de eerste paragraaf van zijn *Flötenschule* het wezenlijke van het vroeg-roman-

tische fluitspel onverbeterlijk onder woorden gebracht. Het lijkt alsof Kuhlaus *Divertissement* voor deze tekst model heeft gestaan. Een betere verbaal-instrumentale les voor dit prototype van vroeg-romantische fluitmuziek is nauwelijks denkbaar: “Auf keinem Blasinstrumente kann man das Süsze, Verschmelzende, Rührende, dies Verklären des Tones bis zum zartesten, leisesten Hauch, in dem auch die mildeste Seelenregung zur Erscheinung zu bringen ist, so gut und so leicht darlegen, wie auf der Flöte.”

Een tekst die vrijwel onvertaalbaar is, zonder daarbij het essentiële te verliezen. Niettemin volgt hier een poging (*hier stopt het manuscript van F.V.; vertaling van de redactie*): “Op geen enkel blaasinstrument kan men het zoete, het versmeltende, het ontroerende, deze hemelse glans van de toon tot aan de tederste, zachtste zucht, waarin ook de mildste zielsbeweging tot uitdrukking kan worden gebracht, zo goed en zo makkelijk laten horen, als op de fluit.”

Noten

- 1 Carl Thrane, *Friedrich Kuhlau*, Leipzig 1886 (orig. Domisch ed. 1875).
- 2 Noot van de redactie: de situatie is sinds 1980 wel veranderd; een nieuwere biografie is bijvoorbeeld Arndt Mehring, *Friedrich Kuhlau im Spiegel seiner Flötenwerke*, Zimmermann, Frankfurt am Main 1992.
- 3 Thrane, *Friedrich Kuhlau*, p. 48-50.
- 4 Ibidem.
- 5 *Divertissement* is afgeleid van het Franse ‘divertir’, vermaken.
- 6 Gecomponeerd in 1823.
- 7 *Euryanthe* is gecomponeerd in 1823; de tekst is geciteerd naar W. Tappolet, *Notenschrift und Musizieren*, Berlin-Lichterfelde 1967, p. 50.
- 8 Geciteerd naar de toelichting van Stefan Kunze bij de LP *Schuberts Liederzyklen* Vol. 3 (DGG).
- 9 Louis Spohr, *Selbstbiographie I*, Cassel und Göttingen 1860.
- 10 A.B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels* op. 138, Leipzig 1834.
- 11 Zie de methodes van Vanderhagen, Devienne, Monzani, Hugot-Wunderlich, Berbiguer, Drouet enz.
- 12 T. Monzani, *Instructions for the German Flute 3e ed.*, London 1813, p. 19.
- 13 Hierboven werd reeds vastgesteld dat de tempoaanduidingen van beide delen zijn aangevuld met aanduidingen betreffende de expressie.
- 14 “Although the proper *portamento di voce*, namely the gliding over from one tone to another while speaking two different syllables, is adapted to the human voice alone, and consequently seldom seems good and appropriate on string instruments, yet it is sometimes desired to imitate it upon wind instruments with tone holes.” *Theobald Böhm, The flute and Flute-Playing*, vert. Dayton C. Miller, Cleveland 1922.
- 15 A.B. Fürstenau, *Die Kunst des Flötenspiels*, p. 79.
- 16 Joseph Fröhlich, *Flötenschule*, in: *Systematischer Unterricht etc.*, Simrock, Bonn 1829.
- 17 John Gunn, *The Art of Playing the German Flute on new principles*, Birchall, London 1793.

