

Die aristokraat-virtuoos in die moderniteit: Die
ontwikkeling van die Franse Fluitskool in die laat
negentiende eeu

Dawid Johan Venter

'n Verhandeling voorgelê
ter gedeeltelike vervulling van die vereistes vir die graad

MMus (Uitvoerende Kuns)

Studieleier: Professor John de C. Hinch



FAKULTEIT GEESTESWETENSAPPE

DEPARTEMENT MUSIEK

VERHANDELING: MUSIEK 890

MMUS (UITVOERENDE KUNS)

Naam:	Dawid Johan Venter
Studentenommer:	25484992
Studieleier:	Prof. John de C. Hinch
Datum van voltooiing:	Oktober 2008

Bedankings

Vergun my 'n paar woorde van dank vir diegene wat van naby en van ver'n rol gespeel het in die voltooiing van hierdie graad:

Eerstens aan my studieleier, Prof. Hinch vir sy volgehoue ondersteuning en bystand.

Aan Prof. Artaud van die Ecole Normale de Musique de Paris, vir sy inspirerende fluitlesse.

My innige dank aan my swaer Ben Schoeman, vir sy wonderlike klavierbegeleiding tydens my Meestersgraad konsert in Pretoria, te midde van 'n ongelooflik besige skedule.

Aan die Ernest Oppenheimer Trust, vir hulle genereuse finansiële ondersteuning om my studies in Parys oor die laaste drie jaar moontlik te maak.

Aan die Universiteit van Pretoria, vir hulle finansiële befondsing om my MMus studies, asook my oorsese musiekstudies moontlik te maak.

Ek wil ook my vriend Paul Snelgrove bedank vir sy hulp met DVD opnames in Parys om die tweede MMus konsert af te handel.

Dank gaan aan my ouers en skoonouers vir hulle volgehoue morele en finansiële ondersteuning en hulle onwrikbare geloof in my.

Ek wil my vrou Adèle innig bedank vir haar inspirasie en ondersteuning. Dit was 'n besondere ervaring om met die skryf van hierdie verhandeling saam met haar tyd deur te bring in die stad wat ons albei so inspireer.

Opsomming:

Gedurende die vroeë 19de eeu onderskei die fluitis hom as 'n byna windmakerige “dandy” figuur; sy fisieke voorkoms passend by sy ligte, dartelende tog uiters virtuose spel. Hierdie vroeë 19de eeuse fluitis staan bekend as die professionele virtuoos, omdat kunstenaars nie meer die beskermheerskap van die aristokrasie geniet nie, en vir hulle bestaan afhanklik word van die bourgeois publiek wat indrukwekkende, dog verteerbare vermaak van musici vereis. Verskeie kunstenaars voel vervreem in hierdie sfeer waarbinne die kunste gereduseer word tot iets wat “van nut” is vir die publiek. Die grootste kommer van skrywers en digters is dat dit wat van universele waarde in die realiteit van hulle epog is, nie tot uitdrukking kom in die kunste nie. Skrywers en intellektuele voel hulleself ontmagtig en dit word hulle doel om teen hierdie tendens te stry en deur hulle kuns die eksistensiële angs, onsekerheid en leegheid van die moderne materiële bestel uit te beeld.

Dit is in hierdie denkraamwerk dat die konsep van die fluitis as “aristokraat virtuoos” sy oorsprong het. Hierdie idee staan vanselfsprekend in teenstelling met die “professionele virtuoos” van die vroeë 19de eeu. In samelewing waar die kunste sonder die reële gegewe van die aristokratiese beskerming en bevordering medium moet vind waarbinne hulle eie moderniteit uitgedruk kan word, ontwikkel die 19de eeuse ontugterde digter Charles Baudelaire die konsep van uitgevonde simboliese “kulturele” aristokrasie. Hy ontwikkel 'n interessante dualiteit rondom die kunstenaar wat as bevoorregte objektiewe buitestaander ten nouste betrokke is by die samelewing en wat daarvoor verantwoordelik is om die tydelike met die ewige te verbind deur sy/haar kuns. Dis vanuit hierdie idee dat ek 'n saak maak vir die fluitis as aristokraat virtuoos – as figuur wat binne die medium van musiek die skoonheid van sy tyd vasvang en met sy gehore deel.

My studie is dus 'n ondersoek rondom die gebeurtenisse wat hierdie hervorming in die 19de eeu meebring. Ek bestudeer komponiste wat 'n belangrike bydrae lewer tot die fluitrepertorium, en ondersoek die stigting van die *Société Nationale de Musique Française* en die Franse Fluitskool, en die ontwikkeling van die instrument self.

Abstract

During the early 19th century, the flautist became known as a frivolous “dandy” figure whose extravagant appearance suited his light and virtuoso playing. He becomes a so-called professional virtuoso, generating his own income in the absence of aristocratic patronage while entertaining the rising bourgeois public, who demands light yet virtuoso performances.

Many artists are disillusioned in this sphere where the arts seem to be reduced to something that is merely utile to the public – a form of entertainment; a social tool. The greatest concern of writers and poets is that the universal truth of their modern reality will not be expressed in art. It becomes the quest of these seemingly disempowered intellectuals to fight this tendency and to express the existential anguish, uncertainty and *ennui* of the modern materialist society through their art.

It is against this background that the concept of the flautist as “aristocratic virtuoso” is developed. This idea opposes the concept of the “professional virtuoso” of the early 19th century. In this society where artists have to find their voice without the support of the aristocratic classes, 19th century disillusioned poet Charles Baudelaire develops the concept of a symbolic cultural aristocracy, wherein the artist is a privileged outsider “on the inside”; a spectator who takes up all of everyday existence, and transforms it into a profound poetic reality. It is with this theory in mind that I develop my thesis of the flautist as aristocratic virtuoso – a figure who captures the universal beauty of his time through his music and shares it with his audience.

This dissertation is, therefore, a study of the events that brought about this re-definition of the role of the flautist in the 19th century. It explores the contribution of prominent composers, the impact of the *Société Nationale de Musique Française* and the French Flute School, as well as the development of the instrument.



Sleutelterme:

Professionele virtuosoos; aristokraat-virtuosoos; Modernisme; moderniteit; dandyisme; Romantiek; Impressionisme; Franse fluitskool; *Société Nationale de Musique Française*; *Les Six*; *la flûte perfectionnée*; Böhm-ringklepfluit.

Keywords:

Professional virtuoso; aristocratic virtuoso; Modernism; Modernity; Dandyism; Romanticism; Impressionism; French Flute School; *Société Nationale de Musique Française*; *Les Six*; *la flûte perfectionnée*; Böhm flute.

Inhoudsopgawe

Hoofstuk 1: Inleiding

- 1.1 Inleiding en persoonlike beweegredes
- 1.2 Literatuurstudie
- 1.3 Navorsingsonderwerp en navorsingsvrae
- 1.4 Doelwit van studie
- 1.5 Metodologie

Hoofstuk 2: Die Franse musiektoneel tydens die negentiende eeu

2.1 Die herdefinisie van Franse fluitmusiek

- 2.1.1 'n Historiese en politieke agtergrond
- 2.1.2 Opera-oorheersing en die ontstaan van die *Opéra Garnier*
- 2.1.3 Jean-Louis Tulou se oorheersende invloed op die Paryse musiektoneel
 - 2.1.3.1 Die 1832 konies geboorde Böhm-ringklepfluit
 - 2.1.3.2 Camus, Dorus en Coche en die Böhm-ringklepfluit
 - 2.1.3.3 Tulou se *flûte perfectionnée* en sy kritiek op die Böhm-ringklepfluit
 - 2.1.3.4 Die 1847 silindriese Böhm-ringklepfluit

2.2 Die Paryse konservatorium en drie dirigente wat die Paryse konsertlewe transformeer

2.3 Die *Société Nationale de Musique Française*

2.4 Franse komponiste van die *Société Nationale*

2.5 Musiek herlewing deur die *Société Nationale*

Hoofstuk 3: Die Franse fluitskool

3.1 Paul Taffanel en die herdefinisie van fluitmusiek in die laat 19de eeu

3.2 Taffanel en die Paryse konservatorium

3.3 Die herlewing van die klassieke repertorium

3.4 Taffanel se bydrae tot solo-en kamermusiek

3.5 Die stylkenmerke van die Franse fluitskool:

3.5.1 Taffanel se veredelde en verfynde spel

3.5.2 Adolphe Hennebains (1862-1914)

3.5.3 Philippe Gaubert (1879-1941)

3.5.4 Marcel Moyse (1889-1984)

3.5.5 René le Roy (1898-1985)

3.5.6 Georges Barrère (1876-1944)

Hoofstuk 4: Die tydsgees waarbinne fluitmusiek evolueer en sigself herdefinieer

4.1 Die veranderende rol van die kunstenaar

4.2 Die opkoms van die “dandy”

4.3 Moderniteit

4.4 Die rol van die stad Parys

4.5 Die invloede op musiek

Hoofstuk 5: Oorsig oor die fluitrepertorium van die 19de- en vroeë 20ste eeu

5.1 Die professionele virtuoos tydens die vroeë tot middel Romantiese periode (1790 - c. 1880)

5.2 Komponiste van fluitmusiek in die Romantiese periode:

5.2.1 Friedrich Kuhlau (1786-1832)

5.2.2 Saverio Mercadante (1795-1870)

5.2.3 Francois Borne (1840-1920)

5.3 Fluitspelers in die Romantiese periode:

- 5.3.1 Jean-Louis Tulou (1786-1865)
- 5.3.2 Louis Drouet (1792-1873)
- 5.3.3 Anton Bernard Fürstenau (1792-1852)
- 5.3.4 Theobald Böhm (1794-1881)
- 5.3.5 Giulio Briccialdi (1818-1881)
- 5.3.6 Franz Doppler (1821-1883)
- 5.3.7 Jules Demersseman (1833-1866)
- 5.3.8 Karl Joachim Andersen (1847-1909)

5.4 Romantiese komponiste van waarde:

- 5.4.1 Carl Maria von Weber (1786-1826)
- 5.4.2 Franz Schubert (1797-1828)
- 5.4.3 Carl Reinecke (1824-1910)
- 5.4.4 Benjamin Godard (1849-95)
- 5.4.5 Cécile Chaminade (1857-1944)

5.5 Die *Société Nationale de Musique Française* en die Franse fluitskool

- 5.5.1 Die Romantiese skool van César Franck
- 5.5.2 Die klassieke skool van Saint-Saëns en Dubois
- 5.5.3 Die Impressionisme van Debussy
- 5.5.4 Latere Franse komponiste: *Les Six*

5.6 Opsomming

Hoofstuk 6: Slot

Bylae

Bronnelys

Hoofstuk 1: Inleiding

1.1 Inleiding en persoonlike beweegredes

Met die vestiging van die Franse fluitskool in die laat 19de eeu is die status van die fluitis tot 'n nuwe vlak verhef en ontstaan 'n rykdom van komposisies vir solo-fluit asook 'n groter rol vir die fluit in kamer- en orkesmusiek. Die rykdom van musiek wat die laat 19de eeu voortbring, maak 'n beduidende deel van die fluit repertorium soos ons dit vandag ken uit. Die Franse fluitmusiek van die laat 19de eeu het my nog altyd na aan die hart gelê. Daar ek selfn uitvoerende kunstenaar en orkesspeler is, het ek altyd geïnspireer gevoel om reg te laat geskied aan die pragtige solo- en kamermusiekkomposisies asook orkes-komposisies van komponiste soos Mouquet, Widor, Fauré, Debussy en Ravel. Wat my belangstelling in die onderwerp wek, is die geweldige ontwikkeling en groei wat in die genoemde tydperk in fluitmusiek plaasvind en gevolglik tot die ontstaan van 'n heel nuwe status van die fluit-virtuoos lei. Dit is egter onmoontlik om die ontstaan van die Franse fluitskool en die waardevolle bydraes van komponiste na te vors sonder om hierdie gebeure teen die agtergrond van die moeilike geboorte van Modernisme¹ te beskou. Dit is dus my doel om die diepliggende motivering vir die ontstaan van hierdie ryk Franse fluittradisie te ondersoek en dit in verband te bring met die herdefinisie van die rol van die kunstenaar in die laat 19de eeu. Hierdie verwickelinge word ondersoek teen die lig van die historiese gebeure in Frankryk in dié tydperk asook die artistieke filosofieë wat daartoe aanleiding gegee het dat die kunste stelselmatig ingelei is in die modernistiese bewussyn en sigself daarvolgens geherdefinieer het. Hierdie herdefinieerde rol is tot vandag vir die uitvoerende kunstenaar geldig.

Ek studeer tans solo-fluit en kamermusiek in Parys by die *École Normale de Musique* Alfred Cortot onder professore wat self geskool is in die tradisie van die Franse

¹ “Modernism is generally used as a comprehensive term that embraces major developments in the arts during the late nineteenth and early twentieth centuries. Clearly, any historical epoch thinks of itself as ‘modern’, as the new in contrast with the old, but Modernism reveals a higher self-conscious preoccupation with the new, projecting a desire for progress that borders on the utopian. The origins of Modernism are intertwined with the **Enlightenment**, the seventeenth- and eighteenth-century project that defined itself through a new spirit of rationalism and enlightened progress. Modernism is no longer that which is most current but becomes that which is most progressive. It is seen to emerge in the aftermath of the revolutionary upheavals of 1848. This movement and its sense of modernity are given theoretical reflections in the writings of Karl Marx and Friedrich Engels in *The Communist Manifesto* of 1848 (Beard & Gloag 2005: 109-110).

fluitskool. Binne hierdie raamwerk is daar, eie aan 'n gevestigde tradisie, deesdae steeds 'n ontvanklikheid vir kontemporêre komposisies wat dui op 'n opregte belangstelling in die musikale uitdrukking van die heersende tydsgees.

1.2 Literatuurstudie

In die tweede hoofstuk, wat handel oor die geskiedkundige en artistieke verwickelinge wat lei tot die herdefinisie van Franse fluitmusiek in die laaste dertig jaar van die 19de eeu, wend ek my tot *The French flute school: 1860-1950* (Dorgueille 1986). Hierdie boek fokus spesifiek op die hergeboorte van Franse fluitmusiek soos deur Taffanel verteenwoordig. Ander belangrike boeke wat geskiedkundige inligting verskaf asook die artistieke toneel van die tydperk insiggewend uiteensit, sluit die volgende bronne in: *The flute* (Powell 2002); *Modern French music from Fauré to Boulez* (Myers 1971); *French Music: From the death of Berlioz to the death of Fauré* (Cooper 1951); *The chronicle of classical music* (Kendall 1994); *Paris - The musical kaleidoscope: 1870-1925* (Brody 1988); *A hundred years of music* (Abraham 1964); "Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War" in the *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 52, no.3, 593-625 (Caballero 1999); *A history of modern music* (Collaer 1961); *Europe in the Nineteenth and Twentieth Centuries: 1789-1950* (Grant 1927) en *The New Grove Twentieth-century French masters* (Nectoux 1986). "The late Romantic Era from the mid-19th century to World War I": *Man and Music* (Samson 1991) verskaf waardevolle inligting oor die opera-oorheersing in Parys en die totstandkoming van die *Société Nationale de Musique Française*. Laasgenoemde bron lewer ook waardevolle kommentaar oor die tydsgees en musieksmaak rondom die Tweede Keiserryk wat goed van toepassing is op my derde hoofstuk.

Die vierde hoofstuk bestudeer die tydsgees rondom die evolusie van 19de eeuse Franse fluitmusiek. Die invloed van verskeie belangrike artistieke strominge in die 19de eeu soos Symbolisme en Impressionisme op Franse musiek word opgesom in Rollo Myers se *Modern French Music from Fauré to Boulez* (1971). Hy onderneem 'n grondige ondersoek na die invloed van Mallarmé op Debussy en op tydsgenote soos Taffanel. Ardal Powell (2002) bespreek die nuwe tydsgees van fluitspel en die besondere bydrae wat Taffanel in hierdie tydperk lewer. *Taffanel: Genius of the flute* (Blakeman 2005) en

Marcel Moyse - An extraordinary man (Wye 1993) beskryf die tydsges tees rondom die Franse fluitskool; die idee van die nuwe simboliese aristokraat-virtuoos word deur hierdie twee figure verteenwoordig. *The Foucault Reader* (1984) werp lig op belangrike aspekte van die Romantiese esteties. Verskeie opstelle uit die volledige werke van Charles Baudelaire (1947) verskaf interessante insigte oor die Romantiese esteties en die doel en funksie van die Kunste in die moderniteit². Baudelaire bespreek die posisie en rol van die moderne kunstenaar en ontwikkel'n dialektiek waarin hy die sogenaamde mode-skoonheid (*le beau de la mode*) teenoor die universele skoonheid (*le beau universel*) plaas. Hierdie teorie sluit op soortgelyke wyse aan by die tema van my verhandeling. 'n Verdere nuttige bron oor die kuns-esteties van die tydperk is Nicholls se *Modernisms: A literary guide* (1995). *The story of the flute* (Fitzgibbon 1914) plaas die konsep van die *dandy*, die sosiale wandelaar, in die konteks van die virtuose fluitis wat vermaak verskaf binne die salons van Parys. Hierdie konsep verskil in die filosofie van Baudelaire en word met behulp van bogenoemde bronne uiteengesit. "The Société Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of 'L'Invasion germanique' in the 1870's" in *19th-Century Music*, Vol. 24, no. 3, 225-251 (Strasser 2001) 'nis insiggewende bron oor die kritiek van skrywers en lede van die *Société Nationale* op die Tweede Keiserryk se banale musieksmaak. Hierdie bron beskryf ook in detail waarom musikale en kulturele hergeboorte dringend nodig was na die twintig afbrekende bestaansjare van die Tweede Keiserryk.

Die vyfde hoofstuk is 'n gedetailleerde oorsig oor die fluitrepertorium van die 19de- en 20ste eeu waarin die manifestasie van die verandering in artistieke klem binne die musiek ondersoek word. Werke wat bespreek word, is: *Prélude à l'après midi d'un faune* (Debussy, gepubliseer in 1894); *Daphnis et Chloé* (Ravel, gepubliseer in 1912); die *12ème Grand Solo*, Op. 94 (Tulou, gepubliseer in 1973); *Solo de concert No.6*, Op. 82 (Demersseman, gepubliseer in 1989); *Suite*, Op. 34 (Widor s.a.); *Syrinx* (Debussy,

² Die woord "moderniteit" dien in hierdie konteks as artistieke kategorie wat die Laas Romantiek, Impressionisme en alle bewegings daarna in die Musiek aandui. Ek vestig aandag daarop dat hierdie term as goeie oorkoepelende begrip kan dien vir die tydperk vanaf die middel van die 19de eeu wat uit verskillende kuns-bewegings bestaan. Die woord "moderniteit", wat hoofsaaklik as epogale term beskou word, is vir die eerste keer deur Baudelaire in die middel van die 19de eeu as artistieke en literêre kategorie gebruik (Pichois & Avise 2002: 311). Vir verskeie digters en denkers van die tyd veronderstel die moderniteit 'n breuk met die platoniese tradisie van 'n unieke of absolute skoonheid en staan 'n rasonale historiese teorie van die skoonheid voor (Ritter & Gründer 1984: 60). Binne hierdie raamwerk bevat die skoonheid relatiewe en 'n ewigheidselement wat onvermybaar verenig word. Hiervolgens beskik elke epog oor sy eie moderniteit, m.a.w. sy eiesoortige wyse waarvolgens skoonheid beoordeel word. Die begrip "moderniteit" word dus nie teenoor dit wat "antiek" is gestel nie maar teenoor dit wat "ewig" of "universeel" is. Hierdie konsep is van kardinale belang vir die verhandeling en word breedvoerig bespreek.

gepubliseer in 1927); *Concertino pour flute*, opus 107 (Chaminade, gepubliseer in 1967) en *La flûte de pan*, opus 15 (Mouquet s.a.). Hierdie komposisies is 'n toeligtig van die meer prominente en musikaal ryker rol van die fluit in beide solo-, kamermusiek- en orkeswerke.

1.3 Navorsingsonderwerp en navorsingsvrae

Met die val van die aristokrasie as gevolg van die Franse rewolusie en die gepaardgaande nuwe tydsgees en atmosfeer, is die tradisionele aristokraat-virtuoos vervang met die professionele virtuoos – die onafhanklike kunstenaar wat die publieke sfeer betree (Toff 1985: 244). Laasgenoemde terme kan op 'n interessante wyse teen die tydsgees ondersoek word. Dit was die kunstenaar se taak om binne hierdie professionele sfeer die opkomende middelklas op oppervlakkige wyse te vermaak. Die kunste was gekonfronteer met 'n ongekende diepliggende bestaanskrisis – die kuns het sy status as kommentator en vertolker van die mensebestaan verloor. Hierdie krisis word in al die kunsrigtings waargeneem en lei langamerhand tot die geboorte van die modernistiese bewussyn. Die kunstenaar moes binne hierdie raamwerk hom/haarself onttrek aan die publieke sfeer om weer 'n kritiese posisie in te neem en stel dit hom/haar ten doel om die werklikheid en dit wat die mensebestaan ten nouste raak te vertolk.

In die laat 19de eeu ontstaan daar dus die idee van 'n nuwe simboliese “aristokrasie” wat in die kulturele domein verteenwoordig word. Gevolglik word die rol van die uitvoerende kunstenaar, en meer spesifiek die fluitis, geherdefinieer as simboliese aristokraat-virtuoos. Ons het hier dus te make met 'n aristokratiese mentaliteit wat bestaan binne 'n kulturele domein. Die kunstenaar neem dus in 'n sekere sin die rol van die aristokrasie van die 18de eeu aan deur die diepliggende rol van die kunste in sy/haar era te oordink en te beskerm. Dit is die rol van laasgenoemde om dit wat die moderne samelewing raak te vertolk en tot die universele skoonheid (*le beau universel*) (Baudelaire-dialektiek) te verhef.

Ek beoog verder om aan die hand van uitgesoekte orkes-, kamer-, en solo-musiekkomposisies die musikale hervormingsproses van die laat 19de eeu te analiseer. Dit is 'n studie wat die vroeë 19de eeuse werke met latere komposisies, wat verbind kan word aan die Franse fluitskool, vergelyk.

1.4 Doelwit van studie

Hoewel daar reeds verskeie verhandelinge verskyn het wat oor die Franse fluitskool handel, is dit my doel om met hierdie verhandeling wye perspektief daar te stel ten opsigte van die breër artistieke konteks en die modernistiese tydsges. Ek beoog om met verwysing na ander kunsvorme te wys dat die Franse fluitskool en die komposisie en uitvoer van fluitmusiek in die laat 19de eeu'n manifestasie van hierdie konteks is. Ek beoog verder om met behulp van musiekanalise die elemente wat relevant is tot die bespreking uiteen te sit en daarmee te bewys dat die ontwikkeling van die Franse fluitskool in hierdie tydperk deel uitmaak van hernude moderne definisie van die musikus – naamlik dié van 'n aristokraat-virtuoos.

1.5 Metodologie

Ek onderneem 'n kwalitatiewe studie wat 'n uiteensetting van historiese gebeure asook artistieke tendense inkorporeer. Franse fluitmusiek van die laat 19de eeu word spesifiek vergelyk met die musiek van die vroeë 19de eeu om die besondere kentering te beklemtoon. Die finale hoofstuk is 'n vergelykende musiekanalise van komposisies van onder meer Ravel, Debussy, Mouquet, Chaminade, Widor, Demersseman en Tulou.

Hoofstuk 2: Die Franse musiektoneel tydens die negentiende eeu

2.1 Die herdefinisie van Franse fluitmusiek

Hierdie hoofstuk ondersoek die historiese agtergrond en artistieke verwickelinge waarteen die herdefinisie van Franse fluitmusiek in die laat 19de eeu ondersoek moet word. Die tydperk van belang is rofweg die twee dekades voor en na die Frans-Pruisiese oorlog en speel 'n belangrike rol ten opsigte van die veranderinge binne die samelewing wat ook die artistieke terrein ten sterkste raak. Die tydsgees waarteen hierdie verwickelinge plaasvind word grootliks beïnvloed deur die volgende elemente: Die politieke orde van Napoleon III; materiële vooruitgang gedurende hierdie tydperk; die groeiende middelklas; en die uiteindelijke oorwinning van Bismarck in die Frans-Pruisiese oorlog.

2.1.1 'n Historiese en politieke agtergrond

Die middel van die 19de eeu word gekenmerk deur 'n op-timisme wat gepaard gaan met ekonomiese vooruitgang en welstand gedurende die Tweede Keiserryk van Napoleon III (1851-1870). Onder sy heerskappy word Frankryk die grootste industriële mag in Europa. Napoleon geniet die guns van welgestelde kommersiële sleutelfigure, asook die Katolieke Party (Grant 1927: 239). In dié tyd word die ekonomie vermoderniseer en industrie floreer. Louis-Napoleon laat Parys vermoderniseer deur sy weermag luitenant Hausmann, wat dit ontwikkel tot die flambojante stad wat ons vandag ken. Die breë, grandiose nuwe geboue en wye nuwe *boulevards* is esteties sowel as prakties, in die sin dat dié breë strate rebelle verhoed om padblokkades op te rig en enige onluste deur wye lyn van spervuur afgeweer kan word (Samson 1991: 101). Hierdie tydperk kenmerk ook die ontstaan van die middelklas wat met 'n verhoogde sosiale status die lewenswyse van die 18de-eeuse aristokrasie nastrewe. Die middelklas mens dra met sy ambisie en hardwerkendheid grootliks by tot Parys se ekonomiese mag.

Die materiële vooruitgang en industrialisasie in Frankryk hou egter groot gevolge in vir die status van die kunstenaar in die algemeen en in besonder vir die komponis en uitvoerende kunstenaar. Die rol van die kunstenaar word reeds met die Franse revolusie en die val van die aristokrasie in 1789 onherroeplik verander. Die daaropvolgende politieke regimes (wat die Tweede en Derde Keiserryke insluit) stel dit hulle ten doel om

alles wat herinner aan die aristokratiese orde van Louis XVI en sy voorgangers die hoof te bied. Komponiste en musici maak nou'n bestaan uit gehore wat betaal vir uitvoerings soos wat aristokratiese beskermheerskappy verdwyn (Weber 1979: 176). Die kunste, wat in die vorige bestel juis onder die beskermheerskap van die adelstand gestaan het, is nou in 'n kwesbare posisie, uitgelewer aan die willekeur en smaak van die stygende middelklas en nuwe heerskappye. Dit is interessant om op te merk dat beide Louis Philippe en Louis Napoleon (Napoleon III) min belang by musiek en kuns het. Trouens, Louis Philippe was as't ware toon doof. Napoleon III se musiekwaardering strek nie verder as Offenbach se lawwe politiese satires nie (Samson 1991: 101). Jacques Offenbach³, besit die vermoë om werke vinnig te komponeer en sy komposisies het gewoonlik 'n kenmerkende Par yse karakter van ligtheid en spontaneïteit. By sy eie teater, die *Bouffes Parisiens*, vermaak hy die Tweede Keiserryk met vlaag van operettes. Hy word die nie-amptelike grapmaker van Napoleon III wat gewoonlik groot vreugde put uit sy politieke satires (byvoorbeeld *Orphée aux enfers* en *La belle Hélène*) (Samson 1991: 112).

Nog 'n besondere geskiedkundige gebeurtenis is die première van Offenbach se *Les contes d'Hoffmann* (1881) by die *Opéra-Comique*; 'n paar maande na die dood van die komponis op die ouderdom van een-en-sestig. Vir jare hoop hy dat dit sy grootste meesterwerk sal word. Offenbach se houvas op die publiek verswak na die Frans-Pruisiese oorlog en met die totstandkoming van die Derde Republiek. Sy groot ambisie is om *grand opéra* te komponeer en hy glo vas dat *Les contes d'Hoffmann* hierdie ideaal sal verwesenlik. Dit – sy finale komposisie – is egter 'n mislukking. Sy ongeveer honderd operettes is 'n bewys van sy ware genialiteit en word tot vandag toe wêreldwyd herleef (Samson 1991: 112).

Dit is ironies dat die siniese en fatalistiese stemming wat Offenbach in sy operettes oordra juis die wese van die ydele Tweede Keiserryk versinnebeeld. Hierdie onkundigheid onder die heersers dien as toeligting dat in hierdie sfeer die doel van die

³ Jacques Offenbach (1819-1880) is 'n Franse komponis en tjellis uit die Romantiese era en een van die mees invloedryke komponiste van die 19de eeu. Hy is van Duits Joodse afkoms en is een van die belangrikste operette komponiste. Alhoewel sy naam gewoonlik geassosieer word met die Franse operette en die Tweede Keiserryk, is *Les contes d'Hoffmann* 'n volwaardige opera komposisie. Dit word tot vandag toe gereeld wêreldwyd uitgevoer.

kunste blote vermaak veronderstel. Musiekkonserte dien as geleentheid waarin die bourgeoisie hullesosiale status kan verhoog. Binne hierdie kapitalistiese bestel ontstaan nuwe sosiale hiërargieë. Die *haute bourgeoisie* distansieer hulleself van die algemene middelklas en beskou hulleself toenemend as 'n soort aristokrasie. Hierdie sogenaamde “tweede aristokrasie” (Weber 1979: 179) vorm die middelpunt van besluitneming in die konsert- en operatoneel in die 19de eeu. In die woorde van Heinrich Wörner: “The bourgeoisie bore the torch of culture” (Weber 1979: 176). Andersyds word musiek en teater op groot skaal na die massas gebring. Amateur koorverenigings word rondom 1850 op die been gebring en tree op 'n gereelde basis op tydens massakoorefeeste by onder andere die *Palais de l'Industrie*. Nuwe teaters word ook opgerig en daar is groter gehore en optreegeleentheid vir kunstenaars.

Die Franse publiek verkies opera bo enige ander musiekvorm. Hierdie houding spruit uit 'n eeue-oue tradisie en is grootliks beliggaam deur Louis XIV. Benewens sy genieting van musiekbegeleiding tydens wandeling in Versailles, in die kerk en gedurende etes, is die Sonkoning lief vir operatuitvoerings van meesters soos onder andere Lully en Delalande aan sy hof. Musiek is volgens hom iets wat geniet moet word soos uitgesoekte wyne en fynproewerkos (Samson 1991: 103). Vir Louis XIV is musiek verfyning van die lewe; vir meeste Parysenaars in die 19de eeu dien musiek egter slegs as begeleiding vir asemrowende tonele en fraai ballette (Samson 1991: 103). Besoek aan die operahuis is vir die 19de eeuse Parysenaars 'n sosiale aangeleentheid. Belangrike besoekende staatslui woon seremoniële uitvoerings by en die operahuis word 'n simbool van regeringsgasvryheid. Die middelklasgehore geniet die sangers, pragtige dekor en uitspattige kostuums (Brody 1987: 15). Hulle wil geamuseer, beweeg en met geesdrif vervul word. Musiek moet aangenaam en maklik genoeg wees om geneurie te word of op die plaaslike salon klavier gespeel te kan word (Samson 1991: 106).

2.1.2 Opera-oorheersing en die ontstaan van die *Opéra Garnier*

Die middelklas publiek se musikale begeertes word deur twee instansies bevredig, naamlik die *Opéra* en die *Opéra-Comique*. Teen die einde van die Tweede Keiserryk word die *Opéra* permanent gevestig net af van die *Boulevard des Capucines* in 'n gebou,

ontwerp deur Charles Garnier⁴, met Napoleon III se *folie du bâtiment* wat dien as inspirasie (Samson 1991: 103). Volgens Napoleon se verordening van 1807 is die funksie van die *Opéra* om konserte en ballette metn grasiëvolle en edele karakter te vertoon. Die *Opéra-Comique* is verantwoordelik vir komedies en dramas waarin die gesproke dialoog vermeng word met arias en liedere (Samson 1991: 105). Die edele karakter van uitvoerings soos vereis deur Napoleon maak tydens die Tweede Keiserryk plek vir die meer lighartige pogings van die operette komponiste Offenbach en Hervé. Die *Opéra* en die *Opéra Comique* word tydens die 19de eeu bestuur deur beide publieke en privaat ondernemings. Die keuse van programme is in die hande van individuele entrepreneurs met vergunning van die Ministerie vir Binnelandse Sake; en later van die Ministerie vir Onderwys en Skone Kunste. Sangers verwerf dikwels sterstatus en verdien oor die algemeen veel meer as komponiste. Komponiste wat hulleself egter toespits op operas verdien 'n aansienlik groter inkomste as met simfonieë en kamermusiekwerke.

Een van die komponiste wat al hierdie dinge verwesenlik is die Duitser Giacomo Meyerbeer, of te wel Jakob Liebmann Beer. Na omvangryke komposisieklasse by Rossini in Italië en 'n oorwegende Italiaanse komposisiestyl in sy operas, vestig hy homself in Parys waar hy met ope arms ontvang word. Ruimgeestige privaat befondsing en 'n goeie inkomste uit sy komposisies stel hom in staat om sy eie operas op uitspattige wyse te subsidieer. Die musiek in Meyerbeer se operas is ondergeskik aan die glorieryke skouspel wat afspeel op die verhoog. Meyerbeer se hoofmedewerker en toneelskrywer, Eugène Scribe⁵, sorg met sy teatrale sjarme en uitstekende libretto's vir die sukses van meeste 19de eeuse operas (Samson 1991: 106). Die Middeleeuse karakter, praalvertoon en misterieuse verhale in operas soos *Robert le diable*, *Les Huguenots*, *Le prophète* en *L'africaine*, voldoen aan al die publiek se begeertes (Samson 1991: 106). Meyerbeer word vereer as gelyke van Beethoven en

⁴ Charles Garnier (1825-1898) ontwerp en laat bou die nuwe Paryse *Opéra* gedurende die periode van 1857-1874. Dit dien as bevestiging van vertroue in die Tweede Keiserryk en as vererende "*Pavillon de l'Empereur*" (Samson 1991: 104). 'n Honderd jaar nadat Louis Napoleon die konstruksie van 'n nuwe groot operahuis, die *Opéra Garnier*, teweeg bring, gee president Mitterand 'n soortgelyke opdrag vir die oprig van die *Opéra de la Bastille* as simbool van sy eie regering se prestige. Dit alles is beduidend van hoe die geskiedenis homself herhaal (Samson 1991: 113).

⁵ Die dramaturg Eugène Scribe (1791–1861) skryf in totaal 400 toneelstukke en menigte libretto's vir onder andere Auber, Halévy, Bizet en Verdi.

Michelangelo; die grootste komponis van sy tyd en een wie se naam vir ewig onthou sal word. Meyerbeer se sukses kan ook toegeskryf word aan Frankryk se kulturele liberalisme tydens die 19de eeu. Dit is ook belangrik om te vermeld dat die Franse Romantiek grootliks deur die Duitse estetiese manifeste van skrywers en filosowe soos die Schlegel broers, Hegel, Goethe, Schiller, Schelling en Hoffmann gevorm en beïnvloed is. Meyerbeer se sukses in die Franse musiekoneel kom dus ook as geen verrassing as mens in ag neem dat hy Goethe se gunsteling komponis was nie (Brody 1987: 14).

In teenstelling met Meyerbeer se volslae sukses, geniet die komposisies van Berlioz geensins soveel aansien nie. Trouens, sy opera *Benvenuto Cellini* is tydens die première uitgejou en word slegs drie keer uitgevoer. Parys toon geen agting vir sy komposisies nie en dit is slegs danksy Liszt se edelmoedigheid dat *Benvenuto* in Weimar uitgevoer word. Geen van Berlioz se ander operas, soos *Les troyens* en *Béatrice et Bénédict*, ontvang speeltjye by die *Opéra* nie (Samson 1991: 108). Daar is inderdaad weinig Franse komponiste wat die guns geniet van die *Opéra* tydens dié periode wat ongeveer die Tweede Keiserryk dek (1851–1870). Fromenthal Halévy, 'n naargestiglike nabootser van Meyerbeer, skryf ongeveer twintig operas, gewoonlik met behulp van Scribe. Sy *La juive* (1835) en Ambroise Thomas se *Hamlet* val in hierdie kategorie van “well-trying attractions” (Samson 1991: 108). Thomas word selfs vereer as lid van die *Académie des Beaux Arts* en word 'n invloedryke hoof van die Paryse konservatorium. Binne dieselfde tydsraamwerk is die Italiaanse operas van Rossini (*Guillaume Tell*) en Donizetti (*Lucia di Lammermoor* en *La favorite*) veel meer suksesvol as dié van die Fransman Gounod. Sy opera *Sapho* wat in 1851 aangebied is, misluk en verdwyn van die planke na sewe uitvoerings. Een van die redes waarom dié opera nie goed ontvang is nie kan waarskynlik toegeskryf word aan die feit dat dramatiese konflik hoofsaaklik deur die musiek geskep is in plaas van deur imposante effekte (soos deur die beskermhere van die *Opéra* voorgeskryf) (Samson 1991: 108). Slegs teen die einde van die Tweede Keiserryk vestig Gounod homself as erkende en gewilde komponis aan die *Opéra* met *Faust* en *Roméo et Juliette*. Hierdie operas openbaar reeds rewolusionêre musikale kenmerke wat gestalte vind in die unieke hantering van woorde, gevarieerde ritmes en opgebreekte kadense wat latere eksperimente van Debussy en Massenet inlyf (Samson 1991: 109).

Na die Frans-Pruisiese oorlog van 1870 verskyn vars talent by die *Opéra*. Massenet se *Le roi de Lahore*, 'n oefening in Oosterse prag *à la Meyerbeer*, dateer uit 1877. *Le Cid* en *Esclarmonde* bevestig sy houvas op die publiek en bewys dat hy oor dieselfde talent as sy voorganger beskik om gehore suksesvol te vermaak. Sy grootste sukses is egter *Manon* wat behoort tot die repertorium van die *Opéra-Comique*, uitgevoer in die *Salle Favart*. Sels hier handhaaf Meyerbeer'n substansiële teenwoordigheid met sy operas *L'étoile du nord* en *Dinorah*. Alhoewel hy nie totaal gemaklik voel met die Franse genre van *opéra comique* nie, is die *Salle Favart* tog 'n nuttige uitbreiding van sy komposisies.

Meer tipiese komponiste aan die *Opéra-Comique* is Daniel-François-Esprit Auber. Sy naam verseker beskermheer aand van elegante vermaak wat gevul is met vertoonstukke van pragtige prima donnas. Auber is 'n tipiese *boulevardier*: lig sinies, humoristies en geamuseerd in plaas van geïrriteerd met die sedeloosheid van mans en vrouens. Met sy dood op die ouderdom van 79 het hy meer as 70 verhoogwerke geskryf. Buiten sy *grand opera* *La muette de Portici*, is die meeste van sy *opéras comiques* uiters ligte vermaak. *Fra Diavolo* en *Les diamants de la couronne* word slegs deels onthou vir hulle roerende ouvertures. Hy sterf in 1871, sy wêreld vernietig deur die gruwels van die Frans-Pruisiese oorlog.

Halévy en Adolphe Adam is albei bekende name by die *Opéra-Comique*. Adam se ballet *Giselle* (1841) bly lank op die planke. Gaetano Donizetti se *La fille du régiment* (1840) word spesiaal gekomponeer vir die *Salle Favart* en ontvang amper eenduisend uitvoerings teen die einde van die eeu (Samson 1991: 110).

Teen 1860 tree veranderinge by die *Opéra-Comique* in met Ambroise Thomas⁶ se *Mignon*. Alhoewel hierdie opera slegs skaduwee is van die Goethe -meesterwerk waarop dit gebaseer is, beskik dit wel oor grasiëvolle melodieë en vloeiende lyne wat'n meer nadenkende atmosfeer aankondig in vergelyking met die werke van Auber, Hérold en Boieldieu. In 1872 word hierdie nuwe atmosfeer bevestig deur die suksesvolle uitvoering van Mozart se *Le mariage de Figaro*.

Verdere veranderinge vind plaas by die *Opéra-Comique* deur die werke van Gounod. In 1874 word *Mireille* goed ontvang en word dit'n groot attraksie vir konsertgangers. In 1875 vind die première van Bizet se *Carmen* by die *Opéra-Comique* plaas. Soos Berlioz

⁶ Hy was hoof van die Paryse konservatorium en lid van die *Institut*.

word Bizet se idees beïnvloed deur die Romantiese literêre beweging. Sekere skeptici reken dat *Carmen* nie so lank sou oorleef soos die werke van Hérold, Boieldieu, Adam of Auber nie. Inteendeel, teen 1859, nou as deel van die *Opéra*-repertorium, kry dit minstens drieduisend uitvoerings. Die hoofredes hiervoor is dat die musiek uit die staanspoor goed gekomponeer is en die opera is gebaseer op 'n bekende Romantiese *nouvelle* van Prosper Mérimée. Met onvergeetlike melodieë ~~asook~~ ^{asook} stekende storielyn word die verhoogkuns gebalanseerd aangevul. Hierdie opera is dus in skille kontras met vroeër operas van Adam en Auber wat meer op verhoogeffekte as goeie teks en musiek staat maak.

By die teaters van die *Opéra*, *Opéra-Comique* en *Bouffes Parisiens* (Offenbach se teater) moet ook die naam van die *Théâtre-Lyrique* gevoeg word. Hier word operas van Bizet en Gounod die eerste maal aangehoor voordat dit by die *Opéra* en *Opéra-Comique* vertoon word. Politiek en die *Opéra* is sinoniem. 'n Politikus wat publisiteit verlang (soos koerant publikasies) moes genoeg belangstelling toon in die belange van die *Opéra*.

2.1.3 Jean-Louis Tulou se oorheersende invloed op die Paryse musiektoneel

Die fluittoneel word oor 'n beduidende gedeelte van die 19de eeu grootliks oorheers deur Jean-Louis Tulou (1786–1865), professor aan die Paryse konservatorium vanaf 1829. Tulou domineer grootliks die fluittoneel van 1830-40 vanweë sy virtuose spel en gesogte posisie as professor aan die Paryse konservatorium; maar veral omdat hy sy konneksies gebruik om as instrumentbouer verdere bekendheid te verwerf. Tulou begin in 1828 fluite vervaardig en vorm drie jaar later 'n vennootskap met die fluitbouer Jacques Nonon (1802-1867) wat tot 1856 (tot en met Tulou se aftrede) sou duur. Saam word hulle die offisiële verskaffers van fluite aan die Paryse konservatorium; ^u iters winsgewende projek.

Vanaf 1832 tot 1860 word slegs Tulou se eie komposisies elke jaar vir die pryswennerskompetisie voorgeskryf. Die fokus val sterk op virtuose vertoon en populariteit binne sosiale kringe. Die beeld van die fluitspeler word vooropgeplaas eerder as die inhoud en waarde van die musiek wat oorgedra word. Louis Fleury⁷

⁷ Louis Fleury (1878-1928) is 'n leerling van Paul Taffanel en 'n baie gewilde virtuoos van sy tyd. Hy is 'n pionier op die gebied van die herontdekking van vergete Barok-komposisies en die bevordering van nuwe

beskryf die begin van die 19de eeu (in sy artikel *La Flûte*, 1927) as 'n periode van artistieke dekadensie vir die fluit, waarin virtuose spelers 'n pretensieuse styl verkies. Hy skryf dat hierdie fluitskool sy oorsprong het in Tulou en eindig met Demersseman⁸. Die skool bring ook talle *grand concertos* en briljante *grand solos* voort (Dorgeuille 1983: 16). Fantasië met variasies en verwerkings van operamelodieë maak deel uit van die musikale smaak en word sodoende 'n verskoning vir wat Powell (2002: 216) beskryf as "idle twitterings" en "tasteless gimmicks". Tydens Tulou se oorheersende "bewind" is Mozart-concerti vir vyftig jaar glad nie aangehoor in Parys nie, maar slegs sy eie vyf concerti (Toff 1985: 253).

Fleury skryf in *The flute and its powers of expression* (1922: 383-384):

As long as the flute was a true pastoral instrument, of tender pathos or graceful agility, the greatest composers – Händel, Bach, Haydn, Mozart and to some extent Beethoven – cared for it and wrote masterpieces for it. But the moment flautists tried to compete with violinists, giving themselves over to fireworks and the expression of hectic sentiment, people of good taste would have no more to do with them. Except for a few orchestral pieces, there is not a page of flute music by Mendelssohn, Schumann or Brahms – to take only these three; and so it will remain, as long as flautists turn themselves into mechanical birds and fill their melodies with meaningless ornament.

2.1.3.1 Die 1832 konies geboorde Böhm-ringklepfluit

Tulou bied sterk opposisie teen die ontwikkeling van die klankryke konies geboorde 1832 Böhm-ringklepfluit. Die ou klep-sisteem vereis dat nege vingers veertien vingergate moes sluit en oopmaak. Theobald Böhm⁹ (1794-1881) vind ook dat die tonggate te naby aan mekaar geplaas is op hierdie ou sisteem wat lei tot ongewenste intonasieprobleme. Dus ontwerp Böhm die sogenaamde 1832 konies geboorde ringklepfluit (Powell 2002:

komposisies deur kontemporêre Franse komponiste. Daarom is 'n hylid van die *Société Moderne des Instruments à Vent*, wat gestig is juis vir hierdie doel. Debussy se solowerk *Syrinx* word aan hom opgedra.

⁸ Jules Auguste Demersseman (1833-1864) is gebore in Holland en was 'n leerling van Tulou. Hy is geken vir sy uitstekende dubbel tongslag, virtuose spel en is die "Franse Nicholson" genoem (Fairley 1982: 32). Hy vervang nooit sy ou agtklepfluit met die Böhm-fluit nie en verloor sodoende enige kans om 'n aanstelling aan die Paryse konservatorium te kry (Toff 1985: 252).

⁹ Hy is 'n befaamde fluitbouer en komponis van meer as twee -en-sewentig fluit komposisies. Sy mees bekende komposisies is waarskynlik *Variations on Nel Cor Più*, Op. 4, en sy *Grande Polonaise*.

157), waarop toongate so groot as prakties moontlik in ideale akoestiese plasinge ontwerp is. Vanweë die feit dat meeste toongate buite die bereik van vingers was, ontwikkel hy'n ringklep -sisteem. Waar vingers se strekking nie groot genoeg was om gemaklik 'n toongat te sluit nie, koppel Böhm die betrokke klep aan 'n staaf wat, as die fluitspeler 'n sekere klep oopmaak of sluit, outomaties op en af beweeg in samewerking met 'n ander (meer bereikbare) klep. Böhm ontwikkel ook spesifiek bypassende vingersettings vir hierdie ringklep-sisteem. Böhm presenteer sy ringklepfluit aan die Franse Akademie vir Wetenskap in Mei 1837 en dit word goed ontvang.

2.1.3.2 Camus, Dorus en Coche en die Böhm-ringklepfluit

Drie Fransmanne vervul belangrike rolle in die aanvaarding van die revolusionêre 1832 Böhm-fluit in Parys in 1837, naamlik Paul Hippolyte Camus¹⁰, Louis Dorus¹¹ en Victor Coche¹². Böhm stel Camus aan as agent om hierdie nuwe fluit in Parys te bemark. Camus presenteer die instrument aan die bekende fluitbouer, Buffet, in Parys. Na 'n mislukte besigheidstransaksie met laasgenoemde, word die instrument dadelik oorgeplaas in die hande van twee ander bekende Paryse fluitbouers, Vincent Godefroy en Louis Lot. Op 21 Oktober 1837 verskyn 'n kennisgewing in die *Courrier français* waarin hulle die eerste plaaslik vervaardigde Böhm-fluit in Parys aankondig (Powell 2002: 172).

Louis Dorus aanvaar die Böhm-fluit in 1833, maar in samewerking met Godefroy en Lot verander hy die G-kruis klep. Hierdie meganisme is aangepas en verbeter en word die standaard ontwerp vir die geslote G-kruis modelle. Daarom staan ons hedendaagse G-kruis bekend as die Dorus-G-kruis klep.

¹⁰ Paul Hippolyte Camus (gebore 1796) is die eerste Franse fluitspeler wat die Böhm-ringklepfluit aanvaar, bemark en bespeel (Powell 2002: 171). Hy publiseer in 1838 'n *Méthode* juis vir die Böhm-ringklepfluit.

¹¹ Louis Dorus (1813-1896) is 'n student van Guillou (1787-1853) aan die Paryse konservatorium en is in 1860 daar aangestel as fluit professor en as opvolger van Tulou. Met sy aanstelling skryf hy die Böhm-fluit as offisiële instrument van die konservatorium voor, en word hy'n medestigter van die *Société de Musique Classique* (1847). Hierdie stigting moedig nuwe Franse komposisies en kamermusiek aan. (Dorgeuille 1986: 14).

¹² Victor Jean Baptiste Coche (1806-81) is 'n leerling van Tulou en later ook assistent-professor in fluit naas Tulou aan die Paryse konservatorium tussen 1831 en 1841. Hy is een van die eerste fluitspelers wat die Böhm-sisteem aanvaar en publiseer 'n uitstekende *Méthode* (1838) vir hierdie instrument.

Victor Coche en Buffet, in direkte kompetisie met Dorus en Godefroy, aanvaar die Dorus-G-kruis klep meganisme, maar voeg 'n D-kruis trillersleutel by asook 'n ring klep vir die derde vinger linkerhand om B-mol te kan speel.

Dus in die herfs van 1837 is twee kompeterende Franse modelle van die Böhm-fluit gereed om krities beoordeel te word. Na aanleiding van Godefroy se aankondiging op 21 Oktober stuur Coche 'n brief in die geheim na Böhm, waarin hy laasgenoemde probeer oortuig om regstappe in te stel teen Godefroy in 'n poging om dié se fluitproduksie in Parys te stuit en homself as offisiële agent in Parys aan te stel. Hy skryf direk aan die Franse Minister van Binnelandse Sake en Skone Kunste, waarin hy homself verhef tot “fluit professor aan die Paryse konservatorium” (in werklikheid beklee hy slegs die posisie van assistent-professor onder Tulou). Hy rig 'n versoek om die Böhm-fluit bekend te stel aan die musiekafdeling van die Kommissie vir Skone Kunste. In reaksie op Coche se brief, rig Böhm versoek aan die sekretaris van die Akademie vir Skone Kunste, waarin hy en Camus hulle Mei-aansoek voorrang wil sien geniet bo Coche se afsonderlike versoek aan die minister.

Victor Coche se gekonkel verseker egter dat Böhm se konsep van sy eie fluit en as oorspronklike uitvinder daarvan nooit die aandag van die kommissie geniet nie. Op 24 Maart 1838 lê Coche sy referaat genaamd *Examen critique de la Flute Ordinaire comparée à la Flute de Böhm* aan die musiekkomitee van die Akademie vir Skone Kunste van die *Institut de France* voor. Hy ontvang groot lof vir sy en die fluitbouer Buffet se werk aan die fluit (Powell 2002: 174). Hierin diskrediteer hy Böhm as die oorspronklike uitvinder van die nuwe instrument en gee alle eer aan die fluitbouer *James Carel Gerhard Gordon*¹³. Hy beskryf dié instrumente as “fluite met die Böhm-sisteem deur V. Coche”: Hy benadruk sy eie veranderinge aan die instrument, en voeg sy eie *Méthode*, spesiaal geskryf vir die instrument, by. Hy beskryf die menigte defekte van die tradisionele 6 of 12-klep fluite: naamlik swak klankkwaliteit, intonasieprobleme en moeilike vingersettings (Mozart lewer soortgelyke kritiek) (Dorgeuille 1983: 14). Heel paradoksaal beskryf hy die nuwe instrument in *Examen critique* as die “Böhm-fluit” en later in sy *Méthode* as die “Gordon-fluit, gemodifiseer deur Böhm.” Sy en Buffet se

¹³ Kaptein James Carel Gerhard Gordon (1791-1838) is 'n leerling van Tulou en 'n offisier in die Switserse Wag van Charles X in Parys sedert 1814. In 1836 ontwerp hy fluit gebaseer op 'n oop klep -sisteem in samewerking met Auguste Buffet jr. (1789-1885), fluitmaker vir die regiment. Hierdie fluit besit “touchpieces” wat klepbeweging aan toongate buite die bereik van vingers verskaf. Dus kan 'n toongat onder een vinger sowel as 'n ander klep elders terselfdertyd oop of toegemaak word. Hierdie gees van meganiese innovasie lei tot die befaamde 1832 Böhm-ringklepfluit (Powell 2002: 156-157).

alleenreg op die instrument word verder versterk deur werwingsliteratuur in die lyn van “fluite ontwerp deur Gordon, gemodifiseer deur Böhm, vervolmaak deur Coche.” Hierdie was alles duidelike pogings om aan Böhm ’n slegte reputasie te besorg en om Coche en Buffet se fluitboumaatskappy te laat seëvier bo dié van Godefroy en Dorus.

Coche besluit om sy sukses op te volg met ’n voorstel aan die onderwyskomitee van die Paryse konservatorium om ’n spesiale klas van onderrig in die Böhmer-ringklepfluit te skep. Hierdie komitee bestaan uit komposisie-, sang- en instrumentale professore en meeste dien ook vroeër op die paneel van die Akademie. Op 30 Desember 1839 vergader hulle met die hoof van die Paryse konservatorium, Luigi Cherubini. Die vergadering van 30 Desember word ’n week uitgestel sodat Tulou ook teenwoordig kan wees. As offisiële fluit professor aan die konservatorium is sy opinie vanselfsprekend hoog geag. Soos vroeër genoem, is Tulou sterk gekant teen Coche se idee van ’n spesiale klas in die Böhmer-ringklepfluit vanweë sy finansiële welvaart as hoofverskaffer van fluite aan die konservatorium en die aandag wat sy eie fluitmetodiek daar geniet.

2.1.3.3 Tulou se *flûte perfectionnée* en sy kritiek op die Böhmer-ringklepfluit

Tulou verkies om sy eie verbeterde fluit, naamlik *flûte perfectionnée*, te bemark, veral na die verskyning van die Böhmer-ringklepfluit in 1837. Dit vergelyk met die Böhmer-fluit deurdat dit soortgelyke “rod-axles” en “needle springs” besit, maar dit behou die oorspronklike akoestiese proporsies en dus karakter van die ordinêre Franse fluit¹⁴, wat ook die “ouer fluit” of “*simple system flute*” genoem word (Powell 2002: 159).

’n Vierklep fluit deur Willis en Goodlad, Londen, c.1830¹⁵:



¹⁴ Die term “ordinêre Franse fluit”, “ouer fluit” of “*simple system flute*” dui almal op ’n konies geboorde fluit wat presies ses oop toongate bevat. ’n Toonleer van D majeur word geproduseer deurdat toongate een vir een geopen word. Hierdie “ouer fluit” besit ook vier geslote staande kleppe met geen oopstaande kleppe nie (Wilson 2007).

¹⁵ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

’n Vyfklep fluit deur Tulou, Parys, c.1835¹⁶:



Die *flûte perfectionnée* deur die fluitbouer Nonon, Parys, c.1860¹⁷:



Op die *flûte perfectionnée* word verskeie trillersleutels tesame met die F#-klep verskaf. Hierdie fluit bevat dertien kleppe en toongate in totaal insluitende ’n lae B-klep wat beheer word deur die linkerhand vierde vinger. ’n Buitengewone verskynsel is die insluiting van ’n tweede C -klep onder die linkerhand duim, langs die Bb-klep (Wilson 2007).



Ten spyte van die meganisme is die *flûte perfectionnée* nog steeds ’n “*simple system flute*”. Die ses oop toongate is dieselfde as die ses toongate op die vyfklep Franse fluit.

Dit is nodig om al die tipes van “*simple system flutes*” uit te lig op hierdie stadium. Gedurende die 1800’s word klein geslote staande kleppe vir D#, F, G# en Bb algemeen

¹⁶ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

¹⁷ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

gebruik. The C-voet met twee ekstra oopstaande kleppe is algemeen bekend, alhoewel die populariteit daarvan wissel tussen verskeie lande. Die volgende mees algemeen gebruikte klep is waarskynlik die lang F-sleutel. 'n Tweede sleutel of tweede hefboom is gebruik; dit word soms die lang B*b*-sleutel genoem. Verskeie soorte C-sleutels word bekend gestel; die een wat die meeste bekendheid verwerf is die lang C-sleutel wat gespeel word deur die regterhand pinkie. Hiermee tesame word ook 'n B-voet gebou wat 'n ekstra oopstaande klep vir lae B bevat. Fluite uit die vroeë 19de eeu besit sommige van hierdie kleppe, dalk almal. Volgens Rick Wilson (2007) is die mees algemene konfigurasies rondom 1820:

- 'n Vierklep fluit met 'n D-voet asook kleppe vir D#, F, G#, and B*b*.
- 'n Vyfklep fluit met bogenoemde sleutels en 'n lang C-klep. Hierdie fluit is vir 'n lang tydperk die standaard tipe fluit in Frankryk. Dit het 'n elegante ontwerp en elke noot buite die toonleer van D majeur het sy eie toongat en een klep om dit te beheer.
- 'n Sesklep fluit met vroeë Engelse ontwerp wat 'n C-voet en kleppe vir D#, F, G#, en B*b* bevat.
- 'n Agtklep fluit met 'n C-voet, die klein kleppe vir D#, F, G# en B*b* asook 'n lang F- en C-klep.
- 'n Negeklep fluit met ag bogenoemde kleppe tesame met 'n ekstra B*b*-klep of hefboom.
- 'n Negeklep fluit met ag bogenoemde kleppe asook 'n B-voet met 'n klep vir lae B.
- 'n Tienklep fluit met al bogenoemde kleppe.

'n Vierklep fluit deur Willis en Goodlad, Londen, c.1830¹⁸:



¹⁸ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

'n Vyfklep fluit deur Tulou, Parys, c.1835¹⁹:



'n Sesklep fluit deur W. H. Potter, Londen, c.1815²⁰:



'n Sesklep fluit deur Braun, Mannheim, c.1820²¹:



'n Agtklep fluit deur E. Riley, New York, c.1820²²:



'n Negeklep fluit deur Monzani, Londen, c.1819²³:



'n Negeklep fluit deur Koch, Wenen, c.1839²⁴:



¹⁹ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

²⁰ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

²¹ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

²² <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

²³ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

²⁴ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

'n Tienklep fluit deur Streitwolf, Göttingen, c.1830²⁵:



Jean-Louis Tulou se hoofdoel met hierdie “vervolmaakte fluit”, is om so ver as moontlik die natuurlike toon van die ordinêre Franse fluit (“ouer fluit”) te behou, sowel as eenvoud van vingersettings. Sy *Méthode* word oorspronklik gepubliseer in 1835 en word vanaf 1845 by die konservatorium gebruik. Hy skryf in hierdie tyd dat meeste spelers die Böhm-ringklepfluit uitprobeer het, maar eerder die “sjarme” van hulle eie bestaande instrumente verkies bo fasinasië met die nuwe instrument (Powell 2002: 159). Dus sy hoofkritiek teenoor die Böhm-ringklepfluit is die klankkwaliteit wat volgens hom afsteek teen die offisiële konservatorium fluit (*flûte perfectionnée*); sekere passasies is veel moeiliker speelbaar op die Böhm-ringklepfluit en die fluitmeganisme laat nog veel te wense.

Die musiekkomitee van die Akademie vir Skone Kunste besluit om weer te vergader om die mening van uitvoerders en gebruikers van die Böhm-ringklepfluit te beoordeel. Twee fluitspelers, naamlik Connix en Robert Frisch (gebore 1804), meen dat die Böhm-fluit klankdefekte asook intonasie- en meganiese probleme het. Dorus en Coche het groot lof vir die fluit en demonstreer die volle potensiaal daarvan. Coche reken sekere passasies is onmoontlik om goed uitgevoer te word op die “ouer fluit” of vyfklep “*simple system*” Franse fluit (Powell 2002: 175). Tulou, Connix en Frisch bewys hom verkeerd deur uiters virtuose spel te lewer op die “ouer fluit” van hierdie sogenaamde “onmoontlik uitvoerbare” passasies. Hierdie briljante demonstrasie tesame met Tulou se welbeplande aankondiging van sy werk aan die *flûte perfectionnée* (gebaseer op die ou Franse vyfklep sisteem), oorreed die paneel dat die ouer fluit in sekere opsigte inderdaad uitstaan bo die Böhm-fluit. Hulle stem eenparig teen die onderrig in die Böhm-fluit aan die konservatorium. Na Coche se nederlaag, verloor hy aar later ook sy posisie as assistent-professor van die konservatorium. Dus met Coche se verlies van posisie as assistent-professor aan die konservatorium, verminder sy vermoë om die

²⁵ <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>

Buffet-weergawe effektief te bemark en versterk Godefroy en Lot se posisie as die voorste Böhm-ringklepfluit vervaardigers in Parys.

Ten spyte van al hierdie voorafgaande gebeure word die Böhm-ringklepfluit nog steeds uitstekend bemark deur Coche, Camus en Dorus. Coche en Camus se *Méthodes* (1838); Coche se hooffluitposisie (bespeel die Böhm-Buffer-weergawe) in die *Théâtre de la Renaissance* asook dié van Dorus (bespeel Böhm-Godfroy-weergawe) in die *Orchestre de l'Opéra* en *Société des Concerts du Conservatoire* bemark die nuwe instrument op 'n uitstekende wyse.

2.1.3.4 Die 1847 silindriese Böhm-ringklepfluit

Die 1847-fluit is Böhm se grootste deurbraak op die gebied van fluitkonstruksie. Die meganisme is basies soortgelyk aan dié van 1832-model, maar die toongate was groter en die ring klep-sisteem word vervang met 'n bedekte klep-sisteem om gate te open of te sluit. Die boor van die fluit is verander van 'n koniese na 'n silindriese boor. Klankvolume en intonasie is drasties verbeter deur hierdie konstruksie. Hierdie fluit is ook van silwer gemaak om 'n helderder toon aan die fluit te verleen. Buiten geringe veranderinge soos die Briccialdi²⁶ B-mol klep en die geslote G-kruis klep, is dit die fluit wat standaard vandag gebruik word.

Hector Berlioz word die eerste Franse komponis wat die aanvaarding van die 1847 silindriese metaal Böhm-fluit bevorder ten spyte van sy waardering vir die karakter van die ou Franse vyfklep fluit ("*simple system*" fluit) (Powell 2002: 162). Berlioz neem ook Coche se kant deur hom in die *Constitutionnel* van 18 Augustus 1839 uit te beeld as 'n nodige verandering teen die volgehoue oorheersing van Tulou en die ou fluit.

Sekerlik die grootste bydrae tot die sukses en populariteit van die 1847 Böhm-fluit volg op Dorus se aanstelling as fluit professor aan die konservatorium in 1860 as opvolger van Tulou. Hy skryf die silindriese Böhm-fluit voor as offisiële instrument van die konservatorium. Die fluitklas van die konservatorium ontvang 'n nodige nuwe ingieting

²⁶ Giulio Briccialdi (1818-1881) is gebore in Terni, Italië en word beskou as een van die belangrikste fluitspelers van sy vaderland. Sy enigste meganiese verandering in 1850 aan die bestaande 1847-fluit is die byvoeging van sy eie B-mol klep. Böhm se oorspronklike ontwerp bevat slegs een duim-klep, wat 'n oop klep vir B behartig. B-mol is voortgebring deur die gebruik van die regter wysvinger. Briccialdi het 'n tweede duim-klep bygevoeg wat bo die B-klep geplaas is. Daardeur kon B-mol deur die linker wysvinger en duim voortgebring word.

van energie, en meesterwerke van die 18de eeu word herleef. Die pryswennerskompetisie sluit nou ook werke van Lindpaintner, Reissiger, Böhm en Briccialdi in, buiten Tulou en Altès. Na Dorus se opspraakwekkende *Méthode* van 1840 (spesiaal geskryf vir die Böhm-ringklepfluit) benoem Böhm hom as die belangrikste figuur agter die sukses van die fluit (Powell 2002: 176).

Dus met Tulou se aftrede en met Dorus se aanstelling word Louis Lot die nuwe verskaffer van Böhm silindriese fluite aan die konservatorium. Dorus se persoonlike voorkeur vir houtfluite word oorheers deur 'n groot aanvraag vir silwer. Vanaf 1860 verkoop Louis Lot silwerfluite, sommige met goue lippeplate, aan prominente Franse fluitspelers soos Altès, Donjon, Dorus, Gariboldi en Taffanel. Weens die populariteit van die silwer silindriese Böhm-fluit in Parys, word dit ook die verpligte instrument van staatsgesubsidieerde orkeste naas die konservatorium. Dus beteken dit dat komponiste nou vir 'n aansienlik verbeterde instrument kan komponeer, 'n instrument met veel meer tegniese- en klankmoontlikhede, asook verbeterde intonasie. Hierdie verbeterde instrument word die inspirasie vir prominente komponiste soos Debussy, wat die nuwe klankmoontlikhede en klankkleure van die instrument ontgin in sy meesterwerk *Prélude à l'après-midi d'un faune*.

2.2 Die Paryse konservatorium en drie dirigente wat die Paryse konsertlewe transformeer

Die Paryse konservatorium speel 'n belangrike rol in die herlewing van die Franse fluit-toneel. Dit is dus belangrik om 'n studie van die breë agtergrond van gebeure in hierdie instansie te maak. Hierdie gebeure kan as teelaarde beskou word vir die herlewing wat plaasvind rondom fluitmusiek. In 'n stad waar opera as die perfekte vorm van musikale uitdrukking beskou word is dit onvermydelik dat die hoof-musiekonderwys sentrum, naamlik die Paryse konservatorium, beheer word deur komponiste van die teater. Met Cherubini se bedanking as hoof van die konservatorium in 1842, word hy in 1842 opgevolg deur Auber, wat hierdie gesogte posisie vul tot sy dood in 1871. Komposisie dosente sluit onder andere Massenet en Delibes in. (Massenet word geag as een van die belangrikste opera komponiste van sy tyd en Delibes se ballette word bewonder deur Tchaikovsky). César Franck is die orreldosent en Auber vind tyd te midde van sy besige administratiewe skedule en aktiewe teaterlewe om militêre orkeslede op te lei. Met

Auber se dood in 1871 word hy opgevolg deur Ambroise Thomas as nuwe hoof van die konservatorium (Samson 1991: 113).

Een van die belangrikste pligte van die sewe komponiste aan die Paryse konservatorium is die jaarlikse toekenning van die *Prix de Rome* aan finale jaar studente. Die suksesvolle kandidaat ontvang 'n regeringbeurs wat hom of haar in staat stel om vier jaar in Rome aan die *Villa Medici* te studeer. Daar word hulle blootgestel aan die beskaafde Italiaanse kultuur en strewende om hulle kuns te vervolmaak. As deel van hierdie verfyningproses word verwag dat hulle af en toe eksemplare van hulle werk aan Paryse komitee stuur vir beoordeling. Die kompetisie van die *Prix de Rome* vereis dat 'n kantate gekomponeer word tesame met 'n bestaande libretto onder baie streng eksamen kondisies (Samson 1991: 114). Ironies genoeg word slegs vier name gekoppel aan die *Prix de Rome* vanaf 1840 tot 1890: naamlik Bizet, Massenet, Debussy en Charpentier. Die feit dat beide Saint-Saëns en Ravel albei daarin faal om hierdie gesogte prys te ontvang, dui op sekere kortsigtigheid onder die komitee gelede. Verdere aanduiding van die oorheersende invloed van die teater is regulasie wat die wenner van die *Prix de Rome* volle reg gee om 'n nuut gekomponeerde eenbeweging opera aan die *Opéra-Comique* te laat uitvoer.

'n Ander belangrike funksie van die Paryse konservatorium is dat dit een van die enigste instansies is wat op 'n gereelde basis publieke orkes-uitvoerings aanbied. Gedurende die 17de eeu is alle teaters gesluit gedurende die Katolieke Heilige Week. Siende dat Parysenaars gedurende hierdie periode ontnem is van hulle voorreg om die operahuis te besoek, vind hulle alternatief wat bekend staan as die *concerts spirituels*. Oorspronklik bestaan hierdie konserte slegs uit swaar religieuse werke, maar met die tyd word meer sekulêre musiek ingesluit. Teen die begin van die 19de eeu verdwyn hierdie *concerts spirituels*. In 1828 word hierdie konserte vervang deur die *Société des Concerts du Conservatoire*²⁷, waarvan 'n energieke violis genaamd François-Antoine Habaneck²⁸

²⁷ Gedurende hierdie orkes se honderd en veertig bestaansjare, is dit die mees stabiele en beste orkes in Parys (Samson 1991: 115). In die jaar 1800 insieer die *Conservatoire Supérieur* (Paryse konservatorium) op 'n jaarlikse basis 'n reeks konserte, vyf tot twaalf 'n jaar, waarin 'n orkes van ongeveer een-en-tagtig spelers gebruik word. Dit bestaan meestal uit studente tesame met sommige dosente uit die konservatorium en word geken vir uitvoerings van die hoogste graad. Richard Wagner komplimenteer die orkes as "the only thing in Paris worthy of the attention of a musician." Hy skryf dat hulle komposisies getrou en korrek uitvoer asook die geheim van goeie interpretasie ken. Dit word die hooftoonbeeld van die tipiese Franse klank (soetvloeiendheid en beheersde klank) in orkessel. Ander dirigente na Habaneck sluit Hainl, Garcin, Taffanel en Messenger in.

die stigterslid is (met die goedkeuring van Cherubini, hoof aan die Paryse konservatorium) (Samson 1991: 115). Dit gebeur nadat hy aangestel is as Inspekteur Generaal van die *Conservatoire Supérieur* (Paryse konservatorium) en die ondersteuning van die minister vir Kuns en Kultuur geniet.

Nog 'n nodige positiewe verandering tydens die eerste konsert van die *Société des Concerts du Conservatoire* in 1828, is die uitvoering van Beethoven se *Eroïca*-simfonie. Danksy Habaneck se volgehoue pogings word hierdie simfonie in daaropvolgende programme herhaal. Hy oortuig Paryse gehore om Duitse musiek te aanvaar deur ander Beethoven-simfonieë in sy konsert programme in te sluit. Hy laat ook musiek van Mozart en Haydn herleef en sluit nuwe musiek van Weber in. Hy is slapper pionier vir die herlewing van Klassieke musiek, maar ongelukkig geniet hy slegs die guns van beperkte gehore. Gehore by hierdie *Société*-konserte is uiters eksklusief en bestaan gewoonlik uit uiters welgestelde ondersteuners (Samson 1991: 115).

Die taak om musiek te besorg aan 'n wyer publiek word oorgelaat in die hande van drie dirigente wie se name gekoppel word aan van die mees bekende Paryse orkeste. Jules Padeloup²⁹ stig die *Société des Jeunes Artistes* in 1852 en inisier die beroemde *Concerts Populaires* by die ruim *Cirque d'Hiver* (1861-1884), wat hom 'n magtige figuur in die Paryse musiektooneel vir etlike dekades maak. Hy inkorporeer Duitse, Klassieke meesters in sy programme tesame met die musiek van die kontroversiële Wagner. Hy dwing Franse gehore om Wagner se musiek te aanvaar desnieteenstaande die feit dat dit groot teenkanting ervaar. Hy het nie baie gemeen met kontemporêre Franse komponiste nie, omdat hy reken dat weinig komponiste dieselfde meesterwerke as byvoorbeeld Beethoven kan oplewer. Hy bied af en toe wel 'n geleentheid aan die jonger generasie van Franse komponiste deur die simfonieë van Gounod en Saint-Saëns uit te voer (Samson 1991: 115).

²⁸ François-Antoine Habaneck (1781-1849) is 'n dirigent wat die konserte van die *Société des Concerts du Conservatoire* lei in 1806. Hy is een van die voormalige musiek direkteure aan die *Opéra* asook dosent aan die Paryse konservatorium. Hy bestuur die *Société des Concerts du Conservatoire* vir twintig jaar (Samson 1991: 115).

²⁹ Jules Étienne Padeloup (1819-1887) is 'n Franse dirigent wat sy opleiding ontvang aan die Paryse konservatorium.

Die tweede invloedryke dirigent, naamlik Edouard Colonne³⁰ stig in 1873 tesame met die musiekuitgewer G. Hartman die *Association Artistique des Concerts Colonne* wat konserte aanbied by die *Odéon* teater. Dit staan in sterk kompetisie met die beroemde *Concerts Populaires*. Met die verloop van tyd word hierdie organisasie wel goed gevestig in die musiekwêreld en kan Colonne sy ambisies ten volle uitleef. Hy gee van die eerste uitvoerings van die orkeswerke van Massenet, Lalo en Franck. Hy verwerf veral beroemdheid vir sy vurige, kleurvolle vertolkings van Berlioz se musiek in wie hy groot belangstelling toon. (Berlioz se musiek geniet tot dusver meer aanhang in Duits- en Engelssprekende lande as in Frankryk). *La damnation de Faust* (1846), wat heeltemal vergete is sedert die première daarvan dertig jaar gelede, is 'n groot gunsteling onder Franse gehore. Colonne is ook groot ondersteuner van Wagner en Mahler se musiek. Sy roemryke loopbaan (sterf in 1910) sluit ook die première van Ravel se *Rapsodie espagnole* in asook die bemerking wat hy vir Debussy se *Prélude à L'après-midi d'un faune* doen (Samson 1991: 116).

Die derde lid van die trilogie van dirigente wat die Paryse musiektoneel drasties verander, is Charles Lamoureux³¹. Chabrier se musiek geniet groot populariteit deur Lamoureux se uitstekende vertolking daarvan. Sy eerste Paryse uitvoering in 1887 van Wagner se *Lohengrin* by die *Eden-Théâtre* veroorsaak groot straat optogte en demonstrasies wat dit as 'n uiters onpatriotiese daad veroordeel. Hierdie gebeurtenis vuur hom egter net verder aan om Wagner af te dwing op die Franse gehore en twee jaar later voer hy dit weer uit op die verhoog van die *Opéra* waar hy nou die musiekdirekteur is. Hy bied 'n nis vir nuwe komposisies van Franse komponiste deur sy *Concerts Lamoureux*. Hierdie nuwe Franse komposisies sluit werke van Lalo, Franck, Saint-Saëns en d'Indy in. Lamoureux is uiters instrumenteel in die Franse publiek se aanvaarding van hierdie nuwe Franse kontemporêre musiek (Samson 1991: 117).

³⁰Edouard Judas Colonne (1838-1910) is 'n Franse dirigent en violis. Hy studeer aan die Paryse konservatorium en wen die gesogte *premier prix* vir beide harmonie en vioolspel. Vanaf 1858-67 is hy die orkesleier by die *Opéra*. Die organisasie van 1873 is eers bekend as die *Concerts Nationaux*. Twee jaar later in 1875 verander die naam na die *Association Artistique du Châtelet* en met verloop van tyd word dit die *Association Artistique des Concerts Colonne*.

³¹Charles Lamoureux (1834-1899) is 'n Franse dirigent en violis. Hy studeer viool onder Narcisse Girard aan die Paryse konservatorium en ontvang sy *premier prix* in 1854. Hy is 'n gereelde vioolspeler vir die orkes van die *Opéra* en sluit later aan by die *Société des Concerts du Conservatoire*.

Kamermusiek word opnuut herleef deur Lamoureux se *Séances Populaires de Musique de Chambre* (1860) en sy *Société de l'Harmonie Sacrée* (1873). Hy dirigeer die eerste uitvoering van Handel se *Messias* in Parys. Hy voer ook Bach se *Matteus-passie*, Händel se *Judas Maccabeus*, Gounod se *Gallia* en Massenet se *Eve* uit. Vanaf 1881 tot 1897 staan hy in beheer van die *Concerts Lamoureux* waarin veral die musiek van Wagner in Parys gepopulariseer word. Die *Société Armingaud* is nog 'n opmerkenswaardige strykkwartet wat gestig word in 1856 deur die violis Jules Armingaud³². Van die lede in hierdie befaamde strykkwartet sluit Edouard Lalo in, wat buiten sy komposisie talente ook 'n bekwame violis, altviolis en tjellis is. Die werk van al hierdie organisasies, naamlik die publieke konsert instansies asook die meer nederige kamermusiekgroepe, ontvang almal'n kragtige stimulus in die vorm van die *Société Nationale de Musique*. Dit bestaan hoofsaaklik uit'n jonger generasie van komponiste, en word die grootste enkele invloed met betrekking tot die ontwikkeling van Franse musiek in die laat 19de- en 20ste eeu (Samson 1991: 117).

2.3 Die *Société Nationale de Musique Française*

Gedurende 1871 is Frankryk vernielde en vernederde nasie. Met die val van die Tweede Keiserryk wat gepaard gaan met die Franse nederlaag in die Frans-Pruisiese oorlog in 1870, word die Franse identiteit opnuut in 'n krisis gedompel. In 1871 volg daar 'n opstand teen die tussenregering wat lei tot die stigting van die Kommune en die uitbreek van 'n burgeroorlog wat baie bitterheid en oorlogsmisdade teweeg bring (Samson 1991: 117). Nadat die opstand finaal gedemp is, moet Frankryk groot skadevergoedingsfooie betaal aan die Duitsers wat ook die provinsie van Alsace en die landstreek van Lorraine aan hulleself toe eien. Sosiale en politieke strukture is totaal vernietig; handel en industrie floreer geensins nie. Dit kom nie voor as 'n ideale tydperk vir groot artistieke inisiatief nie.

Tog is daar wel sekere gunstige faktore. Napoleon III se grandiose operahuis open slegs weer in 1875 en ander teaters benodig tyd om hulleself te hervestig. Die *Opéra* benodig substansiële befondsing en lang voorbereiding. Die behoefte vir ander musiekvorme breek aan. In die tyd tussen die wapenstilstand en die Kommune word die *Société*

³²Jules Armingaud (1820-1900) is 'n Paryse violis en komponis wat onder andere die "Fantasie op temas van Lohengrin" vir viool en klavier komponeer. Ander werke vir viool en klavier sluit sy *Serenade*, Op.9 en *Villanelle*, Op.10 in.

Nationale de Musique Française gestig. Op 25 Februarie 1871, een maand na die ondertekening van die wapenstilstand in Versailles wat die Frans-Pruisiese oorlog beëindig, ontmoet 'n klein groep Franse musici in Henri Duparc se Paryse woning om die planne vir 'n nuwe organisasie te formuleer: 'n organisasie wat die komponeer en uitvoer van sogenaamde “ernstige” Franse musiek aanmoedig. Hierdie organisasie is duidelik nasionalisties in hulle uitkyk en toon 'n begeerte om die Duitse oorheersing (spesifiek Wagner) oor Franse musiek te beëindig. Hierdie patriotiese vuur is veral duidelik in hulle slagspreuk: *Ars Gallica*. Elizabeth Bernard skryf dat beide die *Société Nationale* en Edouard Colonne se *Concerts Nationaux* beoog om Franse musiek te bemark en om Wagner van die musiektoneel te verdryf (Strasser 2001: 226). Daar bestaan wel wankonsepsie van die uiters komplekse Franse politieke en kulturele lewe na die oorlog: dat die organisasie gebore word uit haat vir alles Pruisies en Duits. Inteendeel, hierdie groep word juis geïnspireer deur die voorbeeld van die Duitse meesters en word gefassineer deur die innovasies van komponiste soos Schumann, Liszt en Wagner.

Die stigting van hierdie organisasie is onder andere 'n reaksie op die ramspoedige einde van die oorlog, opera-oorheersing van talle dekades en die stigting van die Derde Keiserryk in 1871. Dit ontstaan weens die feit dat 'n groep ernstige musici hulleself verlore voel binne die skaduwees van Louis Napoleon (Napoleon III) se glansryke Tweede Keiserryk; totaal onbekend aan die publiek. Die kroniekskrywer Romain Rolland (Strasser 2001: 226) verwys na die *Société Nationale de Musique Française* as volg:

... a new generation [was] formed, serious, reflective, [and] was attracted less to the theatre than to pure music. To this generation belonged César Franck and Camille Saint-Saëns. It was possessed by the ardent desire to form a national art. The war of 1870 revived their thoughts; and from this emerged, in the middle of the war, the *Société Nationale de Musique Française*.

Hulle reflekteer die groeiende ontnugtering van intellektuele met die Franse samelewing van die Tweede Keiserryk, staan minagtend teenoor die algemene Paryse smaak en fokus al hul kragte op die uitbou van “ernstige” musiek. Die behoefte bestaan om musiek (insluitende fluitmusiek) te veredel en om 'n nuwe artistieke idioom te vestig waarbinne die fluit in al sy veelsydigheid tot sy reg kom. Dit geld vir die fluit in sy hoedanigheid as solo-instrument, asook kamermusiekinstrument en orkes-instrument.

Hierdie organisasie verskil van kleiner kamermusiekgroepe en die eksklusiewe *Société des Concerts du Conservatoire* deurdat dit hoofsaaklik nuwe komposisies deur Franse komponiste aanmoedig. Die *Société* besit geen permanente hoofkwartier of konsertsaal nie en maak gebruik van die Pleyel en Erard klaviermaatskappye se persele (Samson 1991: 118).

2.4 Franse komponiste van die *Société Nationale*

Die stigterslede van die *Société Nationale* word gelei deur Saint-Saëns en Romain Bussine, 'n sangdosent aan die Paryse konservatorium. **Saint-Saëns** is 'n groot voorstaander van Schumann en Wagner se musiek. Beide Saint-Saëns en Bussine word deur sogenaamde “regdenkende” mense as eksentriek bestempel (Samson 1991: 118). Saint-Saëns, wat self 'n uitstekende virtuose pianis is, stel dit hom ten doel om die Franse samelewing te herinner aan die kultuurskatte wat te vinde is in Rameau se musiek en Mozart se klavierkonserte. Hy is goed bevriend met Liszt en toon groot bewondering vir sy musiek. Liszt laat Saint-Saëns se opera *Samson et Dalila* uitvoer, terwyl geen Franse teater enigsins belangstelling toon in hierdie opera nie. Saint-Saëns volg ook Liszt se voorbeeld deur vier simfoniese toondigte te skryf en sodoende bekendheid te verwerf vir hierdie genre in Frankryk. Buiten sy drie simfonieë komponeer hy ook vyf klavierkonserte wat as goeie model dien vir toekomstige komposisies. Verder bevorder en laat herleef hy die musiek van meesterlike komponiste soos Händel, Bach en Gluck, musiek wat tot dusver grootliks afgeskeep is.

Die *Société Nationale* gee sy inwydingskonsert op 17 November 1871 by die *Salle Pleyel*. Dit word goed ontvang en gou opgevolg deur ander konserte. Saint-Saëns skryf na aanleiding van hierdie konsert (Samson 1991: 118):

... it was possible, then, to make up an interesting programme with new compositions by French composers! ... It is permissible to say that on that date the aim of the *Société* was achieved and from then onwards French names appeared on concert programmes to which no-one had hitherto dared admit them. The barriers were down.

Teen 1914 is die premières van menigte nuwe komposisies reeds uitgevoer, onder andere werke deur Chabrier, Fauré, Ravel, Debussy en Dukas.

Die historiese konsert van 17 November 1871 sluit ook 'n trio van **César Franck** in, nog 'n invloedryke lid van die *Société Nationale* se komitee en student aan die Paryse konservatorium. Sy komposisies verleen 'n warmte asook grondige struktuur aan Franse musiek. Sy klavierkwintet wat opgedra is aan Saint-Saëns en eerste aangehoor is by die *Société Nationale* se konsert in 1880, toon tipiese kenmerke van sy voorliefde vir uitgebreide lang melodieë, chromatiese gebruik en gereelde modulasie. Sy vier simfoniese toondigte (geïnspireer deur Victor Hugo en Leconte de Lisle se gedigte) asook sy simfonie in D mineur toon sy bemeestering van orkestrale kleur. Hy skryf ook briljante virtuose musiek soos die *Variations symphoniques* vir klavier en orkes. Hy is tipies van die nuwe generasie Franse komponiste deurdat sy genialiteit eerder spruit uit simfoniese werke as opera. 'n Groep bewonderende jong volgelingen vergader rondom Franck. Dit sluit figure soos Duparc en Chausson en Vincent d'Indy in (Samson 1991: 120).

Franck beskou **Henri Duparc**, 'n baie jong lid van die *Société Nationale de Musique Française* as sy mees begaafde volgelinge. Alhoewel Duparc slegs 'n klein hoeveelheid musiek agterlaat na sy dood, is dit die kwaliteit daarvan wat Franck so hoog ag. Die twaalf of so lieder wat hy komponeer maak van hom een van die mees vername Franse komponiste. *L'invitation au voyage* is 'n keurige toonsetting van een van Baudelaire se gedigte: dit toon sy fyn aanvoeling vir poësie en hy slaag daarin om die verbale konsepte van die poësie te herskep in suiwer musikale terme. Die hoogtepunt van sy loopbaan wat hom werklik as een van die top Franse lieder komponiste laat uittron, is sy toonsetting van *La vie antérieure*, nog 'n gedig van Baudelaire. Op 'n baie subtiële wyse evokeer hy die misterieuse wêreld wat deur die digter geskep is. Hy orkestreer meestal die begeleiding van sy lieder en sy simfoniese toondig *Lénore*, demonstreer sy goeie begrip van orkestrasie (Samson 1991: 120).

Ernest Chausson, vriend van Duparc en medevolging van Franck, het goed ontwikkelde sin vir instrumentale kleur wat hom die oorkoepelende skakel tussen Franck en Debussy maak.

Vincent d'Indy, Franck se mees toegewyde volgelinge word later ook 'n prominente lid van die *Société Nationale* en stig in 1894 die *Schola Cantorum*, 'n belangrike opleidingsinstituut vir jong musici.

Edouard Lalo se musiekloopbaan en ideale word perfek ondersteun deur die *Société Nationale de Musique Française*. Nadat hy vir tien jaar in die Armingaud-kwartet speel, fokus hy al sy energie op die komponeer van nuwe werke. Meeste van sy lieder word voorgedra deur sy vrou (professionele sangeres) tydens *Société*-konserte, asook ander werke wat tot vandag aandag geniet. Tot en met die stigting van die *Société Nationale*, geniet sy musiek meer aanhang in Duitsland. Aldus is daar ook Duitse invloede in sy musiek, soos byvoorbeeld sy simfonie in G mineur, wat 'n distinktiewe Brahms-klank het. Lalo word die beste geken vir sy *Symphonie espagnole* wat 'n opdragwerk vir die virtuose violis Sarasate is. Vanuit Duitse klassieke musiek leer hy die belangrikheid van goeie konstruksie en voeg sy eie persoonlike gawe vir ryk kleurgebruik en buigbare harmonisering by. Sy musiek word ook geken vir lewendige ritmes wat waarskynlik gekoppel kan word aan sy Spaanse voorsate. Sy *Le roi d'Ys*, 'n verwerking van 'n ou Bretonse legende en uiters oorspronklike opera, is deurwek van Wagner se invloed (Samson 1991: 121).

Gabriel Fauré is een van die jongste lede van die *Société Nationale de Musique Française*. Tot en met die stigting van die *Société Nationale*, komponeer hy verskeie salonwerke: lieder wat die luisteraar herinner aan Gounod se skryfstyl, asook klavierwerke wat aan Mendelssohn en Schumann se komposisies herinner. Hy is een van die min Franse komponiste wat Wagner se invloed vermy, alhoewel hy groot bewondering vir dié komponis toon. In die daaropvolgende jare word 'n hymeester liederkomponis: harmonie en vokale lyne word onlosmaaklik verbind; woorde en musiek word verenig op 'n vloeibare wyse.

Nog 'n onafhanklike figuur wat help om die musiektoneel van die laat 19de eeu drasties te verander is **Emmanuel Chabrier**. Om te kan komponeer maak hy staat op sy eie kennis en privaatlesse en studeer nooit aan die Paryse konservatorium nie. Weens hierdie rede word hy as amateur musikant bestempel deur meer konvensionele musici. Maar met die tyd begin hy Paryse gehore waaghalsig verras met musikale nuwighede: sy *Menuet pompeux* beïnvloed Ravel en Satie; sy *España* beïnvloed Stravinsky se *Petrushka*. Hy toon dalk van alle Franse komponiste die mees passievolle liefde vir Wagner se musiek, soos wat dit heel dikwels bespeur kan word in sy opera *Gwendoline* (Samson 1991: 121). Sy flambojante tegniek as pianis inspireer die *Dix pièces pittoresques*. Maar selfs hy, as buitestaander, het baie te danke aan die *Société*

Nationale: sy meer substansiële klavierwerke word vir die eerste maal deur Saint-Saëns gespeel by *Société*-konserte.

2.5 Musiek herlewing deur die *Société Nationale*

Die *Société Nationale de Musique Française* sit sy werk voort in die 19de eeu. Alhoewel dit nou sterk mededinging met die *Société Musicale Indépendante* ervaar, wat verskil van die *Société Nationale* deurdat dit buitelandse musiek in programme insluit, is die sukses wat dit met die hernuwing van Franse musiek regdeur die 1870's en 1880's behaal, duidelik sigbaar. Daar bestaan nou uiteindelik medium waar Franse komponiste die regverdige kans gegun word om hul komposisies te kan laat aanhoor. Alhoewel die algemene publiek op hierdie stadium nog hoofsaaklik opera verkies vir hulle ontspanning, word opera se tirannie oor die musiekwêreld nou verbreek en word komponiste aangemoedig om simfoniese werke te komponeer wat voor 1870 selde uitgevoer is (Samson 1991: 122).

Die musiek herlewing in Frankryk na die Frans-Pruisiese oorlog word nie beperk tot kontemporêre werke nie. Komponiste van vorige eeue word herontdek en hulle musiek geherinterpreteer. Soos vroeër genoem toon Saint-Saëns groot belangstelling in die werke van Rameau, Händel en Mozart. Verder oortuig hy Berlioz, wat reken dat Bach slegs ongeïnspireerde fugas voortbring (Samson 1991: 122), dat Bach inderdaad meesterlike komponis is. So ook is die diep religieuse Gounod groot voorstander vir die musiek van Palestrina en Bach. Gounod se entoesiasme inspireer Charles Bordes, 'n leerling van César Franck om Frankryk te toer met 'n koor wat die prag van ou musiek openbaar aan tot dusver oningeligte gehore (Samson 1991: 122). Gedurende hierdie tyd hernu monnike kerkmusiek aan die Solesmes-klooster deur die tekste van Gregoriaanse sang te suiwer van foute en misopvattinge deur die eeue (Samson 1991: 122).

Die gesamentlike pogings van die *Société des Concerts du Conservatoire*, kleiner kamermusiekgroepe, individuele dirigente en veral die *Société Nationale de Musique Française*, dien as nodige suiwing en hervorming van Franse musiek in die dekades na 1870. Hierby moet ook die groot invloed van Wagner gevoeg word. Alhoewel sy musiek soms 'n skadelike en ongewenste invloed uitoefen, soos Chabrier se opera *Gwendoline*, besit sy voorbeeld wêreldversterkende en opbouende effek. Sy invloed strek tot in die 20ste eeu waar Erik Satie en andere vyandig reageer teenoor sy idees in

'n poging om Franse musiek te suiwer van wat hulle beskou as 'n “walglik soet” en “onwelkome” gedagtegang (Samson 1991: 123). Intussen is die weg voorberei vir jonger komponiste soos Fauré, Debussy en Ravel om die belangrikheid van Franse musiek te herbevestig.

Hoofstuk 3: Die Franse fluitskool

Die idee van die “Franse fluitskool” verwys gewoonlik na die onderwysstyl en speeltegniek wat sy oorsprong het in Paul Taffanel (1844-1908), tesame met sy studente aan die Paryse konservatorium gedurende die draai van die 20ste eeu. Die term verwys ook na die Frans-geïnspireerde styl van fluitspel wat beroemd word in Europa en Amerika soos wat konservatorium-opgeleide spelers orkesposte en onderwysposisies wêreldwyd vul.

Die volgende eienskappe van die Franse fluitskool is van kardinale belang vir my tesis: Die gebruik van die 1847 Böhm-fluit en die instelling van die Böhm-fluit by die Paryse konservatorium, asook ‘n sterk fokus op klank; Taffanel en andere se aandeel in die herlewing van die klassieke fluit repertorium en ‘n stel van onderwysmetodes waaronder die *Méthode Complète de la Flûte* van Taffanel en Gaubert asook Marcel Moyse se *Art de la Sonorité* uitstaan (Powell 2002: 209).

Die Franse fluitskool is geregtiglik wêreldwyd beroemd. Dit ontwikkel aan die einde van die 19de eeu en die begin van die 20ste eeu, danksy die voortgesette pogings van Franse fluitbouers, kunstenaars en onderwysers van formaat; en ook vanweë die teenwoordigheid van talentvolle, selfs geniale komponiste, wat die fluit repertorium op ‘n aansienlike en gewigtige wyse verryk.

Die Franse fluitbouers, Clair Godefroy, Louis Lot en later Bonneville was van die eerstes wat Theobald Böhm se patente bekom en hulle eie idees byvoeg. Hierdie fluite, gebaseer op die Böhm-sisteem, word in massas versprei en lei tot die skep van ‘n nuwe Franse fluit repertorium wat gebaseer is op die nuwe tegniese moontlikhede van die fluit. Die tradisie van opdragwerke ingestel deur die Paryse konservatorium aan die einde van die 19de eeu tot en met die 1960’s dra verder by tot hierdie ontwikkeling. Elke jaar word ‘n komponis in die geheim gekies om ‘n werk te komponeer. Hierdie komposisie is in samewerking met die fluit professor gekomponeer en word aan die einde van die jaar ge-eksamineer. Studente aan die Paryse konservatorium poog om die “Concours des Prix” te bekom, waarin hulle hierdie voorgeskrewe “Concours” werk uitvoer. Dit moes van geheue uitgevoer word en die komposisie toets al die vaardighede van die uitvoerder.

In hierdie konteks van ontwikkeling, skryf van die mees beroemde Franse komponiste werke vir die fluit, onder andere concerto's vir die konsertverhoog, kamermusiek (hoofsaaklik vir fluit en klavier) en vir solo-fluit.

Hierdie fluitkomposisies word later in Hoofstuk 5 bespreek, maar dit is belangrik om eers die leidende figure van die Franse fluitskool en hulle besondere uitvoertegnieke en onderwysmetodes te belig. Danksy hierdie leidende figure, word die Franse fluit repertorium substansieel uitgebrei en word dit een van die mees produktiewe periodes in die fluitgeskiedenis. Taffanel en vier van sy leerlinge Adolphe Hennebains, Phillipe Gaubert, Marcel Moyse en René le Roy - is bekend vir hulle uitstaande spel en vertoon die meeste karaktertrekke van die Franse fluitskool. Ander minder belangrike leerlinge is Gaston Blanquart, Louis Fleury, Georges Laurent, Georges Barrère en Georges Delangle.

Die reputasie van die Franse fluitskool word dus nie net gekoppel aan die instansie van die Paryse konservatorium nie, maar ook aan die hoë formaat fluitspelers wat daarmee vereenselwig word. Die stylkenmerke van die Franse fluitskool, dit wat aan die skool sy bestaansreg gee, kan aan die hand van opnames en uitvoerings van fluitwerke bespreek word.

3.1 Paul Taffanel en die herdefinisie van fluitmusiek in die laat 19de eeu

Paul Taffanel (1844-1908), 'n leerling van Dorus vanaf 1858, ontvang sy *premier prix* in fluit (1860), harmonie (1862) en fuga (1865) aan die Paryse konservatorium wat hom 'n gekwalifiseerde uitvoerder, komponis en dirigent maak. Sy roemryke loopbaan as uitvoerder sluit hooffluitposisies van dertig jaar in die vernaamste Paryse orkeste in, naamlik die *Opéra Comique* (1862-1864), *Opéra* (1864-1890) en *Société des Concerts du Conservatoire* (1865-1892). Vanaf 1866-1891 onderneem hy ook konserttoere na België, Engeland, Duitsland, Rusland (met Saint-Saëns) en Switserland (Dorgeuille 1986: 13). In solo-optredes vanaf 1890-1891 saam met die Leipzig- en Basel-orkeste word hy blootgestel aan groot belangstelling in Barokmusiek buite Frankryk. In die 1880's neem hy deel aan "historiese" konserte waarin hy *musique antique* op die Böhm-fluit uitvoer in samewerking met instrumente soos die viola da gamba en klavesimbel (Powell 2002: 217). In 1890 op die ouderdom van 45 spits hy sy aandag toe op dirigeerwerk en word hy die *premier chef d'orchestre* (hoofdirigent) van die *Société des*

Concerts du Conservatoire (1892, 'n professionele orkes gekoppel aan die konservatorium). Hierdie aanstelling as hoofdirigent is gewoonlik gereserveer vir violiste (voormalige konsertmeesters van orkeste), dus was dit 'n groot breuk met tradisie om 'n fluitis aan te stel. In 1893 gee hy finaal sy roemryke uitvoerdersloopbaan van dertig jaar op en word aangestel as opvolger van Joseph-Henri Altès³³ as nuwe fluit professor aan die Paryse konservatorium.

In 1870 eindig die Frans-Pruisiese oorlog waarin Frankryk 'n vernederende nederlaag ly en Parys beset word deur die Pruisiese weermag. Vanselfsprekend is daar gedurende hierdie tyd 'n groot verlies aan belangstelling in Duitse musiek, veral die klassieke repertorium. Na 1871 is die konservatorium eindeksamen gekanselleer weens die oorlogskrisis en is geen Duitse repertorium voorgeskryf vir die pryswennekompetisie nie. Om die vervelendheid van Tulou en Altès se werke te breek, word slegs twee solo's van Demersseman in die eksamens van 1869-93 voorgeskryf.

3.2 Taffanel se bydrae tot die Paryse konservatorium

Taffanel vul die tradisionele meestersklasopset by die konservatorium aan met individuele onderrig. Hy begin in 1897 'n nuwe *classe d'orchestre*, die eerste van sy soort in Parys, waarin konservatorium studente sistematiese orkesopleiding ontvang en gereelde optredes het. In dieselfde jaar word vir die eerste maal klasse in musiekgeskiedenis en estetika aangebied by die konservatorium, alhoewel sangstudente die geskiedenis van die opera bestudeer sedert 1848 (Powell 2002: 216).

3.3 Taffanel se bydrae tot die herlewing van die klassieke repertorium

Taffanel vervang meeste van die voorgeskrewe 19de eeuse komposisies waarna Louis Fleury verwys as “ydellike fladderings” (Dorgeuille 1983: 16) met dié van die 18de eeu. Volgens Fleury (Dorgeuille 1983: 16) suiwer Taffanel die fluit repertorium van sy voorgangers se smaakloosheid in musiek en laat hy meesterwerke van die 18de eeu herleef en tot hulle regmatige plek herstel. Die Bach-sonates, Mozart-concerti en Händel-sonates was totaal vergete totdat Taffanel dit laat herleef het (Dorgeuille 1983:

³³ Joseph-Henri Altès (1826-1899) studeer onder Tulou en ontvang sy *premier prix* in 1842. Hy beklee die hooffluitposisie in die *Opéra* vanaf 1848-1872. Hy is Dorus se opvolger as fluit professor aan die konservatorium in 1869. Sy hoofbydrae tot die Paryse konservatorium is sy *Grand Méthode* van 1880 wat hy baseer op die viooltegniek van Baillot (1834).

16). Tot en met 1894 ignoreer Franse musici die Bach-herlewing wat plaasvind in Duitsland, Oostenryk en Engeland. Alfredo Casella (1883-1947) wat Bach se musiek in Italië studeer, vind dat geen van sy klasmaats hierdie groot komponis se musiek in die Paryse konservatorium leer ken het nie. Taffanel, wat selfs die Mozart-concerti in die *Gewandhaus* uitvoer, laat die klassieke repertorium grootliks herleef. Louis Fleury, sy kollega, bring die eerste Franse publikasies van Barokmusiek uit en soos die Duitse weergawes word hulle verskaf met “verlore” aanduidings van dinamiek en uitdrukking. Fleury skryf (Powell 2002: 250) die volgende oor Taffanel se bydrae tot die klassieke repertorium:

Bach's sonatas, those wonders, long buried in the dust of libraries, awakened to find a real interpreter in [Taffanel]. He was the first, at any rate in France, to find out the meaning of these works, which his colleagues thought dull and badly written for the instrument... It is a fact, though hardly credible, that down to 1895 Bach sonatas were not taught in the flute class (under Altès) at the Conservatoire.

3.4 Taffanel se bydrae tot solo- en kamermusiek

Paul Taffanel se solo-werke sluit onder andere die *Andante pastoral et Scherzettino*, 'n fantasia op Weber se “Der Freischütz” en verwerkings van Chopin se klavierstukke in. Kamermusiek word herontgin deur Taffanel. Hy stig die *Société Classique* (’n dubbelkwintet van strykers en houtblasers) in 1872 saam met Jacques Armingaud, Edouard Lalo en Léon Jacquard. In 1879 laat Taffanel die houtblaaskwintet herleef (na die opbreek van Guillou se ensemble in 1830) met die stigting van die *Société de Musique de Chambre pour Instruments à Vent*. Hierdie groep het deels ook sy totstandkoming te danke aan Dorus se *Société de Musique Classique* van dertig jaar tevore en lewer ses konserte’n jaar in Parys tot 1893. Hulle repertorium sluit werke van Händel, Mozart, Beethoven, Schubert en Schumann in, en nuwe komposisies van kontemporêre Franse komponiste word die eerste maal uitgevoer (Dorgeuille 1986: 13). Een van Taffanel se beste komposisies is sy kwintet vir houtblaasinstrumente. Taffanel se bydrae tot die fluitliteratuur was nie soseer as komponis nie, maar wel as’n inspirasie vir komposisies deur van die belangrikste komponiste van sy tyd.

3.5 Die stylkenmerke van die Franse fluitskool

3.5.1 Taffanel se veredelde en verfynde spel

Taffanel se kultivering van veredelde en verfynde spel is in direkte kontras met die virtuose skool van Tulou. Sy spel inspireer komponiste om die moontlikhede van die fluit as uitdrukkingsvolle instrument te heroorweeg (Blakeman 2005: 46). Die nuwe Franse repertorium van die laat 19de en vroeë 20ste eeu word gekomponeer met 'n heel nuwe idee van wat musiek uitdrukkingsvol maak: spesifieke toonkwaliteit, beheersde en gekontroleerde spel en die verstandige gebruik van emosie. Hierdie konsepte bring die opsetlike verwerping van vroeg-Romantiese repertorium en speelstyl mee, siende dat laasgenoemde die nuwe kwaliteit van emosionele diepte kortkom. In ooreenstemming met die vereistes van die nuwe styl van musiek, word die fluit se uitdrukkingskrag nou gemeet aan toonkwaliteit; dié aspek van fluitspel wat Taffanel se fluitskool naartiglik navolg. Die *Méthode Complète de la Flûte* van Taffanel en Gaubert (1923) bevat konsepte van gevarieerde toonkleur en is die eerste konservatorium *Méthode* wat aandag gee aan speelstyl en orkes-uittreksels (Toff 1985: 253). Hierdie *Méthode* benadruk die feit dat musiek aan die luisteraar hoofsaaklik oorgedra word deur die fluit se toonkwaliteit. Taffanel reken dat die fluitis se hoofdoel die strewe na goeie klank moet wees, veral goeie klankkwaliteit. Alle beoefening van tegniek is sinneloos wanneer klank afgeskeep word. Die stelling oor volume beteken nie dat Taffanel oor geen klankvolume beskik nie, intendeel sy klank is gewoonlik beskryf as kragtig, warm en vol (Powell 2002: 219). Phillipe Gaubert noem dit *ample* (vol) en reken dat Taffanel 'n homogene klank oor die hele omvang van die fluit het (Dorgeuille 1986: 16). Georges Barrère skryf dat “kwaliteit en kwantiteit van klank slegs enkele van Taffanel se kwaliteite as speler uitmaak.” Louis Fleury skryf in Dorgeuille (1983: 16):

Elegance, flexibility, and sensitivity were the hallmarks of Taffanel's artistry, and his phenomenal virtuosity was made as inconspicuous as possible. He hated affectation, believing that the text of the music should be respected absolutely, and beneath the subtle fluency of his playing there was a rigorous adherence to accuracy of pulse and rhythm.

Sy klank was “bekoorlik en ook baie vol” (Dorgeuille 1983: 16). Taffanel en Gaubert se *Méthode* opponeer ook die gebruik van vibrato, veral in die klassieke repertorium (Powell 2002: 220):

Vibrato distorts the natural character of the instrument and spoils the interpretation, fatiguing a sensitive ear. It is a serious error and shows unpardonable lack of taste to use these vulgar methods to interpret the great composers.

Paul Taffanel gebruik ’n ligte amper onbespeurbare vibrato (Powell 2002: 220). Vibrato in die laat 19de eeu onder Franse fluitspelers word gebruik as versterking van klank in kontras met ’n ornament. Gewoonlik is die effek heel delikaat en subtiel en word net as okkasionele effek gebruik.

3.5.2 Adolphe Hennebains (1862-1914)

Hennebains is Taffanel se opvolger as solo-fluit aan die Opéra in 1891. Hy word verkies as fluit professor aan die Paryse konservatorium in 1909. Hy is een van die eerste Franse fluitspelers wat klankopname produseer, bestaande uit die Beethoven *Serenade* op. 25 (c1907), werke met orkestrale begeleiding, en sommige van Taffanel se Chopin-verwerkings met klavierbegeleiding (c1913)(Powell 2002: 221). Sy studente sluit onder andere Gaston Blanquart, Georges Delangle, Marcel Moyse, Georges Laurent, Joseph Rampal en René le Roy in. Meeste van hierdie spelers word self invloedryke onderwysers. Hennebains is ook befaam vir sy akkurate, smaakvolle vertolkings en bevordering van Klassieke komposisies tydens konserte van die *Société des Concerts du Conservatoire*: onder andere Gluck se “*Dance of the Blessed Spirits*” en Händel-sonates (Dorgeuille 1986: 26).

Aan die hand van die volgende opnames deur Hennebains kan ons duidelik die karaktertrekke van die Franse fluitskool uitlig: die *Sicilienne* uit Gluck se *Armide* is ’n goue voorbeeld. Hy voer die ornamente met helderheid en duidelikheid uit, terwyl akkuraatheid en buigsaamheid die ekspressiewe melodielyn komplimenteer. Sy uitvoering van Händel-sonates word in Dorgeuille (1986: 42) gekomplimenteer as “suiwer in eenvoud met ’n unieke varsheid en rykheid wat duidelik waarneembaar is.” Sy voortreflike fluittoon en getroue vertolking van meesterwerke maak hom een van die mees invloedryke figure van die Franse fluitskool tradisie. Hennebains se vingertegniek

word ook beskryf as “dazzling” (Dorgeuille 1986: 42), al die note is suiwer en sonder enige verdoeseling uitgevoer. Volgens Dorgeuille (1986: 42) beskik hy oor ’n homogene klank in al drie registers, een wat helder, kleurvol en warm is. Hierdie is almal karaktertrekke eie aan die Franse fluitskool.

3.5.3 Philippe Gaubert (1879–1941; Paryse konservatorium 1894)

Gaubert ontvang sy *premier prix* op die ouderdom van vyftien na vier jaar van studie onder Taffanel. Gaubert handhaaf ’n sterk artistieke verhouding met Ravel, speel die première van Ravel se *Introduction et Allegro* in 1907 en word die nuwe fluit professor aan die Paryse konservatorium in 1919. Hy is dus ook baie instrumenteel in die bevordering van nuwe Franse fluitmusiek. Marcel Moyse ontvang lesse by Gaubert vir vier jaar, ’n periode waarin hy Gaubert se instinktiewe styl probeer naboots en analiseer.

Na die Eerste Wêreldoorlog voltooi Gaubert die fluitmetode waarvoor Taffanel uitgebreide notas nalaat. Taffanel versamel sy hele lewe deur materiaal vir verwysingsboek vir die fluit. In 1923 word die *Méthode Complète de la Flûte* van Taffanel en Gaubert gepubliseer. Hierdie *Méthode*, soos *Altès s’n*, word gebaseer op die konservatorium vioolmetodiek van Baillot. Dit poog om alle aspekte van tegniek te dek: deur uitputtende daaglikse oefeninge vorder dit deur eenvoudige artikulasies en gebinde note tot meer ingewikkelde toonleer- en arpeggio oefeninge. Dit fokus op frasering, asemhaling, styl, vingertegniek en toonkwaliteit.

Philippe Gaubert was ook ’n komponis en dirigent. Hy komponeer grootliks vir orkes, soos sy *Rhapsodie sur des thèmes populaires* (1908). Hierdie simfoniese toondig bevat elemente van Impressionisme, Neo-Klassisisme, Wagner en Franck.

Gaubert en Hennebains voldoen albei aan die beginsels wat Taffanel nastreef. Fleury formuleer hierdie beginsels (Dorgeuille 1986: 44) as volg:

I must advocate great dignity of style. I consider that a secure technique, and the exact observance of the composer's wishes will produce the ideal interpretation: one in which the instrument serves the music, rather than the music serving the virtuoso player. But obviously these principles demand skill and artistry from the performer, rather than reckless fancy.

In Tulou en Demersseman se geval, dien die musiek as ondersteuning vir die virtuose speler se “reckless fancy” (Dorgeuille 1986: 46).

Gaubert se uitstaande speelstyl word verder geprys deur Gustave Samazeuilh se woorde (Dorgeuille 1986: 33): “He had a well-supported sound, incisive when loud and particularly pervasive when soft; also the utmost technical facility, without ever being brash or strident.”

In opnames van Gaubert kan ons baie duidelik die karaktertrekke van die Franse fluitskool tradisie bespeur: sy duidelike frasering, beheer oor die lugstroom, wat'n perfekte legato tot gevolg het; asook skoon, ryk klank is duidelik bespeurbaar in sy opname van Doppler se *Fantaisie Pastorale Hongroise*. Verder is sy akkurate trillers en buigsaamheid ten opsigte van die musikale lyn duidelik hoorbaar in sy opname van J.S. Bach se Overture Nr. 2 in B mineur.

Gaubert gee 'n baie goeie opsomming van sy eie spel in Dorgeuille (1986: 44):

The breath is the soul of the flute; in other words, it is the fundamental point in the art of playing. The disciplined breath must be an obedient agent, now supple, now powerful, which the flautist should be able to control with the same dexterity as a violinist wields his bow. It is the creative force behind the sound, the spirit which animates it, gives it life, and makes it a voice capable of expressing all the emotions. The lips, the tongue, the fingers, are only its servants... With Bach, as with all the great classical masters, the player must observe the utmost simplicity of style. There should be no vibrato or quavering of the sound – an artifice best left to mediocre instrumentalists and inferior musicians.

3.5.4 Marcel Moyse (1889-1984)

Moyse betree die Paryse konservatorium in 1905, studeer onder Hennebains, Gaubert en Taffanel en gradueer op die ouderdom van sewentien. Buiten sy pogings om sy leermeesters na te boots, probeer hy ook om die klankkleure van ander instrumentaliste

en sangers na te maak. Hy word veral beïnvloed deur Pablo Casals (tjello), Georges Enesco, Jacques Thibaud, Fritz Kreisler (viol) en Enrico Caruso (tenoor).

Hy is ook befaam vir sy premièeres van beroemde werke, soos Ravel se *Daphnis et Chloé* (1912) en Stravinsky se *Le Sacre du printemps* en *Petrushka* (1913). Sy *Études et Exercices Techniques* (1921) bevat allerhande klein melodiese fragmente wat herhaaldelik geoefen word vir 'n beter tegniese gemak. Dit bevat ook oefeninge wat die klank in al drie registers bevorder tesame met oefeninge wat die lae register versterk. Hierdie is net een voorbeeld van die uiters behulpsame oefeninge wat hierdie meester nalaat aan opkomende fluitiste. Sy *Enseignement Complet* is saamgestel om ander metodes soos dié van Altès of Taffanel-Gaubert aan te vul, eerder as om dit te vervang (Powell 2002: 223).

Moyse se *Art de la Sonorité* bevat duidelike en effektiewe metodes vir die aspirant-fluitis om 'n warm, ronde, soetvloeiende fluittoon oor 'n kort tydperk te bekom. Sy 480 toonleer- en arpeggio oefeninge is so sorgvuldig saamgestel, dit dek al die toonsoorte en beloon die gedissiplineerde fluitis met indrukwekkende tegniese vaardigheid.

Sy eerste fluitposisie is in die Opéra Comique, gevolg deur die hooffluitposisie van die *Société des Concerts* (Gaubert se voormalige posisie). Hy vervang Gaubert as fluit professor aan die Paryse konservatorium in 1932, waar hy voortbou op Taffanel se oorspronklike leermetodes en uitvoertegnieke. Moyse is waarskynlik die laaste voorstaander van die befaamde Franse fluitskool tradisie (Powell 2002: 208).

Moyse beklemtoon dat suiwer tegniek essensieel is, maar dat dit ~~nie~~ beperkte middel tot uitdrukking is. Hy beywer homself 'n homogene klank dwarsdeur die omvang van die fluit te bekom, sowel as 'n goed ondersteunde klank met 'n ryk sonoriteit. Weens Impressionistiese invloede maak hy gebruik van allerhande klankkleure, wat op daardie stadium nog min gehoor is in die fluitwêreld.

3.5.5 René le Roy (1898-1985)

René le Roy was 'n leerling van Hennebains, Lafleurance en Gaubert. Hy het groot bewondering vir Gaubert en in 1919 word hy Gaubert se opvolger in die *Société de*

Musique de Chambre pour Instruments à Vent (organisasie oorspronklik gestig deur Taffanel). Een van sy doelwitte is om die Klassieke repertorium te laat herleef. Hy is veral befaam vir sy vertolkings van die Bach Partita in A mineur en die concerto van Jean-Marie Leclair in C majeur. Hy wou spesifiek die fluitkwartette van Mozart, Gossec en die trio's van Haydn, Beethoven en Weber laat herleef. Vir hierdie doel skep hy die *Quintette Instrumental de Paris* tesame met Marcel Grandjany in 1922. Die ensemble bestaan uit fluit, harp en 'n stryk trio. Le Roy oortuig menigte vername komponiste om te komponeer vir hierdie ensemble. Werke sluit onder andere die volgende in: Albert Roussel se *Sérénade*, Op. 30, Vincent d'Indy se *Suite*, Op. 91, Jean Françaix se *Quintette* en Gabriel Pierné se *Voyage au Pays du Tendre* (Dorgeuille 1986: 55).

Menigte komponiste dra ook werke aan hom op, soos onder andere die *Danse de la Chèvre* vir solo-fluit (1919) van Arthur Honneger, die *Oiseaux Tendres* (1935) van Jean Rivier en Bohuslav Martinů se *Sonate en Trio* vir fluit, tjello en klavier (1943). Uit talle resensies oor Le Roy se spel (Dorgeuille 1986: 61) word dit duidelik dat hy oor 'n fenomenale tegniek beskik. Hy ontvang gewoonlik positiewe kritiek (soos Taffanel), en beskik oor 'n pragtige fluittoon soos menigte van sy voorgangers. Dit is ook tipies van die Franse fluitskool om uiters gevarieerd met klankkleure om te gaan. Hy beskik inderdaad oor dieselfde vol klank as Gaubert. Sy presiese en gevarieerde artikulasie maak dit vir hom moontlik om musiek juis te kan interpreteer. Weens sy vermoë om ekstreme dinamiese verskille te produseer, laat hy 'n ongeëwenaarde opname van Varèse se *Density 21.5* (opgeneem in die VSA, 1950) na. Dorgeuille merk die volgende op (1986: 60):

Here is a flautist who is not content just to have a lovely tone, a compelling tone, but, being fundamentally a musician, expresses all the nuances of a piece with keen sensibility.

Albert Roussel beskryf Le Roy se spel in Dorgeuille (1986: 59) as volg:

As the notes unfold from this bewitching instrument – now fast, now slow, witty or tender, lively or languorous, as clear in rapid articulation as in lingering passages – they are witness to the utmost technical flexibility and exceptional musicianship of this master of the magic flute.

Volgens die resensent Aloys Moser (Dorgeuille 1986: 59) “kombineer hy virtuositeit met delikate en sensitiewe interpretasie: sy frasering is ongeaffekteerd en verfynd.”

3.5.6 Georges Barrère (1876-1944)

Dit is belangrik om Barrère te vermeld, vanweë die feit dat hy die eerste uitvoering van Debussy se *Prélude à l'après-midi d'un faune* behartig. Tesame met Fleury vorm hy die *Société Moderne d'Instruments à Vent*, gebaseer op Taffanel se vereniging in 1879. Hy première ook Varèse se *Density 21.5*, wat aan hom opgedra is.

Hy is ook een van die eerste persone wat die Franse fluitskool tradisie in Amerika vestig en sodoende'n nuwe vlak van fluitspel in Amerika bevorder. Hy word in 1905 deur Walter Damrosch uitgenooi om die hooffluit posisie van die New York Symphony te beklee.

Hoofstuk 4: Die tydsges waarbinne fluitmusiek evolueer en sigself herdefinieer

Die vorige hoofstuk verskaf 'n oorsig oor die artistieke verwickelinge, veral in die musiektoneel en meer spesifiek die fluittoneel gedurende die 19de eeu. Hierdie ontwikkelinge word hoofsaaklik teen die historiese en politieke agtergrond van die hierdie tydperk ondersoek. Teen dié agtergrond poog ek in hierdie hoofstuk om hierdie elemente vanuit 'n kuns-filosofiese perspektief te betrag en 'n in-diepte ondersoek te loods na die tydsges waarbinne fluitmusiek evolueer en sigself herdefinieer.

Dit kon reeds gesien word hoe die val van die aristokrasie tydens die Franse Rewolusie, tesame met die opkoms van Franse imperialisme en nasionalisme op die oog af nán bloeitydperk vir die kunste lyk. Opera en publieke musiekkonserte floreer in die hoofstad en dra by tot 'n gevoel van politieke en industriële vooruitgang. Maar in werklikheid kenmerk hierdie tydperk vir die kunstén ongekende krisis. Hoewel kunstenaars in die 19de eeu vir die eerste keer artistieke en sosiale onafhanklikheid ken, is hulle nou vir hulle inkomste van die grootliks ongesofistikeerde publiek afhanklik. Dit bring mee dat die goeie smaak wat die musiek van die aristokraat-virtuoos van die 18de eeu kenmerk, verlore gaan en die tradisionele hofmusikus vervang word met die professionele virtuoos. In die vorige bestel het die adelstand sig dit ten doel gestel om vir kunstenaars 'n sfeer daar te stel waarbinne hulle hulle-self kon toespits op die vertolking van dit wat die mense bestaan ten nouste raak. Die kunstenaar se rol was een van konstante omgang met en uitdrukking van die natuur; die religie; oftewel die transendentale dimensie by die mens. Hierdie fundamentele rol binne die kunste word vervang met 'n vermaaklikheidsopdrag; en waar die kuns nie daarin slaag om te vermaak en 'n gesellige en gesofistikeerde atmosfeer rondom die nuwe middelklas te skep nie, het dit geen plek meer nie. Dit hou in dat die kuns dikwels verval in 'n soort oppervlakkige melodramatisme, of daarteenoor ligsinnigheid. Ons het ook reeds gesien hoedat die musiek van Wagner nie by Paryse gehore aansien geniet nie. Die opvoedkundige en transendentale dimensies van sy operas vind nie byval nie en voldoen nie aan die voorvereistes vir kuns in hierdie tydperk nie.

Die tydperk verloop nie sonder kritiek van kunstenaars en intellektuele nie. Veral George Sand, Louis Blanc, Victor Hugo en Charles Baudelaire lewer sterk kritiek in hulle werk. Die samelewing word gedryf deur materiële welvaart en toon vyandigheid teenoor meer kritiesgesinde kunstenaars. Hierdie houding is sigbaar in die streng sensorskap waarvan

baie kunstenaars slagoffers is. Vir hierdie kunstenaars is die rol van die kuns in hierdie moderne tydperk om as sosiale kommentator op te tree en is hulle gemoed met die bestaansdoel van die mens in die moderne samelewing. Daar is sterk kritiek teen die geneigdheid om kunstenaars, wat in die aristokratiese bestel as geleerdes, oftewel *hommes de lettres* beskou is, te marginaliseer en uit te lewer aan die giere van die publiek en die politieke bestel. Daar word vraagteken geplaas oor die bestaansdoel ook van musikale uitdrukking in dié tydperk. Word musiek bloot 'n bron van vermaak of is daar 'n hoër strewe? Terwyl die aristokratiese bewussyn nie meer 'n reële gegewe is nie, is dit nou die taak van die kunstenaar self om binne die moderne kultuurraamwerk aristokratiese uitkyk te vestig. Die spanning wat heers tussen die opkomende welvarende middelklas en die kritiese kunstenaar lei tot die moeilike geboorte van die Modernisme, asook verskeie strominge in die kunsvorme binne hierdie groter konteks, byvoorbeeld Simbolisme, Impressionisme en Art Nouveau.

4.1 Die veranderende rol van die kunstenaar

Louis Napoleon se *coup d'état* (Desember 1851-1870) of Tweede Keiserryk word geken as 'n intolerante, materialistiese regering. Die beloftes van radikale veranderinge op die eerste Napoleontiese regering (waarvan dit slegs 'n groteske nabootsing is) verdamp spoedig, en daar heers 'n element van degradering en bespotlikheid rondom die politieke lewe van staatsinstansies. Met die *coup d'état* van 1851 verander die politieke en musikale situasie dramaties: intellektuele vind dat hulle opsy geskuif word deur politici, bankiers en industrialiste. Baie van hulle onttrek vanuit 'n aktiewe publieke lewe, grotendeels omdat hulle geen verwantskap met die regering van Louis-Napoleon deel nie. Dit is duidelik dat die Keiser en sy hof geen begrip of waardering vir kuns en literatuur toon nie, in kontras met die verfynde aristokrate van vroeër eras. Prinses Pauline von Metternich, die vrou van die Oostenrykse ambassadeur vir Frankryk, kla oor Louis-Napoleon se hof as die "mees onmusikale groep mense wat ooit geleef het" (Strasser 2001: 227). Sommige intellektuele verban hulleself fisies uit Parys met sy snelbewegende materialistiese samelewing, terwyl ander hulleself afsonder om hoofsaaklik te fokus op die vervolmaking van hulle kuns.

Volgens die Goncourt broers is die opkoms van die bourgeoisie gelyklopend met die sosiale devaluasie van die outeur wat 'n snelle en onomkeerbare omwenteling van die 18de eeu teweeg bring (Mackinnon 1983: 8). Volgens die Goncourts het die samelewing

'n bietjie vleierey en aandag as 'n klein opgaaf gesien vir die plesier wat die geselskap van 'n kunstenaar ingehou het. Maar die groot passie van die bourgeoisie is gelykheid (Mackinnon 1983: 8). Die geleerde is 'n bron van afsku binne 'n orde waarin die veronderstelling dat 'n kunstenaar of geleerde meer bekendheid sal verwerf as 'n bourgeois, onaanvaarbaar is (Mackinnon 1983: 8). Die verlies aan sosiale status onder skrywers veronderstel gelyktydig die verlies aan private beskermheerskap, en dwing die skrywer om werk te vind, meesal in die burokratiese sektor. Binne hierdie raamwerk word daar nie van die skrywer verwag om nuwe werke voort te bring nie, maar om die oues te bewaar (Mackinnon 1983: 9). In die sfeer van massa media, word die skrywer van die 19de eeu werknemers van die publiek, met die taak om efemeriese werke uit te gee wat die publieke smaak sal bevredig (Mackinnon 1983: 11). Hierdie sosiale devaluasie, wat vir kunstenaars van alle ordes geld, beteken terselfdertyd 'n verlies aan politieke outoriteit. Dit kom as 'n skok vir kunstenaars wat tot en met hierdie tydstip as intellektuele beskou is. Charles Baudelaire merk in sy algemene korrespondensie op dat hy hom deur die staatsgreep van 1851 ge-depolitiseer voel (Baudelaire 1947: 152). Baudelaire self word 'n slagoffer van die streng sensorskap met die publikasie van *Les fleurs du mal* 1857. Hy beskryf die samelewing van sy tyd as brutaal, leeg en verdorwe, as 'n samelewing met 'n afsku in fiksie, en alleenlik aangegryp deur materialisme (Baudelaire in Nicholls 1995: 248). Hy vind dit afstootlik en banaal dat 'n kunstenaar iemand "nuttigs" moet wees (Baudelaire 1980: 248). Sy vriend Théophile Gautier blyk dieselfde gedagtes te koester wanneer hy in die voorwoord tot sy roman *Mademoiselle de Maupin* skryf (Gautier 1979: 58):

Nothing beautiful is indispensable to life. ... Nothing is really beautiful unless it is useless; everything useful is ugly, for it expresses a need, and the needs of man are ignoble and disgusting, like his poor weak nature. The most useful place in a house is the lavatory.

Weens hierdie indruk van magteloosheid en artistieke onderdrukking besluit vele intellektuele om hulle aan die samelewing te onttrek. Gustave Flaubert meen dat die gruweldade van 1870 vermy kon word indien sy *l'Education sentimentale* korrek deur die Franse samelewing verstaan is. Sy befaamde advies aan 'n vriend lui (Strasser 2001: 227):

... occupy yourself with nothing outside yourself, leave the empire to its own devices. [We should] close our door, climb as high as we can in our ivory tower, to the highest step, the closest to the sky. It is cold there sometimes, is it not? But who cares? You can see the stars shine clearly, and you no longer hear the turkeys.

4.2 Die opkoms van die “dandy”

Hierdie gedagtes word in die werk van sy tydgenote gereflekteer. Baudelaire distansieer homself van die publieke ideologieë van die tyd en onttrek hom binne'n kulturele sfeer. Hy koppel homself as digter aan die konsep van die “dandy”. Dienooreenkomstig minag hy politiek en handhaaf hy absolute outoriteit binne die kulturele sfeer (Nicholls 1995: 11). Nicholls (1995: 13) merk op dat'n nuwe “kulturele aristokrasie” wat nie aan klas gekoppel is nie die lig sien. Die kunstenaar is gemoeid met sy/haar eie innerlike bewuswordinge en is terselfdertyd'n buitestaander van die samelewing en iemand wat ten diepste betrokke is by dit wat hom/haar omgeef. Die kunstenaar is die *dandy*, die *flâneur*, die wandelaar in die massa wat in hierdie realiteit die kern van die mensebestaan vasvang. Die kunstenaar het in die moderniteit mēt verplasing van 'n eksterne, transendentale bewussyn na 'n diepgaande interne bewussyn te make. Volgens Baudelaire (in Nicholls 1995: 11):

Dandyism appears especially in these periods of transition when democracy has not yet become all-powerful, and when aristocracy is partially weakened and discredited. In the confusion of such times, a certain number of men, disenchanted and leisured 'outsiders', but all of them richly endowed with native energy, may conceive the idea of establishing a new kind of aristocracy, all the more difficult to break down because established on the most precious, the most indestructible faculties, on the divine gifts that neither work nor money can give. Dandyism is the last flicker of heroism in decadent ages.

Ons het hier te make mēt teenstrydigheid in die gebruik van die begrip “dandy”. Baudelaire se verstaan van die “dandy” is in stryd met die tradisionele opvatting van die term, wat meer gemik is op'n beskrywing van oppervlakkigheid en 'n oormatige uiterlik e vertoon. Hierdie opvatting spruit eerder uit die latere literêre groep wat die term “dandyisme” aan hulleself toe-eien, en sigself met die konsep van die dekadensie bemoei. In musiekkringe word gereeld verwys na professionele fluitiste as *dandies*. Maar

die basis van my tesis lê in die Baudelairiaanse konsep van die *dandy* as 'n bevoorregte buitestaander en kritiese kommentator in die sfeer van 'n "kulturele aristokrasie". Dit vorm deel van die modernistiese soeke na 'n held, en behoort tot alle kunste. Daar is dus 'n soort paradoksale toe-eiening van die woord *dandy* ook by die fluitis, want ook binne die kringe van die Franse fluitskool van die 19de eeu ontstaan die begeerte om die musikus se rol te herdefinieer as 'n "aristokraat -virtuoos" in die modernistiese sin van die woord. Binne hierdie raamwerk word die fluitis kunstenaar wat gemoeid is met musikale uitdrukking wat verteenwoordigend is van die mensebestaan binne sy eie moderniteit. Dit is sigbaar in die komposisies van verskeie komponiste wat vir die fluit nuwe moontlikhede vestig. Franse komposisies van die laat 19de eeu weerspieël onder andere'n impressionistiese en nasionalistiese uitkyk, asook 'n moderne interpretasie van die Klassieke. Hierdie konsep word in Hoofstuk 5 in die detail beskryf

4.3 Moderniteit.

Voordat mens die reële implikasies van die simboliese aristokrasie vir fluitmusiek verder ondersoek, is dit egter belangrik om dit te definieer as behoortende tot die groter artistieke sfeer van die modernisme, omdat die bewussyn wat daarmee gepaard gaan 'n duidelike breuk met die Romantiek veronderstel en oorkoepelend staan oor die verskeie musiek-, kuns- en literêre bewegings wat sedert die middel van die 19de eeu ontstaan. Hoe sou mens egter hierdie beweging ten beste kon definieer? Die woord "moderniteit", wat hoofsaaklik as epogale term beskou word, is vir die eerste keer deur Baudelaire in die middel van die 19de eeu as artistieke en literêre kategorie gebruik (Pichois & Avice 2002: 311). Vir verskeie digters en denkers van die tyd veronderstel die moderniteit 'n breuk met die platoniese tradisie van unieke of absolute skoonheid en staan 'n rasonale historiese teorie van die skoonheid voor (Ritter & Gründer 1984: 60). Binne hierdie raamwerk bevat die skoonheidsrelatiewe en 'n ewigheidselement wat onvermybaar verenig word. Hiervolgens beskik elke epog oor sy eie moderniteit, m.a.w. sy eiesoortige wyse waarvolgens skoonheid beoordeel word. Die begrip "moderniteit" word dus nie teenoor dit wat "antiek" is gestel nie maar teenoor dit wat "ewig" of "universeel" is. Hierdie teorie is hoofsaaklik deur Baudelaire ontwikkel en kan hy dus met reg as die vader van die Modernisme beskou word. Michel Foucault, in sy opstel *What is Enlightenment?* som Baudelaire se oogpunt soos volg op (Foucault 1984:39):

Modernity is often characterized in terms of consciousness of the discontinuity of time: a break with tradition, a feeling of novelty, of vertigo in the face of the passing moment. And this is indeed what Baudelaire seems to be saying when he defines modernity as 'the ephemeral, the fleeting, the contingent'. But, for him, being modern does not lie in recognizing and accepting this perpetual movement; on the contrary, it lies in adopting a certain attitude with respect to this movement; and this deliberate, difficult attitude consists in recapturing something eternal that is not beyond the present instant, nor behind it, but within it.

Dit is dus die kunstenaar se taak om die universele dimensie uit die realiteit van die hede en die alledaagse na vore te bring en in die kunssfeer te verewig. Dit hou in dat die kunstenaar nooit werklik kan onttrek aan die werklikheid van sy/haar tyd nie, maar 'n soort objektiwiteit moet ontwikkel om die kern daarvan vas te vang en eindelijk deel te maak van die universele kuns orde.

4.4 Die rol van die stad Parys

Juis vanweë die strewe na 'n greep op die realiteit vir die doeleindes van die universele skoonheid wat daarinne verborge is, speel elemente soos die moderne metropolis 'n beduidende rol in die kuns van hierdie tydperk. Die metropolis is 'n sentrale faktor in die bespreking van die groeiende materialisme en dekadensie waarteen kunstenaars veg. Terwyl Frankryk 'n ongewonaarde golf van groei en vooruitgang beleef deur Louis Napoleon se ekonomiese beleid, word die soeke na vinnige rykdom en die oppervlakkige plesier wat dit meebring al hoe meer deurdringend. Vanweë die feit dat Parys nou meer bereikbaar as ooit tevore is deur die snelle uitbreiding van die treinvervoer-sisteem, geniet dit baie internasionale aandag deur die uitstekende tentoonstellings van 1855 en 1867, terwyl baron Haussman se massiewe bouprojekte wat die hele beeld van Parys verander groot werksgeleenthede en kapitaal skep (Strasser 2001: 228). Die provinsies van Frankryk deel gevoelens van verwondering en afsku oor Parys. Sommige voel aangetrokke tot die versoeking van vinnige rykdom en die menigte plesiere wat die stad inhou. Meeste egter wat getroue Katolieke is, en gebonde is aan die tradisionele weë en waardes van hulle klein dorpie, verag Parys en die immorele samelewing wat dit simboliseer. Die persepsie van Parys as stad met ligsinnige plesiere en tweederangse intellektuele produseer kritiek vanuit menigte oorde:

Ware intellektuele voel hulleself beledig deur kleingeestiges wat magtige posisies beklee in keiserlike administrasie en baie prestige geniet. Provinsiale inwoners sien die stad as 'n bouse, immorele plek wat hulle onskuldige jeug mislei en laat ontaard in sedeloosheid. Kunstenaars is gefrustreerd met die kunsmatigheid van Paryse smaak, verpersoonlik deur die ongevoelige, onverskillige Keiser en sy hof (Strasser 2001: 228). Nog interessante voorbeeld van snydende kritiek op die Paryse publiek word verteenwoordig deur die joernaal van die fiktiewe Amerikaanse besigheidsman Frédéric-Thomas Graindorge. Hierdie veroordelende beskrywing van Paryse sedes deur 'n sogenaamde neutrale observeerder is in realiteit die werk van die historikus en literêre kritikus, Hippolyte Taine, wie sy walging vir die verlaging van kulturele standaarde verwoord in sy boek *Notes sur Paris: Vie et opinions de Monsieur Frédéric-Thomas Graindorge* (Strasser 2001: 228). Die karakter beskryf sy walging vir die konsertgangers tydens 'n uitvoering van Gluck se *Alceste* aan die *Opéra* (Strasser 2001: 228).

The public was very cold and found itself tantalized only by the ballet. Three quarters of this public is composed of people who want to have a good time, and who go to hear a great dramatic poem as one would go to a café or to the vaudeville. Scribe, Alexandre Dumas père, Adolphe Adam show what the French are made of. However, because of the compost of Paris, there is a small elite of true judges, and strictly considered others can be raised to their level. But natural affinity, an innate understanding of beauty, the capacity for imagination are in Italy and in Germany. In Berlin one listens to music in silence, as attentively as in church. Here one scoffs.

Taine (in Strasser 2001: 229) beskryf verder die deursnee Franse vrou as een wat glad nie smag na sentiment nie, nie hunker na die diepte van die misverstaande siel nie. Alle Duitse invoer gly reg bo-oor haar sonder om te penetreer. Sy is perfek Frans.

Die stadssfeer is dus duidelik 'n paradoks wat uiteenlopende gevoelens na vore bring. Maar die gesprek daarrondom word eers werklik interessant wanneer mens bestudeer hoedat skrywers en kunstenaars hierdie paradoks van verwondering en afsku as ryke stof vir kreatiewe ondersoek in hulle werk aanwend. Die stad se vuil, afskuwelike en bejammerenswaardige dimensie; en andersyds die verborge skoonheid van die stadssfeer word die onderwerp van vele gedigte en kunswerke. Impressionistiese skilderye; asook gedigte en romans van Baudelaire, Hugo, Gautier en Flaubert is uitstekende voorbeelde hiervan. Kunstenaars nooi hulle gehore uit om die skoonheid en

menslikheid in die genadelose werklikheid van die stad raak te sien, en om daarbinne die heroïese te vind in 'n konteks waar die klassieke beeld hiervan grootliks verlore geraak het. Na aanleiding van Baudelaire se teorie oor die moderne en die universele skoonheid is dit immers belangrik om ook die moderne realiteit vas te vang en as deel van die groter orde te beskou. En die groeiende, geïndustrialiseerde stad staan in die kern hiervan. Dit word dus die verwesentliking van die isolasie en tragiek van die moderne mens.

Vanuit hierdie sfeer bring die kunste, tesame met die nederlaag van die Frans Pruisiese Oorlog, ook die moontlikheid tot grondige selfondersoek teweeg. 'n Terugkeer vind plaas wat uiteindelik grootliks die kunste raak. En musiek is geen uitsondering nie. In die groot nasionale selfondersoek wat plaasvind na die oorlog, word die musikale smaak van die Tweede Keiserryk ook sterk gekritiseer. Henri Blaze de Bury skryf in sy *La Revue des deux mondes* van 1872 dat musiek 'n groot invloed op morele waardes het, en die morele waardes van 'n land het 'n groot invloed op gebeure (Strasser 2001: 234). Albert de la Salle neem kennis van die besorgheid oor nasionale dekadensie kort na die nederlaag van die oorlog: "To hear certain harsh critics, it is even for having encouraged the output of small musical improprieties that our misfortunes are due" (Strasser 2001: 234).

Een van die kritici waarna De La Salle verwys is Victor Hallays-Dabot, wat die operette beskou as 'n medeorsaak vir die nasie se rampspoed (Strasser 2001: 234):

Certainly, this theater [the Bouffes Parisiens] that brilliantly inaugurated the spiritual buffoonerie of *La Belle Hélène* had its role in the lamentable work we have witnessed over the past fifteen years, of absolute skepticism, of triumphant materialism, of social disintegration.

Blaze de Bury noem die operette "sosiale oplosmiddel." Dit irriteer, verlam, verrot en infiltreer die gees en siel met die vernietigende mag van opium. Die teaters van die Tweede Keiserryk word soms vergelyk met die amfiteaters van antieke Rome en teaterbestuurders word aangemoedig om oppervlakkige sukses en korrupte musiekvorme te vermy ter wille van meer verhoogde vorms van uitdrukking. Dit is belangrik om te onthou dat Jules Simon in sy toespraak aan die *Académie Française*

praat oor die vervanging van “Méhul en Leseur met *chansonnettes*” as een van die simptome van die nasionale agteruitgang (Strasser 2001: 235).

Na aanleiding van sulke kritiek neem belangstelling in teatervermaak soortgelyk aan dié van die Tweede Keiserryk af. In 1872 observeer’n kritikus dat daar nuwe belangstelling in konsertmusiek na die oorlog ontstaan; dat *konvensie* verwerp word om die *waarheid* te begryp. Sarcey onthou later dat gedurende die maande na die nederlaag mens ietwat verleë was om na die teater te gaan hoofsaaklik vir vermaak (Strasser 2001: 235). Hy merk op dat Parysenaars’n groot behoefte toon om persoonlik en nasionaal hervorm te word: hulle smag daarna om’n smaak in kuns wat ins truktief sowel as vermaaklik is te beleef.

Die onrustigheid rondom teatervermaak word gemanifesteer in die politieke sfeer van 1872 waar die *Assemblée Nationale* befondsing vir Garnier se steeds onvoltooide operahuis debatteer; ’n operahuis wat deur baie beskou word as die kern simbool van die vergane Keiserryk. Met die nuwe naoorlogse kulturele en politieke klimaat, kom dit as geen verrassing dat die nuwe operahuis die hoofbron vir kritiek word nie. Dit word beweer dat die kultuurmagte hieraan gekoppel deels verantwoordelik is vir die nasie se ondergang. Een afgevaardigde van die Regses dring daarop aan dat alle subsidies vir teaters ingekort word en bied sterk opposisie teen die voltooiing van Garnier se majestueuse gebou. Op ’n snydende wyse verklaar hy dat een van die grootste skandale van die gevalle regering was die konstruksie van die *Opéra* (Strasser 2001: 235). Nog iemand verwys na die nuwe *Opéra* as ’n “monument aan dekadensie” en redeneer dat wat Frankryk nodig het om haarself te hervorm, is nie’n keiserlike kreet nie – *Panem et circences* - maar ordentlike gewoontes en sterk sedes (Strasser 2001: 236).

4.5 Die invloede op musiek

Daar is sekere persone wat in hierdie nuwe, meer nugtere nasionale uitkyk die geleentheid sien om Franse musiek in’n nuwe rigting te stuur. Selfs terwyl Frankryk gebombardeer word deur Pruise, spreek De La Salle optimisme uit (Strasser 2001: 236) oor die toekoms van Franse kuns en word daar tot die gevolgtrekking gekom dat die teenspoed wat die Franse volk beleef, ’n heilsame effek op Franse musiek sal hê.

Thus when peace arrives, it is of course understood that French genius, reimmersed in heroism, will reach a new level. As to music, this sensitive art that inevitably reflects what one could call the soul of an age will acquire a vigor and seriousness that has been lacking in these last years of torpor and frivolity.

Hierdie sentimente word weerklank in artikel van Saint -Saëns, geskryf in Desember 1872 (Strasser 2001: 236) :

Musical patriotism has begun to show itself in France, to the great joy of French musicians. This sentiment, thanks to which our national school can develop in every direction and search freely for the true path of French music, instead of remaining imprisoned in the frivolous genre as in a gilded cage, merits every encouragement; but it is young, subject to lose its way, and is in need of direction.

In 'n poging om rigting te verskaf aan Franse musiek en om dit te bevry van die "vergulde hok", span Saint-Saëns, Romaine Bussine en andere hulle kragte saam in die nuwe organisasie, die *Société Nationale de Musique Française*. Soos vroeër genoem beteken "musikale patriotisme" vir die stigterslede van die *Société Nationale* nie om buitelandse musiek of komponiste uit te sluit nie. Hulle uiteindelijke doel is om die dekadente en moreel wegvretende uitsypelings van die Tweede keiserryk te vervang met werke wat 'n meer ernstige Franse musiekstyl reflekteer, een wat verdienstelik van 'n groot nasie is.

In hierdie musikale terugkeer na die edele kunsonderwerp soos die nasionalistiese, mitiese en klassieke temas, sigbaar in komposisies van die latere 19de eeu, sien mens dus 'n herdefinisie van die rol van komponis en musikant om sigself binne 'n kultureel-aristokratiese sfeer te vestig en weereens nougeset om te gaan met bronne wat vanuit sigself 'n transendentale dimensie veronderstel. Dit is binne hierdie konteks wat die fluitis van die Franse fluitskool sigself herdefinieer as aristokraat-virtuoos – waar, anders as in die 18de eeu onder die beskermheerskap van die adelstand, die term geen reële of materiële implikasies inhou nie, maar alleen nog bestaan uit 'n kulturele superioriteit. Tesame met kunstenaars van sy tyd, neem die fluitis die rol op van om 'n diepliggende werklikheid van sy tyd te vertolk. In die vyfde hoofstuk word daar dus gekyk na die manier waarop komponiste en fluitiste nuwe moontlikhede rondom die instrument ontgin met die uiteindelijke doel om hierdie groter werklikheid ten beste daar te stel.

Hoofstuk 5: Oorsig oor die fluitrepertorium van die 19de- en 20ste eeu

Die vyfde hoofstuk is 'n gedetailleerde oorsig oor die fluitrepertorium van die 19de- en 20ste eeu waarin die werke van komponiste soos Tulou en Demersseman vergelyk word met komposisies van onder andere Ravel, Debussy, Chaminade, Mouquet en Widor. Die oorsig beoog om deur die musiek die indrukke van die eerste twee hoofstukke te ondersoek en sal aan die een kant die rol van die fluit in solo-musiek bestudeer, en aan die ander kant die prominensie van die fluit in orkeswerke en kamermusiek ondersoek. In hierdie deel van die verhandeling word daar gefokus op die manier waarop die repertorium wat in die laat 19de eeu in Frankryk die lig sien 'n heel nuwe idee daarstel van dit wat musiek uitdrukkingsvol maak (Powell 2002: 218). Daar is aansienlik meer variasie in toonkleur en uitvoermetodes; 'n dieper simboliese inhoud maak die kern van die komposisies uit. Die musiek begewe sigself ook nie sondermeer in emosionele oordadigheid en sentimentaliteit nie. Omdat die musiek in die latere 19de eeu die fluitrepertorium in sy geheel aansienlik beïnvloed het, belig ek ook hoedat die repertorium tot in die 20ste eeu ontwikkel het. Om 'n deeglike oorsig oor die ontwikkeling van die repertorium te verskaf, is dit egter ook belangrik om te fokus op die fluitmusiek van die Romantiese periode.

5.1 Die professionele virtuoos tydens die vroeë tot middel Romantiese periode (1790 - c. 1880)

Soos vroeër genoem, is die 18de-eeuse aristokraat-virtuoos vervang deur die 19de-eeuse professionele virtuoos wat vir sy bestaan afhanklik is van die nuwe magtiger middelklas gehore; en die musikale standarde ly ook hieronder. Komponiste komponeer groter musiekvorme - nie deur die ontwikkeling van temas nie, maar deur die vermenging van kleiner vorme. Bravura variasies en opera fantasieë is die hoofvertoonwerke van die reisende virtuosi. Volgens Toff (1985: 244), "... the flute continued to be the favored gentleman's instrument, only the gentleman has changed."

'n Verslaggewer van die *British Minstrel* skryf die volgende in 1843 (Toff 1985: 244):

Wind instrument practice, though improved and improving, is certainly not in a high and palmy state among amateurs... Rarely is the first consideration of the

young man, in the choice of instrument (flute), the abstract one of utility or public pleasure, but how it will become him, how he will *look* playing. Thus the flute is seldom taken up but for sinister reasons... Armed with this deadly instrument, an accoutred *point device*, the flautist makes his attack upon the principal beauty of the evening party ... The flute, however valuable in the orchestra, has therefore, a reputation not entirely musical. It is the Don Giovanni of musical instruments.

Tesame met die fluit se aantreklikheid onder die stygende middelklasse, vertoon die fluit verskeie karaktertrekke wat die Romantiese temperament perfek aanvul: die verskillende nuanses en soortgelykheid aan die menslike stem. Dit maak dit die gunsteling instrument in 'n atmosfeer waar emosie bo rede geplaas word.

Soos wat opera groei in populariteit, soek gehore transkripsies van bekende operas wat hulle tuis kan uitvoer. Volledige operas is getranskribeer vir twee fluite. Die mees algemene musiekvorm is die *air varié* of fantasia, gebaseer op destydse opera-temas van die dag of tradisionele nasionale melodieë (Toff 1985: 245).

Die begeleide Klassieke sonate word steeds gebruik in die Romantiese era, maar nou veral in die hande van onervare fluitkomponiste wat nog weinig vir die fluit komponeer. Nog 'n bekende musiekvorm, is *Morceau caracteristique* (karakterstukke) wat kort, gewoonlik programmatiese werke is.

Die fluitconcerto, in beide solo- en *symphonie concertante* (Toff 1985: 245) vorm neem af in kwantiteit en kwaliteit. In die 18de eeu word concerti in opdrag van privaat beskermhare aan spesifieke virtuosi opgedra. Die Romantiese periode, met sy klem op self-uitdrukking, verwerp hierdie idee van opdragwerke, omdat hulle dit as beskadigend vir skeppings- en verbeeldingskrag beskou. Die komponeer van vertoonstukke vir reisende virtuosi word dus nie as 'n edele beroep beskou nie, en derhalwe word min concerti deur non-fluitiste gekomponeer. Die meeste concerti word deur die virtuosi self gekomponeer. As musikale inspirasie gebruik hulle Chopin-polonaises, Schubert-impromptu's en Liszt-Hongaarse rapsodieë. Die fisiese proporsies van die vergrote Romantiese orkes veroorsaak ook baie probleme: dit is te groot vir 'n privaathuis en kan dus slegs in 'n konsertsaal uitgevoer word. Selfs professionele musici kon nie altyd 'n volle orkes en 'n enorme konsertsaal bekostig nie (Toff 1985: 245).

Die 19de eeuse concerto word dus hoofsaaklik publieke vermaak van vermaak. Die concerto se proporsies word verbreed, die tekstuur verryk en dit verkry dramatiese effek. Maar ongelukkig is die hoofstrewende van die virtuoos-komponis nou om deur groot virtuositeit te vertoon selfs die aandag van die goedkoopste teaters te bereik. Volgens Toff (1985: 245):

The soloist now stormed into a fantastic bravura uproar intended to astound the multitude, just as hitherto he had spun a filigree of graces and embellishments to amuse the initiate. The suitability of piano and violin for this function is clear, as is the unsuitability of the flute.

Weens die feit dat die paar 19de eeuse fluitconcerti slegs vir pure vermaak gekomponeer is, word die fluit grootliks gereduseer tot die beeld van voël (Toff 1985: 245). Dit word gereflekteer in die volgende titels vir fluit en orkes: Graening se Polka vir twee fluite en orkes "*Two Nightingales at the Millstream*", Henri Kling se dubbel concerto vir twee piccolo's, getitel "*The Birds of Passage*", en Wilhelm Popp se *Nightingale concerto, opus 361* (Toff 1985: 246).

Ongelukkig word die meeste 19de-eeuse fluitkomposisies gekomponeer deur minder bekende komponiste. Schumann, Brahms en Wagner skitter in hulle afwesigheid. Weber, Schubert, Chopin en Saint-Saëns komponeer weinig vir die fluit. Meeste van die ander non-fluitis komponiste was eerder virtuosi op ander instrumente of grootskaalse komponiste van salonmusiek.

5.2 Komponiste van fluitmusiek in die Romantiese periode

5.2.1 Friedrich Kuhlau (1786-1832)

Kuhlau is een van die mees bekende vroeg-Romantiese komponiste vir die fluit en staan gewoonlik bekend as die "Beethoven van die fluit" (Toff 1985: 247). Kuhlau skryf altesaam meer as driehonderd komposisies, waartoe ook fluitwerke behoort. Weens finansiële redes komponeer hy instrumentale werke vir die meer algemene publiek, en dus ook musiek wat in die algemene musieksmaak val. Die meeste van sy musiek is

salonmusiek wat goed saamgestel is maar musikaal ongesofistikeerd. Sy sonates is wel op 'n hoër musikale vlak.

5.2.2 Saverio Mercadante (1795-1870)

Mercadante is 'n tydgenoot van Bellini en Donizetti. Vanaf 1820 spits hy homself hoofsaaklik toe op die komponeer van operas. As jongman studeer hy egter fluit sowel as komposisie, en produseer ses fluit concerti. Hy komponeer fluit duette en trio's, sowel as kwartette vir fluit en strykers. Hierdie concerti fokus hoofsaaklik op virtuose vertoon, en die orkestrasie is uiters yl, in die styl van Donizetti.

5.2.3 François Borne (1840-1920)

Borne was die fluit professor van die Toulouse konservatorium aan die einde van die 19de eeu. Hy skryf menigte fluitartikels en dra by tot die verbetering van die Böhm-fluit sisteem, onder andere die gesplete E-meganisme. Hy baseer sy *Fantaisie Brilliante sur Carmen* op die opera "Carmen" van Bizet: menigte van die geliefde temas verskyn hierin, soos byvoorbeeld die *Habanera*, gevolg deur variasies op 'n tema; die Sigeunerlied uit die tweede bedryf; asook die *Toreador* mars. Beide die klavier en fluit word as virtuose instrumente belig. Hierdie fantasie is deurgekomponeerd, met tema en variasies.

5.3. Fluitspelers in die Romantiese periode

5.3.1. Jean-Louis Tulou (1786-1865) se *Grand Solos*

Tulou komponeer dertien *Grand Solos* in totaal, wat almal geklassifiseer word as vertoonstukke. Die karakter van hierdie werke kan as fors en kragtig beskryf word en word afgewissel met talle cantabile passasies tussendeur. Groot spronge (oktawe, 11des en 13des), talle toonleer- en arpeggio passasies, gevarieerde artikulاسies (insluitende dubbel tongpassasies), chromatiese toonleer- en interval gebruik vorm die hoofelemente van hierdie werke. Oordrewe ornamentasie en versierings verskyn veral in die stadige bewegings.

Hierdie *Grand Solos* vereis min musikale diepgang, en is eerder tegniese studies wat al die fluitspeler se vaardighede vertoon. Geen kontrasterende seksies of nuwe musikale materiaal word ontwikkel nie, behalwe vir die oordrewe “Adagio cantabile” seksies (sien bylaag 1). Geen verskillende klankkleure of ’n verandering in die karakter van die musiek word vereis nie. Dit herinner aan die woorde van Louis Fleury (Dorgeuille 1986: 16):

... virtuoso players favouring a pretentious style, “full of sound and fury”. To this School of playing, which began with Tulou and ended with Demersseman ... flute music became merely an excuse for idle twitterings and tasteless gimmicks ...

5.3.2 Louis Drouet (1792-1873)

Drouet is geweldig suksesvol as solo-fluitis in Parys, alhoewel hy nie dieselfde reputasie as Tulou het nie. Met sy besoek aan Engeland in 1817, word hy gekritiseer vir sy power intonasie wat bedek word deur ’n briljante tegniek. Sy komposisies vir fluit beskik oor ’n uiters virtuose karakter, maar het geen noemenswaardige musikale waarde nie. Verder skryf hy ’n *Méthode* vir die agtklep fluit in 1827, wat ’n belangrike rol speel in vroeë 19de-eeuse fluitonderrig (Toff: 1985: 251).

5.3.3 Anton Bernard Fürstenau (1792-1852)

Hy is befaam as reisende fluitvirtuoos en speel as hooffluitis onder Weber in Dresden in 1820. Hy ontvang lof vir sy uitdrukkingsvolle, briljante, tegniese spel wat vanselfsprekend verwag word van enige kollega van Weber. Weber het ’n prominente invloed op Fürstenau se komposisiestyl, en sy opera temas dien as inspirasie vir menigte tema en variasie werke. Fürstenau se fluit repertorium sluit talle variasie stelle en fantasieë op opera temas deur Meyerbeer, Halevy en Bellini, sowel as ’n groot hoeveelheid ander kamermusiek in. Hy word nie soseer onthou vir sy komposisies nie, maar meer as musiekgeskiedkundige skrywer (Toff 1985: 251).

5.3.4 Theobald Böhm (1794-1881)

Benewens sy uitvinding van die moderne fluit, komponeer Böhm altesaam twee en sewentig fluitwerke (Toff 1985: 250). Van sy bekendste komposisies vir fluit sluit *Nel cor più*, Op. 4 en sy *Grand Polonaise*, Op. 16 in. Eersgenoemde bevat inleiding en variasies op 'n tema van Paisiello. Tema en variasie komponiste was so volop in hierdie tyd, dat daar by sommige gehore die wanidee vorm dat daar geen ander tipe komposisie vir die fluit bestaan nie. Fitzgibbon (1928: 110-111) som die situasie perfek op:

... one inquirer asked if there was any other piece written for the instrument besides "There's nae luck" with variations – so exclusively had he heard it both in public and private. This writing of shallow fantasias on operas, airs, varied, melodies "with embellishments" and eartorturing effects, or imitations of the movements of butterflies or swallows, or the noise of mills, spinning-wheels, etc., still continues to flourish.

Böhm se *Grande Polonaise* is heel soortgelyk aan die *Grand Solos* van Tulou. Musikaal word geen diepgang vereis, tegniek word weer eens voorop geplaas.

5.3.5 Giulio Briccialdi (1818-1881)

Hy is 'n selfopgeleide fluitis wat veral bekend is vir sy talle komposisies van tema en variasies, onder andere die *Carnival of Venice*. Hy verwerk Verdi se *La Traviata*, *Aïda* en *Macbeth* as opera fantasieë vir fluit. Hy is ook befaam vir sy meganiese ontwerp van die duimsleutel op die Böhm-fluit.

5.3.6 Franz Doppler (1821-1883)

Hierdie Poolse fluitis onderrig fluit aan die Weense konservatorium in 1865. Hy stig die "Philharmonic Society" saam met sy broer Karl (fluitis, 1825-1900) in Budapest (1853). Albei broers komponeer opera- en fluitkomposisies. Hulle werke toon Russiese, Poolse, Italiaanse en Hongaarse invloede. Hierdie invloede word ook duidelik in hulle titels soos *Pastorale fantasia hongroise* en *Souvenir de Prague*. Die *Pastorale* het 'n cadenza-tipe inleiding vir fluit waarna 'n Hongaarse tema virtuoos versier word met talle 32ste note in 'n resitatief-styl. Dit word gevolg deur Allegro danstema wat g evul is met talle

ornamente. Die yl klavierbegeleiding dien slegs as ondersteuning vir oorversierde virtuose vertoon. 'n Bekende karakterstuk van Doppler is “*L'Oiseau des Bois*” (“Voël in die woud”). Hierdie werk skildern verbeeldingryke roep van voëls met trillers, geskets teen die agtergrond van 'n meer sombere melodie (gespeel deur vier horings). Hierdie is een van die mees bekende “voël liederes” van die 19de eeu.

5.3.7 Jules Demersseman (1833-1866)

Demersseman studeer onder en komponeer talle *airs variés* en *solos de concert* vir die fluit. Sy *solos de concert* met talle toonleer- en arpeggio passasies, chromatiek en liriese temas is weer eens slegs vir virtuose vertoon en beskik oor min musikale diepgang nie (sien bylaag 2).

5.3.8 Karl Joachim Andersen (1847-1909)

Andersen is in 1847 in Kopenhagen (Denemarke) gebore. Sy komposisies sluit kleiner werke vir fluit en klavier in. In 1881 verhuis hy na Berlyn waar hy een van die stigterslede van die Berlyn Philharmoniese orkes word. Hy is ook een van die eerste hooffluit spelers in hierdie orkes. Hy is veral bekend vir sy *études*, wat groot pedagogiese waarde het.

5.4 Romantiese komponiste van waarde

5.4.1 Carl Maria von Weber (1786-1826)

Hy is een van die prominente figure van die Romantiese beweging in Duitsland. Hy is hoofsaaklik 'n opera komponis, en skryf weinig kamermusiek. Hy maak egter 'n belangrike bydrae tot die fluit repertorium met sy *Romanza siciliana* (1805) vir fluit en orkes; asook sy Trio vir fluit, tjello en klavier. Laasgenoemde is histories belangrik in die sin dat dit 'n perfekte oorbrugging is tussen streng Klassieke vorme en Romantiese emosionaliteit. Die vlakke van emosie wissel tussen die melancholiese Andante tot 'n opgewekte Waltz.

5.4.2 Franz Schubert (1797-1828)

Schubert is een van die mees belangrikste komponiste van lieder en simfonieë, maar skryf slegs een werk vir fluit en klavier, naamlik 'n inleiding met sewe variasies (1824) op die lied “*Trockne Blumen*”, uit sy sangsiklus, die *Schöne Müllerin*. Hierdie eersterangse komponis dra die werk op aan Ferdinand Bogner, fluit professor aan die Weense konservatorium. Fyn, musikale smaak word vereis van beide fluit en klavier, asook beheersde tegniese vaardigheid. Hierdie werk word gewoonlik voorgeskryf vir top fluit kompetisies, vanweë die feit dat perfekte samespel sowel as fyn musikale spel en smaakvolle interpretasie vereis word (sien bylaag 3a en 3b). Daar is ook voortdurende dialoog tussen die fluit- en klavierparty, waar soortgelyke tematiese materiaal in albei partye afgewissel word. Hy slaag daarin om 'n uiters liriese stadige beweging te skep wat oor soveel skoonheid en eenvoud beskik. Hierdie melodie word meesterlik en harmonies ryk deur die klavier ondersteun, met 'n meesterlike dialoog tussen fluit en klavier. Daar is wel virtuose, tegniese fluitdele, maar dit word beheersd aangewend deur die komponis.

5.4.3 Carl Reinecke (1824-1910)

Reinecke doseer aan die Leipzig konservatorium vanaf 1860 tot 1902, waar hy groot voorstaander van voor-Klassieke musiek is, veral Bach se musiek. Hy dirigeer ook die Gewandhaus orkes. Hy word beskou as een van die beste Mozart interpreteerders van sy tyd, en skryf talle boeke oor korrekte uitvoertegniese van Mozart concerti en Beethoven sonates. Hiermee saam komponeer hy ook drie uitstekende cadenzas vir die Mozart fluit- en harp concerto, K. 299. Sy musiek toon invloede van Schumann en hy komponeer meesterlike kamermusiek, soos bespeur kan word in sy Sonate vir fluit en klavier, *Undine*, Op. 167 (1885). Die vier-beweging *Undine* is gebaseer op 'n 1811 nouvelle met dieselfde naam van Friedrich de la Motte Fouqué. Dit beskik oor ryk Romantiese harmonieë, en is nie 'n tegniese vertoonstuk nie. Dit kan beskryf word as een van die ware Romantiese fluitsonates wat in hierdie tydperk gekomponeer word. Daar is ook konstante dialoë tussen fluit en klavier – dus ware kamermusiek, en van die pragtigste liriese temas ondersteun deur ryk harmonieë verskyn deurgaans. Uitsers verfynde spel en musikale smaak word vereis van fluit en klavier. Hierdie is een van die min musikale hoogtepunte in die Romantiese fluit repertorium. So beskik die *Ballade*,

Op. 288 vir fluit en orkes (1911), asook die *Concerto*, Op. 283 (1909) ook goeie musikale kwaliteite; en bewys Reinecke se bevoegdheid in orkestrasie (Toff 1985: 249).

5.4.4 Benjamin Godard (1849-95)

Godard se *Suite de Trois Morceaux* (1890), *opus 116* vir fluit en klavier is opgedra aan Paul Taffanel. Dit bestaan uit drie glinsterende bewegings wat ons herinner aan die elegante Paryse lewe tydens die *belle époque*

5.4.5 Cécile Chaminade (1857-1944)

Chaminade se *Concertino*, op. 107 is as opdragwerk voorgeskryf vir die konservatorium eksamens in 1902 en is opgedra aan Adolphe Hennebains³⁴. Dit word gedomineer deur 'n breë romantiese tema, maar toon uitdagende virtuose passasies in die middel deel – kwaliteite wat dit vestig as een van die mees uitstaande Paryse konservatorium kompetisiesukke van alle tye.

5.5 Die *Société Nationale de Musique Française* en die Franse fluitskool

In die 1890's word die *Société Nationale de Musique Française* beloon vir hulle pogings om nuwe Franse komposisies die lig te laat sien. Hierdie draai uit as een van die mees produktiewe periodes van fluitmusiek. Franse musiek van die laat 19de- en 20ste eeu kan min of meer in vier skole verdeel word: die Romantisme van Franck, die klassisisme van Saint-Saëns en Dubois, die Impressionisme van Debussy en die esteties van Les Six (Toff 1985: 258).

5.5.1 Die Romantiese skool van César Franck

Hierdie skool word geken vir sy ryk harmonieë, klem op chromatisme, onverwagte modulaties, breë frasestrukture en pragtige, liriese stadige bewegings. Franck vestig ook 'n sterk Duitse invloed in sy musiek.

Vincent d'Indy (1851-1931) bevorder Franck se simfoniese ideale, en is 'n groot voorstaander van beide klassisisme en Wagner. Hy is een van die eerste lede van die

³⁴ Adolphe Hennebains (1862-1914) is Taffanel se opvolger as solofluit van die *Opéra*-orkes in 1891. Hy word verkies as nuwe fluitprofessor aan die Paryse konservatorium in 1909. Sy leerlinge sluit onder andere Gaston Blanquart, Georges Delangle, Marcel Moyse, Georges Laurent, Joseph Rampal en René Le Roy in.

Société Nationale de Musique Française en dien as die direkteur van die *Schola Cantorum* in Parys. Onder sy bewind word die *Schola* 'n bastion van regsinnigheid wat oudheidkundige en musikologiese belange beklemtoon; in teenstelling met die progressiewe neigings van die Paryse konservatorium. Sy historiese belangstellings word byvoorbeeld gereflekteer in sy *Suite dans le style ancien* (1886), vir trompet, twee fluite en 'n strykkwartet. Sy *Concerto* vir fluit, tjello en klavier (1927), demonstreer 'n vasklewing aan klassieke vorme (Toff 1985: 258).

Baie van Franck se Franse studente komponeer vir die fluit. **Louis Ganne** (1862-1923) is welbekend vir sy salomusiek, marse en populêre liedere, wat meestal deel uitmaak van die Franse populêre erfenis (byvoorbeeld *La Marche Lorraine*, *Le Père La Victoire*). Die *Andante et scherzo* (1905) vir fluit en klavier demonstreer sy gawe vir liriese lyne en toon 'n duidelike komposisiestyl. Hy skryf ook 'n operette genaamd *Hans, le joueur de flûte* (1906).

Gabriel Pierné (1863-1937) is 'n orrelstudent van Franck en 'n komposisie student van Massenet aan die Paryse konservatorium. Hy is Franck se opvolger as orrelis by die *Saint Clotilde* kerk in 1890. Sy werke is veral bekend vir hulle duidelike teksture en balans. Van sy bekendste werke sluit die *Canzonetta*, *Nocturne*, *Sonate pour flûte et piano* en twee werke vir fluit, viool en tjello in. Hy komponeer ook twee werke vir fluit, strykertrio en harp genaamd *Variations libre et finale* (1933) asook *Voyage au pays du tendre* (1951)(Toff 1985: 259).

5.5.2 Die klassieke skool van Saint-Saëns en Dubois

Dit is belangrik om weer eens te noem dat Dubois die direkteur aan die Paryse konservatorium was vanaf 1896 tot 1905. Sy hoofposisie en konneksie met Saint-Saëns beïnvloed dus grotendeels die fluitmusiek van die laat 19de eeu. Die hoofeienskappe van hierdie klassieke skool is: kort, "periodic, overwhelmingly regular phrases" en "carefully restrained lyricism" (Toff 1985: 259). Saint-Saëns komponeer sy *Tarantelle* (1857) vir fluit, klarinet en orkes asook sy *Romance pour flûte et orchestre*, Op. 37 (1871). Laasgenoemde is spesiaal opgedra aan Taffanel om hom vir sy groot kunstenaarskap te vereer. Die beheersde lirisme van Saint-Saëns se *Romance* en die menigte ander Klassieke karaktertrekke van sy musiek is van die hoofredes waarom Taffanel dit so aantreklik vind (Blakeman 2005: 46). Dit maak deel uit van die vergete

klassieke fluit repertorium wat hy grotendeels laat herleef. Hy komponeer ook die pragtige *Odelette*, Op. 62 vir fluit en klavier. Verder beteken Taffanel se aanstelling as dirigent van die *Société des Concerts du Conservatoire* en *Opéra* dat die orkes- en verhoogwerke van Saint-Saëns groot aandag geniet.

Saint-Saëns se mees beroemde student, naamlik **Gabriel Fauré** (1845-1924) is Dubois se opvolger as direkteur aan die Paryse konservatorium (1905-1920). In hierdie hoedanigheid word daar van hom vereis om kort instrumentale *Morceaux de Concours* (kompetisiestukke, ongeveer tien minute elk) te komponeer. Sy melodieë is net so chromaties soos Franck s'n, maar minder uitgebreid. Ongelukkig is sy komposisies vir fluit beperk: daar is die beroemde *Fantaisie, opus 79* (gekomponeer as kompetisiestuk vir die Paryse konservatorium in 1898). Die *Barcarolle* open 'n soetvloeiende fluitmelodie, gevolg deur 'n sprankelende *Allegro*: lig en virtuoos. Gabriel Fauré dra sy *Fantaisie* op aan Taffanel. Die *Morceau de Concours* ("kompetisiestuk", 1898) vir fluit en klavier beskik oor pragtige eenvoud in die fluitlyne en is meesterlik geharmoniseer. Hy transkribeer ook die *Sicilienne* vir fluit en klavier uit die insidentele musiek van *Pelléas et Mélisande* (Toff 1985: 259).

Charles-Marie Widor (1844-1937) is professor in Orrel en Komposisie aan die Paryse konservatorium. Hy is ook 'n orrelis by die *Saint Sulpice* kerk in Parys vir 64 jaar. Dit is dus 'n groot voorreg vir alle fluitspelers om 'n fluitkomposisie uit hierdie bekwame meester se hande te kan bespeel. Hy dra sy *Suite*, Op. 34 (1898) op aan Paul Taffanel, sy kollega by die konservatorium. Alhoewel die werk se vier bewegings uitgelê is soos 'n sonate – 'n substansiële vinnige beweging, 'n *Scherzo*, 'n liriese *Romance* en 'n stormagtige *Finale*; is geen van die bewegings in tradisionele sonatevorm nie. Weens hierdie rede besluit Widor op dié titel. Dit het 'n heel klassieke karakter, met ryk melodiese materiaal in al vier bewegings. Die *Romance* van hierdie suite is opgedra aan Robert Schumann.

Henri Busser (1872-1973) wen die *Prix de Rome* in 1893. As dirigent staan hy vir Claude Debussy asook Jules Massenet by. Hy is bekend vir sy fluitkomposisie in tweeledige vorm, naamlik die *Prélude et Scherzo*.

Albert Périlhou (1846-1936) is mees bekend vir sy *Ballade* (1903) vir fluit en klavier.

’n Hele aantal jonger studente is beïnvloed deur Fauré se distinktiewe kombinasie van Klassieke en Romantiese elemente (die Klassieke hoofsaaklik dominerend). Onder hulle geld veral Charles Koechlin, Maurice Ravel en Georgiu Enesco.

Charles Koechlin (1867-1950) studeer komposisie onder Massenet en Fauré. Hy stig die *Société Musicale Indépendante* om nuwe musiek aan te moedig. Hy komponeer talle werke vir fluit, beide solo- en verskeie kamermusiek kombinasies. Wat veral opvallend is, is sy orkestrasie van Fauré se *Pelléas et Mélisande* en sy samewerking met Debussy aan *Khamma*. Hy is veral geïnspireer deur die fluit, wat vir hom ’n direkte weerspieëling en simbolisering van Natuur verteenwoordig. Vir hierdie doel komponeer hy in 1944 die *Chants de Nectaire*, gebaseer op Anatole France se *La Révolte des anges*, ’n versameling van ses-en-negentig stukke vir solo-fluit. Hy skep ook ’n konsertsuite bestaande uit sewe van hierdie “liedere”. Die titels van hierdie suite is sprekend van sy preokkupasie met die Natuur. Sy fluitsonate, eerste uitgevoer deur Adolphe Hennebains, toon die kenmerke van sy komposisiestyl: “pure, open fifths and parallel quartal and quintal harmonies” (Toff 1985: 259). Die *Suite en quatuor* (1911) toon duidelike invloede van Fauré.

Georgiu Enesco (1881-1955) komponeer sy beroemde *Cantabile et Presto* (1904) as ’n Paryse konservatorium kompetisiestuk. Hierdie werk verwys na middel-Europese politiese konflikte. Die *Cantabile* is gelaai met wisselende emosies, en kom geïmproviseerd voor. Die rubato is uitgeskryf en gebruik die donker lae register en sprankelende hoë register van die fluit. Die *Presto* is ’n asemrowende dans.

Reynaldo Hahn (1875-1947), ’n harmoniestudent van Dubois, komponeer sy *Variations on a Theme of Mozart* (1905) vir fluit en klavier. Hierdie werk toon veral ’n terugkeer na die Klassieke, gemeng met elemente van die laat-Romantiek.

Philippe Gaubert (1879-1941) komponeer drie fluitsonates, ’n *Fantaisie* (1920) vir fluit en klavier (tweeledige vorm), *Nocturne et Allegro Scherzando* (1906, tweeledige vorm), ’n *Sonatine* en *Madrigal* asook kamermusiek-en orkeswerke. Sy musiek toon Impressionistiese invloede sowel as ’n vasklewing aan klassieke vorme.

Georges Hüe (1858-1948) was ’n wenner van die *Prix de Rome* op sy dag, en sy *Fantaisie* vir fluit en klavier is sprekend hiervan. Hierdie werk is ook getranskribeer vir

fluit en klein orkes. Dit bestaan uit briljante openingsdeel, 'n vloeiende, liriese middeldeel en eindig met ligvoetige dans. Dit was ook 'n kompetisiestuk van die Paryse konservatorium op sy dag.

Alfredo Casella (1883-1947) komponeer sy *Siciliana et Burlesque* in 1914. Die unieke ritme van die *Siciliana* skep 'n pastorale atmosfeer. *Burla* in Italiaans beteken grap, en die *Burlesque* besit 'n galoppende klavierbegeleiding tesame met 'n virtuose fluitparty.

5.5.3 Die Impressionisme van Debussy

Impressionistiese musiek besit gewoonlik sagte, vae, breë gedefinieerde harmonieë, delikate nuanses van toonkleur en 'n vryheid van vorm en frase struktuur. Die *Expositions Universelles* van 1878, 1889 en 1900 in Parys is uiters instrumenteel in die Impressioniste se absorpsie van Oosterse kulture (Toff 1985: 260).

Impressionisme word verpersoonlik deur die leidende figuur van **Claude Debussy** (1862-1915), wat grootliks bydra tot die opbou van die moderne Franse fluit repertorium. Sy orkestrale *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94) en *Syrinx* (1912) vir solo-fluit "foreshadowed the course of French music and flute music for many years to come" (Toff 1985: 260). Sy komposisiestyl word eerstens uitgeken aan komposisionele beperking: hy skep maksimum emosionele effek met minimale musikale gebare. Sololyne bestaan uit kort melodiese fragmente en melodieë word gebaseer op eenstemmige kerksang, heeltoontoonlere en Oosterse elemente. Dinamiese vlakke word beperk. Duitse chromatisme word vervang deur pentatoniese modes, sprekend van Debussy se ontvanklikheid vir Oosterse bronne. Spesiale klem word geplaas op die verwantskappe tussen akkoorde eerder as die verskille tussen hulle. Vir hierdie doel word multiverwante sewende en negende akkoorde, verminderde en vergrote drieklanke asook vierstemmige akkoorde gebruik. Die klank indruk is een van 'n statiese natuur (Toff 1985: 260), en harmonie funksioneer op 'n non-tradisionele wyse. Toonkleur en die gebruik van verskillende klankkleure is een van die hoofeienskappe. Al hierdie elemente is duidelik bespeurbaar in sy orkestrale werke.

Vanweë die fluit se relatief beperkte dinamiese vlakke asook beperking tot relatief kort melodiese frases; die vermoë om subtiele nuanses in klankkleur voort te bring; en 'n affiniteit vir saamgevoegde melodielyne, is dit die perfekte instrument vir Debussy om

hierdie estetiese doelwitte en tegnieke te verweselik. Debussy verstaan die instrument se vermoëns en tekortkominge ten volle: as begeleiding gebruik hy pianissimo strykers, gedempte horings en harp asook aangehoue akkoorde/tremolo's in plaas van sterk ritmiese figure. In kontras met hierdie dun tekstuur, kom die bewegende fluitlyn meesterlik tot sy reg.

Syrinx (1912) of *La Flûte de Pan* (Debussy se eie titel) is nog 'n voorbeeld van klankkwaliteit en toonkleur wat seëvier oor tegniek. Die werk is opgedra aan Louis Fleury (1878-1926) wat die eerste uitvoering daarvan gee in 1913 (Toff 1985: 260). Dit dien as agtergrondmusiek vir *Psyché*, 'n drie-beweging toneelstuk geskryf deur Gabriel Mourey. Die musiek illustreer die god *Pan* se dood. Louis Fleury gee'n uiters akkurate opsomming van hierdie werk (Fleury 1926: 161-165):

The whole piece is worth quoting. There is no repetition of theme, no reminiscence: nothing of the kind... He has a long-breathed phrase, he employs the lower octave, he indulges in no temperamental explosions, he confines himself to the severest and soberest expression of great mental suffering.

Syrinx is die eerste komposisie vir solo-fluit deur 'n vooraanstaande 20ste-eeuse komponis (sien bylaag 4).

Claude Debussy se orkestrale toondig *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1892-94) verleen 'n heel nuwe karakter aan die fluit: een van dromerigheid, sensitiwiteit en subtiliteit. Weer eens word die toonkleure van die fluit uitstekend ontgin. So ook die sensuele, warm lae register van die fluit. Deur begeleidingstegnieke reeds voorheen genoem, staan die lang, liriese fluitlyne gerieflik uit bo die orkes. Heeltoontoonlere en Oosterse invloede word ryklik aangehoor. Dit word eerste uitgevoer op 22 Desember 1894 en die obsederende hooftema word uitgevoer deur Georges Barrère. Debussy ontgin die beste musikale elemente van beide die *fin de siècle* en voorafgaande dekades en reflekteer die atmosfeer en aspirasies van 'n veranderende wêreld deur sy musiek (Myers 1971: 61).

In Frankryk word nuwe areas van gevoeligheid geskep deur die Simboliste soos Baudelaire, Verlaine, Mallarmé en Rimbaud. Hulle slaag daarin om die grense tussen digkuns en musiek te vervaag, terwyl die Impressioniste deur skilderkuns nuwe teorieë oor lig, visie en natuur bewerkstellig. Debussy laat homself grootliks beïnvloed deur

beide hierdie bewegings. Soos in die Impressionistiese skilderkuns, verteenwoordig Impressionisme in musiek die kunstenaar se subjektiewe “indruk” van die oomblik. Vae, dowwe buitelyne in skilderkuns word soortgelyk vasgevang in musiek. Die glinsterende effekte van sonlig word vertolk deur glinsterende, gevarieerde harmonieë in musiek. Soos wat skilders sonstraal opbreek in kleiner dele, so verdeel Debussy die fundamentele dele van ’n akkoord. Die Simboliste glo dat suggestie die hoof funksie van digkuns is, en nie gedetailleerde beskrywing nie.

Die Simboliste word grootliks beïnvloed deur Wagner se teorieë oor die “Gesamtkunstwerk”; ’n samesmelting van alle kunsvorme as ’n soort “to tale kuns” (Myers 1971: 69). Hierin word alle grense tussen die gesproke woord en musiek afgebreek, elkeen komplimenterend van mekaar. Deur hulle digkuns probeer die Simboliste amper musikale effekte skep: Mallarmé en Rimbaud hanteer woorde soos wat skilders en musici lig en klank onderskeidelik hanteer. Hulle konstrueer hulle sinne op ’n suiwer musikale basis, terwyl hulle poog om breë ritmiese effekte en ’n harmoniese sisteem te vestig. Laasgenoemde word geskep deurdat klinkers en konsonante dieselfde rol as die note van ’n akkoord aanneem, tesame met kadense, oplossings en ander soortgelyke musikale tegnieke.

Hierdie noue verhouding tussen musiek en lettere is duidelik bespeurbaar in Debussy se musiek. Fauré en Duparc is meester liederkomponiste, maar Debussy se tonsetting van gedigte deur Mallarmé, Baudelaire en Verlaine toon ongeëwenaarde sensitiwiteit vir die gemoedstoestand en ware bedoelings van die digter. In twee van Debussy se hoofwerke, nl. die *Prélude à l’après-midi d’un faune* (1894) en *Pelléas et Mélisande* (1902), smelt die digter en komponis se inspirasies volkome saam.

Die orkestrale tekstuur van die *Prélude à l’après-midi d’un faune* is revolusionêr vir hierdie periode, totaal verskillend van Wagner of enige ander Franse komponis van hierdie periode. Debussy slaag daarin om aan die fluit ’n totaal nuwe karakter te verleen. In teenstelling met die ydele, virtuose vertoon van komposisies deur Tulou en Demersseman, word die fluit se toonkleur nou voorop gestel. Die fluit se lae register skep die nodige sensuele effek wat vereis word deur Mallarmé se gedig. Klankkwaliteit, een van die grootste doelwitte van die Franse fluitskool, word nou beklemtoon (sien hoofstuk 2.5.5.1: Taffanel se fyn en veredelde spel). Subtiele dinamiese verskille,

heeltoonlere, fyn tempo verskille en 'n hoofklem op musikale inhoud kenmerk hierdie meesterwerk.

Debussy se *Sonate vir fluit, altviol en harp* (1915) het 'n Neo-Klassieke karakter. Die harmonieë is diatonies, die gebruik van timbre is meesterlik, veral in die fluit-altviol unisoon dele van die *Pastorale*.

Debussy se *Pelléas et Mélisande* (1902) en *La Mer* (1903-5) is nog orkeswerke wat distinktief gebruik maak van die fluitseksie.

Albert Roussel (1869-1937) sit die Debussy-tradisie voort, alhoewel sy werke ook die invloed van sy onderwyser d'Indy toon. Na 1910 toon sy werke 'n toename in chromatiese verandering en byvoeging, wat al hoe meer dissonansie in sy werke tot gevolg het. *Krishna*, die derde beweging van *Joueurs de Flûte* (1924) bevat Hindu-tonlere en bestudeer die wêreld van Padmâvatî (Toff 1985: 261). *Les Joueurs de Flûte*, sy mees bekende werk, bestaan uit vier programmatiese bewegings. Elke beweging word opgedra aan een van die leidende fluitspelers (almal deel van die Franse fluitskool): *Pan* aan Marcel Moyse, *Tityre* aan Gaston Blanquart, *Krishna* aan Louis Fleury en *Monsieur de la Péjaudie* aan Philippe Gaubert. Hy dra sy *Andante et Scherzo, opus 51* op aan George Barrère. So inspireer die lede van die Franse fluitskool komponiste om nuwe Franse fluitwerke te komponeer.

Baie van die Debussy se komposisietegnieke is opvallend in **Maurice Ravel** (1875-1937) se werke. Hulle het albei 'n soortgelyke literêre agtergrond en Ravel se orkessuite *Daphnis et Chloë* (1909-12) toon 'n soortgelyke Impressionistiese karakter. Hier die orkessuite gee 'n baie prominente rol aan die fluit.

Figuur 1



Die tweede orkessuite van Ravel begin met hierdie indrukwekkende tonika-negende arpeggio's (sien Figuur 1) in die fluite (Goddard 1925: 300). Die pianissimo fluite

verteenwoordig die bruisende geluid van bergstrome. Dit is kenmerkend van hoe Ravel allerhande orkestrale effekte deur die unieke klank van die fluit verkry en sodoende die fluit se volle potensiaal ontgin.

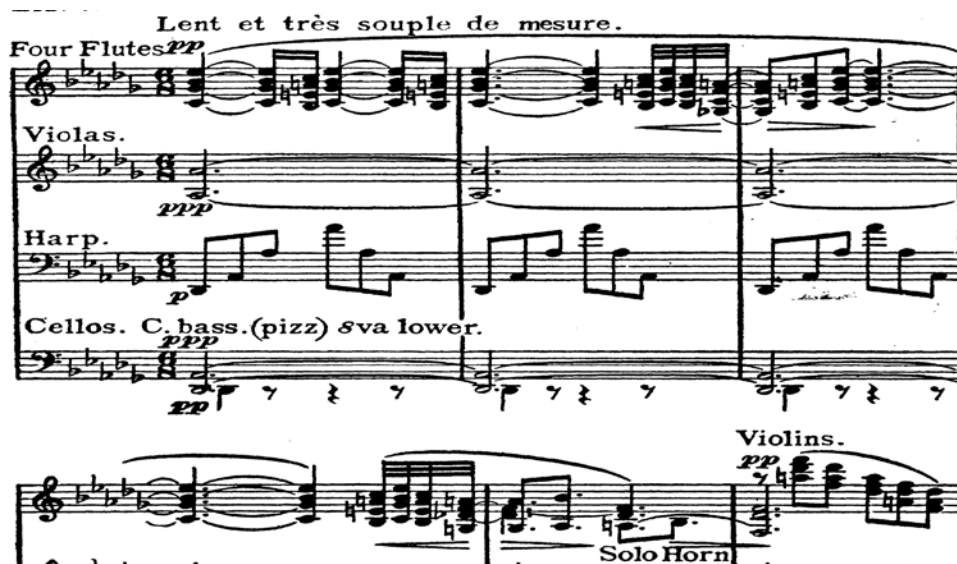
Nog 'n hoogtepunt in die eerste orkessuite is waar die standbeelde van die nimfe lewendig word en hulle misterieuse stadige dans begin (sien Figuur 2) (Goddard 1926: 217). Vier fluite speel 'n teer, swaaiende melodie, begelei deur strykkers wat deurgaans tremolo-effekte verskaf. Weer eens word klankkleur en orkestrale effek voorop gestel.

Ongelukkig produseer Ravel nie veel werke vir die solo-fluit repertorium nie, behalwe vir 'n latere verwerking deur Colin Cowles van sy *Pavane pour une infante defunte*. Buiten dit, word die fluit wel ingesluit in sy *Introduction et Allegro* (1905-06) vir harp, fluit, klarinet en strykkwartet, wat as 't ware 'n kamerkonsert vir harp is (Toff 1985: 261).

Henri Dutilleux (1916-) studeer komposisie onder Henri Busser aan die Paryse konservatorium. Hy ontvang *Premier Prix de Rome* in 1938. Hy is aangestel as professor by die *École Normale de Musique de Paris* in 1961 en as medeprofessor by die Paryse konservatorium in 1970 en 1971. Sy *Sonatine* vir fluit en klavier (1943) toon invloede van Ravel, Debussy en Roussel.

Figuur 2

Lent et très souple de mesure.



Four Flutes *pp*

Violas. *ppp*

Harp. *p*

Cellos. C. bass. (pizz) sva lower. *ppp*

Violins. *pp*

Solo Horn

Pierre Sancan (1916-) is 'n Franse pianis, komponis, dirigent en onderwyser. Hy studeer klavier onder Yves Nat en komposisie onder Henri Busser aan die Paryse

konservatorium. In 1943 verower hy die *Prix de Rome* met sy kantate *The legend of Icarus*. Vanaf 1956 tot 1985 beklee hy die posisie van klavier professor aan die Paryse konservatorium. Sy styl besit elemente van Impressionisme gemeng met kontemporêre komposisie tegnieke. Sy eenbeweging *Sonatine* vir fluit en klavier maak byvoorbeeld gebruik van “flutter-tongueing” en die klavierparty bevat ook uitdagende musikale materiaal. Die interaksie tussen die fluit en klavier is kompleks en meesleurend. Alhoewel hierdie werk sekere post-Ravel elemente bevat, het dit tog ’n duidelike Sancan-stempel.

Jules Mouquet (1867-1946) studeer komposisie onder Theodore Dubois aan die Paryse konservatorium en sluit self hier aan as professor in harmonie in 1913. Soos Debussy en baie ander Franse komponiste van die laat 19de eeu, verkies hy onderwerpe uit die Griekse mitologie’nasoort neo -klassieke reaksie teen die oorheersende Noorse legendes in Wagner-operas. Die fluit figureer volop in sy komposisies, en hy is mees bekend vir sy karakterstuk *La Flûte de Pan*, Op. 15 vir fluit en orkes, wat ook verwerk is vir fluit en klavier. Gedurende die drie bewegings word Pan, die Griekse god van skaapherders en hulle kuddes, gehoor op sy fluit, terwyl hy amoreuse serenades en lewendige volksdanse optower. Voëlsang word in die tweede beweging, *Pan et les oiseaux*, treffend uitgebeeld deur middel van acciaccaturas. Hy komponeer ook sy *Cinq Pièces Brèves*, opus 39 vir fluit en klavier.

5.5.4 Latere Franse komponiste: Les Six

Alhoewel hierdie seksie verby die tydraamwerk van my verhandeling strek, is dit tog belangrik om hierdie komposisies ook te bepreek. Die Franse fluitskool bestaan tot diep in die 20ste eeu weens die voortgesette pogings van uitstekende leermeesters en uitvoerders soos Marcel Moyse aan wie Jacques Ibert sy meesterlike *Concerto* (1950) vir fluit en orkes opdra. So ook word André Jolivet se *Concerto* en *Chant de Linos* geïnspireer deur die Franse fluitskool. Dit is dus interessant om te sien hoe die Franse fluitskool aahoudend nuwe Franse fluit komposisies deur prominente komponiste inspireer.

In die begin van 1919 ervaar Franse musiek groot veranderinge. Kamerorkeste word nou meer populêr weens die invloed van Schoenberg en Stravinsky. Die klavier se rol vervaag, en word bestempel as “bourgeois furniture” (Toff 1985: 261). Kamerorkeste

verteenwoordig 'n "economy of expression" (Toff 1985: 263), effektief bewys deur klein jazz ensembles.

'n Groep jong Paryse musici bekend as *Les Six* bevorder hierdie nuwe neiging tot die ekonomiese gebruik van uitdrukking (Toff 1985: 262). Hulle doelwitte is simplisties: bondigheid en helderheid sowel as afwenking van Duits en Romantiek en Impressionisme. Hulle is ontvanklik vir jazz, en inkorporeer sinkopasies en komplekse ritmes in hulle musiek. Houtblasers en koperblasers word meer gebruik as strykers, en die klavier word 'n perkussiewe instrument. Harmonie is gewoonlik tonaal. Uiteindelik toon die beweging baie Neo-Klassieke tendense, soos in Poulenc se musiek. *Les Six* sluit vier lede in wat komponeer vir die fluit: Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Darius Milhaud en Francis Poulenc.

Arthur Honegger (1892-1955) varieer sy instrumentale musiek tussen solo-fluit musiek, soos *Danse de la Chèvre* (1932) en musiek vir kamerorkes, soos die *Concerto da camera* vir fluit, Engelse horing en strykers (1949). *Danse de la Chèvre* is Neo-Klassiek in karakter, en besit 'n uiters liriese karakter. Die werk is opgedra aan René le Roy.

Darius Milhaud (1892-1974) maak ekstensief gebruik van volksmusiek elemente ontgin uit sy Provensaalse agtergrond, tesame met Duitse elemente. Die eerste beweging van sy *Sonatine* vir fluit en klavier (1922) is in Klassieke sonatevorm met 'n kontrapuntale ontwikkelingseksie, gevolg deur 'n seksie met voëlagtige trillers en mordente. Die tweede beweging is in 'n dansvorm met jazz, sinkopasie, hemiolas en 'n volksliedagtige melodie. Milhaud dra sy *Concerto vir Fluit, Viool en Orkes* (1938) op aan Blanche Honegger en Marcel Moyse.

Jean Rivier (1896-1987) is 'n navolger van Roussel en een van die mees progressiewe komponiste van die 1920's en 1930's. Vanaf 1948-1962 deel hy die pos van komposisie professor aan die Paryse konservatorium met Darius Milhaud. Vir die fluit komponeer hy 'n pragtige concerto (1955); drie werke vir solo-fluit; 'n kwartet vir vier fluite; drie werke vir fluit en klavier; asook verskeie kamerstukke (Toff 1985: 263). Een van sy werke vir solo-fluit heet *Oiseaux tendres* ("Tender Birds", 1935).

Francis Poulenc (1899-1963) is 'n student van Koechlin. Hy produseer pragtige melodieë en toon 'n voorliefde vir diatoniese harmonie. Hy skryf slegs een werk vir fluit,

naamlik die *Sonate* vir fluit en klavier. Die eerste beweging is in Klassieke sonatevorm en besit 'n 32ste-noot motief wat regdeur herhaal en getransponeer word (n soortgelyke motief verskyn in die klarinet sonate). Poulenc slaag daarin om al die tegniese moontlikhede van die fluit te ontgin op 'n ters fyn, musikaal sensitiewe wyse. Daar is dubbeltonpassasies, vinnige ritmiese 32ste-noot passasies, en 'n verskeidenheid van dinamiese vlakke. Die liriese tweede beweging vereis superieure legato spel en goeie ensemblespel tussen die klavier en fluit. Dit vereis uiters sensitiewe, beheersde spel en 'n suiwer toon sowel as verskeie klankkleure. Die derde beweging is weer in Klassieke sonatevorm en vertoon op 'n smaakvolle musikale wyse die tegniese vaardighede van die uitvoerder. Poulenc dra hierdie sonate op aan een van die grootste beskermhede van kamermusiek, Elizabeth Sprague Coolidge, en première dit saam met Jean-Pierre Rampal in 1957 by die Strasbourg-fees (Powell 2002: 218).

Jacques Ibert (1890-1962) behou klassieke vorme in sy musiek, maar gebruik dit op 'n unieke buigbare wyse (Toff 1985: 263). Hy beskou die bondigheid van Barok- en Klassieke vorme as 'n teenvoeter vir Duitse Romantisme. Sy musiek kan as Neo - Klassiek bestempel word vanweë die teruggehoude emosies en dansritmes in sy musiek. Sy tematiese materiaal val gewoonlik in twee kategorieë: vinnige motiewe wat onderverdeel word asook kontrapuntal geherkombineer word tesame met lang liriese lyne. Sy orkestrale palet ontstaan uit die Impressionistiese kleure van Debussy en Ravel. Die Impressionistiese invloed is ook duidelik aanwesig in vroeë kamermusiek soos *Jeux* (1923) vir fluit en klavier. In sy *Concerto* (1934) ontgin hy die fluit se volle potensiaal, beide in tegniek en uitdrukkingsvolheid. Sy liriese *Pièce* (1936) vir solo-fluit bevat 'n keurige geornamenteerde melodielyn. In sy *Concerto* (1934) ontgin hy die fluit se volle potensiaal, beide in tegniek en uitdrukkingsvolheid. Marcel Moyse première die *Concerto* met Philippe Gaubert as dirigent. Hierdie samewerking tussen lede van die Franse fluitskool en invloedryke komponiste van die tyd is sprekend van die positiewe skeppingskrag/hervorming van Franse fluitmusiek wat plaasvind en die prominensie van fluit in solo- en kamermusiekwerke.

Eugène Bozza (1905-1991) komponeer byna dertig werke vir fluit. Sy kamermusiek vir houtblasers vorm die basis van sy internasionale roem. Sy *Image* (1940) vir solo-fluit vereis talle tegniese vaardighede asook uitdrukkingsvolheid.

André Jolivet (1905-1974) is geken vir sy toewyding aan Franse kultuur en musikale denke. Sy musiek toon belangstellings in musikale akoestiek: bo-tone, flageolettone; atonaliteit sowel as antieke en moderne invloede, veral instrumente gebruik in antieke tye. Hy komponeer'n wye verskeidenheid van musiekvorme vir allerhande ensembles. Hy studeer eerste onder Paul Le Flem wat hom'n goeie basis in klassieke harmonie en kontrapunt gee. Nadat hy sy eerste konsert van Arnold Schoenberg se musiek hoor, ontwikkel hy'n belangstelling in atonale musiek. Hierna word hy die enigste Europese student van Edgard Varèse, wat hom verder onderrig in musikale akoestiek, atonale musiek en orkestrasie.

In 1936 stig Jolivet die groep *La jeune France* in samewerking met komponiste Olivier Messiaen, Daniel-Lesur en Yves Baudrier. Hulle poog om'n meer menslike en minder abstrakte vorm van komposisie te hervestig. Claude Debussy, Paul Dukas en Maurice Ravel beïnvloed hom nadat hy'n konsert van hulle werke hoor in 1919. Schoenberg en Varèse se invloed is duidelik bespeurbaar in sy eerste periode van volwassenheid as komponis. Gedurende hierdie eerste periode van komposisie word sy styl grootliks beïnvloed deur atonaliteit en modernistiese idees.

Jolivet en *La jeune France* verwerp Neo-Klassisisme ten gunste van minder akademiese en meer spirituele styl van komposisie.

Tydens die Tweede Wêreldoorlog egter, beweeg Jolivet weg van atonaliteit tot meer tonale en liriese styl van komposisie. In 1961 word hy die professor van komposisie aan die Paryse konservatorium. Tydens die 1950's en die 1960's komponeer Jolivet talle concerti vir'n verskeidenheid van instrumente, insluitende trompet, klavier, fluit, harp, fagot, perkussie, tjello en viool. Hierdie werke, spesifiek die Fluitconcerto (1950), vereis virtuose tegniese vaardigheid en is juis weens hierdie rede voorgeskryf vir die Jean-Pierre Rampal fluitkompetisie. Jolivet ken die fluit se klank kapasiteit en maak slegs gebruik van strykers, in plaas van 'n volle orkes. Die strykers is in konstante dialoog met die fluit, soms lirieke, ander kere pittig en wispelturig.

Jolivet se *Chant de Linos* word gekomponeer as'n kompetisiestuk vir die Paryse konservatorium in 1944. In 1945 vervang hy die oorspronklike fluit- en klavierweergawe met 'n weergawe vir fluit, harp en strykerstrio. Jolivet, wat geïnteresseerd is in die oproep van ritueel in sy musiek, skryf dat die "*Chant de Linos*" 'n antieke Griekse rou dreunsang

is, met weeklae en danse. Die musiek is gebaseer op gestoon toonleer wat die klassieke suggereer: G, A-mol, B, C-kruis, D, F, en G. Ander ongewone modusse word ook gebruik in hierdie elf minute lange werk. Die inleiding is 'n resitatiefagtige cadenza. Dit word gevolg deur 'n sombere weeklaag (letter A, sien bylaag 5), 'n klaaglied met 'n polifoniese tekstuur. 'n Meer verontrustende seksie volg wat al hierdie weeklaag en danse suggereer. Nog 'n cadenza (letter E, sien bylaag 5) kondig die tweede hoofseksie van die werk aan: 'n wilde dans in 7/8 tyd (letter F, sien bylaag 5).

Die fluitwerke van **Jean Françaix** (1912-) is stilisties soortgelyk aan die van Ibert. Sy werke is ook gebaseer op klassieke vorme, is elegant en grasieus. Sy *Divertimento* vir fluit en klavier is opgedra aan Jean-Pierre Rampal. Hy komponeer ook 'n kwintet vir fluit, harp en strykerstrio.

5.6 Opsomming:

Deur hierdie vergelykende musiekanalise van fluitmusiek van die vroeë en laat 19de eeu is dit duidelik dat Franse fluitmusiek van die laat 19de eeu harmonies ryker en van groter musikale waarde is. Dié komposisies is toonaangewend van die ontwikkeling wat fluitmusiek ondergaan om 'n bydrae te lewer tot 'n tydlose artistieke skoonheid. Deur hierdie analise is dit verder duidelik dat die fluit nou meer prominensie in solo-musiek, orkeswerke en kamermusiek geniet. Die repertorium wat in die laat 19de eeu in Frankryk die lig sien vereis 'n heel nuwe idee van wat musiek uitdrukkingsvol maak (Powell 2002: 218). Daar is aansienlik meer variasie in toonkleur en uitvoermetodes; en 'n dieper simboliese inhoud maak die kern van die komposisies uit. Die musiek begewe sigself ook nie sondermeer in emosionele oordadigheid en sentimentaliteit nie. Hierdie is alles moontlik gemaak deur die volgehoue pogings van die Franse fluitskool en die *Société Nationale de Musique Française* en hierdie artistieke ideale is voortgedra tot diep in die 20ste eeu.

Hoofstuk 6: Slot

Deur die verhandeling heen, kom die verskillende elemente wat 'n rol speel in die ontwikkeling van die fluitrepertorium asook die beeld van die fluitis, byeen. Laasgenoemde ondergaan 'n dramatiese transformasie gedurende die 19de eeu; en ons kan die positiewe invloed daarvan sien tot in die 20ste eeu, ten opsigte van merkwaardige Franse komposisies vir die instrument. Gedurende die 19de eeu, m.a.w. grootliks binne die Romantiese denkraamwerk, onderskei die fluitis hom as 'n byna windmakerige “dandy” figuur; sy fisieke voorkoms passend by sy ligte, dartelende tog uiters virtuose spel. Die komposisies vir fluit word grootliks deur hierdie virtuoos voortgebring en ernstige komponiste, wat op die lang duur die toets van die tyd sou deurstaan, toon geen belang om vir die fluit te komponeer, juis vanweë hierdie ligsinnige beeld wat die 19de eeuse fluitis openbaar.

Hierdie vroeë 19de eeuse fluitis staan bekend as die professionele virtuoos, omdat kunstenaars nie meer die beskermheerskap van die aristokrasie geniet nie, en vir hulle bestaan afhanklik word van die bourgeois publiek wat indrukwekkende, dog verteerbare vermaak van musici vereis. Dit is belangrik dat hierdie mentaliteit in samehang val met die Industriële Rewolusie en die Tweede Keiserryk van Napoleon III, wie groot ambisie toon vir die kunste in Frankryk (dit is veral sigbaar in die praalryke *Opéra Garnier* wat hy laat oprig), maar wie'n onvermoë openbaar om hoogstaande kuns na waarde te skat. Daar heers gedurende hierdie periode 'n optimisme wat gepaard gaan met die materiële welvaart van die groeiende middelklas wat die nuwe moontlikhede wat die lewe bied geniet. Maar die nuwe konsertpubliek het tekortkominge in smaak en waardering en kan nie ten opsigte van die beskerming en bevordering van die kunste die skoene van die gevalle aristokrasie volstaan nie. Alhoewel die kunstenaar nou op die oog af meer vryheid geniet, is hy inderwaarheid ~~na~~ ongenaakbare wêreld uitgelewer waar onkunde, oppervlakkigheid en kortsigtigheid aan die orde van die dag is.

Soos volledig uiteengesit in die tweede hoofstuk van hierdie verhandeling, floreer verskeie musici en komponiste in hierdie omstandighede en posisioneer hulleself 'in gunstige posisie ten opsigte van die smaak en modes van die dag. Maar verskeie kunstenaars voel vervreem in hierdie sfeer waarbinne die kunste gereduseer word tot iets wat “van nut” is vir die publiek. Die grootste kommer van skrywers en digters is dat

dit wat van universele waarde in die realiteit van hulle epog is, nie tot uitdrukking kom nie. So voel skrywers en intellektuele hulleself ontmagtig en dit word hulle doel om teen hierdie tendens te stry en deur hulle kuns die eksistensiële angs, onsekerheid en leegheid van die moderne materiële bestel uit te beeld. Die globale politieke en wetenskaplike perspektief binne die moderne bewussyn bring immers groot ontnugtering mee. Dit veronderstel verstedeliking en armoede, politieke mislukking, verlies aan godsdienstige oortuiging, asook die verwarring wat die omverwerping van die ou orde meebring.

Dit is in hierdie denkraamwerk waar die konsep van die fluitis as “aristokraat virtuoos” sy oorsprong het. Hierdie idee staan vanselfsprekend in teenstelling met die “professionele virtuoos” van die vroeë 19de eeu. In samelewing waar die kunste sonder die reële gegewe van die aristokratiese beskerming en bevordering hulle weg moet vind en medium moet vind waarbinne die moderniteit uitgedruk kan word, ontwikkel die 19de eeuse ontnugterde digter Charles Baudelaire die konsep van nuutgevonde kulturele aristokrasie. In hierdie konteks behou die begrip “aristokrasie” slegs nog die deugszaamheid wat met die term verbind word. Dit veronderstel ware superioriteit en generositeit wat bemoeienis maak met die mens se lot. ’n Interessante dualiteit ontwikkel rondom die kunstenaar wat as bevoorregte objektiewe buitestaander tog ten nouste betrokke is by die samelewing en wat uiteindelik daarvoor verantwoordelik is om die tydelike met die ewige te verbind deur sy/haar kuns. Dit is uiteindelik om die lewe in die klein vas te vang en die skoonheid daarbinne te vind en te verhef. Baudelaire ontwikkel die konsep van die “dandy”, die buitestaander wat hierdie soektog na skoonheid opneem en wie uiteindelik, soos deur hom self beskryf, die laaste held van die dekadensie word. Die “dandy” is dus ’n edele figuur, ’n ware kunstenaar. Dis vanuit hierdie idee dat ek ’n saak maak vir die fluitis as aristokraat-virtuoos – as figuur wat binne die medium van musiek die skoonheid van sy tyd vasvang en met sy gehore deel. Hiermee sluit ek die wonderlike komponiste in wat deur hulle oeuvre die tydsgees van Frankryk vasvang wat nog in die greep van stormagtige Romantiek gewikkel is, en terselfdertyd die invloede van ander wêreldes opneem en die ontnugtering van die moderne samelewing vasvat. Komponiste vind ook hulle inspirasie in die werk van hulle skrywer-bondgenote, en verleen daaraan ’n nuwe dimensie deur die musiek. Hierdie intellektuele raamwerk, wat met geweldige ywer deur die lede van die *Société Nationale de Musique Française*,



asook die Franse Fluitskool aangegryp is, vorm die basis vir fluitkomposisie en uitvoering tot in die 20ste eeu.



Bylaag 1 (1)

FLAUTO

Grand Solo No.13

Op. 96

Jean Louis Tulou
(1786-1865)

751
+ oph+5-nuboc

35'

126

Allegro moderato

35

Tutti

Solo

f

41

f

46

f

50

f

54

f

p

cedendo leggermente

58

f

61

f

65

f

69

f

73

f

p



Bylaag 1 (2)

129 FLAUTO

134

137

140 Tutti

148

156

165

Adagio ma non troppo

174 Solo

p amabile

179

p

rf

p

p semplice

183

rf

rf

p

rf

p

187

190 Solo

f

p

a tempo

Tutti

Handwritten annotations: 108, 184, 80, 160



Bylaag 2 (1)

18

FLAUTO

Solo de Concert No.6

Op. 82

J. Demersseman
(1833-1866)

Maestoso marziale 19 *f* Maestoso poco più lento 132 →

23 *precipit.* *fz* *f*

26 *precipit.* *fz*

29 *pp dolce e legato* *pp*

33 *poco a poco cresc.* *tr* *tr*

37 *p*

39 *p* *f*

41 *pp* *f* *p* *p* *f* *p*

43 *f*

45 *poco rit.*

46 *ff*



Bylaag 2 (2)

FLAUTO
lunga

47 *pp dolce*

49 *rall.*

53 *a tempo* *ppp cresc.* *poco precipit.* *Tempo primo* *ff*

56 *fz*

59 *f* *fz*

62 *tr* *pp dolce* *pp*

66 *cresc.*

69 *f* *pp* *ppp* *rall.* *ten.* *f*

73 *a tempo* *ff* *Più vivo* *Allegretto poco lento*

6 6



Bylaag 3a

6

Var. I

70

72

74

76

Bylaag 4

10

Syrinx (La Flûte de Pan)

Claude Debussy
(1862–1918)

Psyche (Gabriel Mourey)

III. Akt, 1. Szene:

« Mais voici que Pan de sa flûte recommence à jouer... »

Très modéré

Musical score for Syrinx, measures 1-8. The score is in G-flat major (three flats) and 2/4 time. It begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The melody features a series of eighth notes with grace notes, followed by a triplet of eighth notes. Dynamics include *mf*, *p*, and *Retenu* (ritardando). The piece concludes with a fermata over a final note.

« Tais-toi, contiens ta joie, écoute. »

Un peu mouvementé (mais très peu)

Musical score for Syrinx, measures 9-11. The score continues with a piano (*p*) dynamic. It features a triplet of eighth notes and a fermata over a final note. The tempo is marked as 'Un peu mouvementé (mais très peu)'. The piece concludes with a fermata over a final note.



Bylaag 5 (1)

A. M. Gaston CRUNELLE, Professeur au Conservatoire

Chant de Linos

pour FLÛTE et PIANO

Le CHANT de LINOS était, dans l'antiquité grecque, une variété de thrène : une lamentation funèbre, une complainte entrecoupée de cris et de danses.

André JOLIVET

FLÛTE

ff p *ff* *ff p* *ff* *ff p* *ff*

a piacere *p*

A Meno mosso (♩ = 72)

mf *più f* *f* *ritard.* *p*



Bylaag 5(2)

Flute 3

E

F Allegro (♩ = 120)

G

H

I

(Les petites notes très brèves)

BRONNELYS

- Abraham, G. 1964. *A hundred years of music*. Worcester: Duckworth.
- Baudelaire, C. 1947. *Correspondances Générales*. Ed. Crépet, J. Paris: Conard.
- Baudelaire, C. 1980. *Œuvres Complètes*. Paris: Bouquins.
- Beard, D. en Gloag, K. 2005. *Musicology: The Key Concepts*. London: Routledge.
- Blakeman, E. 2005. *Taffanel: Genius of the flute*. Oxford: Oxford University Press.
- Brody, E. 1988. *Paris - The musical kaleidoscope: 1870–1925*. London: Robson Books.
- Caballero, C. 1999. Patriotism or Nationalism? Fauré and the Great War. *Journal of the American Musicological Society*, 52 (3), 593-625.
- Collaer, P. 1961. *A history of modern music*. Trans. S. Abeles. New York: Universal Library.
- Cooper, M. 1951. *French Music: From the death of Berlioz to the death of Fauré*. London: Oxford University Press.
- Dorgueille, C. 1986. *The French flute school: 1860-1950*. Trans. E. Blakeman. London: Tony Bingham.
- Fitzgibbon, H.M. 1914. *The story of the flute*. New York: Walter Scott.
- Fairley, A. 1982. *Flutes, Flutists and Makers*. London: Pan Educational Music.
- Flcury, L. 1927. La Flûte. *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, Vol. 3(2), 1483-1526.
- Flcury, L. 1922. The Flute and its Powers of Expression. *Music and Letters*, Vol. 3(4), 383-393.
- Flcury, L. 1926. Song and the Flute. *The Chesterian*, Vol. 52,107-113.
- Floyd, A. 1990. *The Gilbert Legacy: Methods, exercises and techniques for the flutist*. Iowa: Winzer Press.
- Foucault, M. 1984. *The Foucault Reader*. Ed. P. Rabinow. London: Penguin.
- Fulcher, J.F. 1999. The composer as intellectual: Ideological inscriptions in French interwar Neoclassicism. *Journal of Musicology*, Vol. 17(2), 197-230.
- Galway, J. 1982. *Flute*. London: McDonald.
- Gautier, T. 1876. Préface de *Mademoiselle de Maupin*. Paris : Charpentier.
- Goddard, S. 1925. Maurice Ravel: Some Notes on His Orchestral Method. *Music and Letters*, Vol. 6(4), 291-303.
- Goddard, S. 1926. Some Notes on Maurice Ravel's Ballet "Daphnis et Chloe" I. *Music and Letters*, Vol. 7(3), 209-220.
- Grant, A.J. 1927. *Europe in the Nineteenth and Twentieth Centuries: 1789-1950*. London: Longman.

- Kendall, A. 1994. *The chronicle of classical music*. London: Thames and Hudson.
- Mackinnon, L. 1983. *Eliot, Auden, Lowell: Aspects of the Baudelairean Inheritance*. London: MacMillan Press.
- Myers, R. 1971. *Modern French music from Fauré to Boulez*. New York: Da Capo Press.
- Nectoux, J.M. (Ed.) 1986. *The New Grove Twentieth-century French masters*. New York: W.W. Norton.
- Nicholls, P. 1995. *Modernisms – A literary guide*. Los Angeles: University of California Press.
- Powell, A. 2002. *The flute*. New Haven: Yale University Press.
- Pichois, C. en Avice, J.P. 2002. *Dictionnaire Baudelaire*. Tusson: Du Lérot.
- Ritter, J. en Gründer, K. 1984. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 6. Basel: Schwabe.
- Samson, J. 1991. The late Romantic era from the mid-19th century to World War I. *Man and Music*. London: Macmillan Press.
- Strasser, M. 2001. The Société Nationale and its Adversaries: The Musical Politics of “L’Invasion germanique” in the 1870’s. *19th-Century Music*, Vol. 24(3), 225-251.
- Toff, N. 1985. *The flute book*. London: David and Charles.
- Weber, W. 1979. The Muddle of the Middle Classes. *19th-Century Music*, Vol. 3(2), 175-185.
- Wilson, R. 2007. 19th century simple system flutes, I: The keys. <http://www.oldflutes.com/19C-keys.htm>
- Wye, T. 1993. *Marcel Moyse – An extraordinary man*. Iowa: Winzer Press.

MUSIEK

- Chaminade, C. 1967. *Concertino*, Opus 107. New York: Schirmer.
- Debussy, C. 1927. *Syrinx*. Wien: Wiener Urtext Edition.
- Debussy, C. 1894. *Prélude à l’après-midi d’un faune*. Paris: Durand.
- Demersseman, J. 1989. *Solo de concert No.6*, Opus 82. Budapest: Editio Musica.
- Jolivet, A. 1946. *Chant de Linos*. Paris: Alphonse Leduc.
- Mouquet, J. 1912. *La flûte de Pan*, Opus 15. Paris: Henry Lemoine.
- Ravel, M. (s.a.) *Daphnis et Chloé*. Paris: Durand.
- Schubert, F. 1850. *Variations on “Trockne Blumen”*, D 802. München: G. Henle Verlag.
- Tulou, J.L. 1973. *13ème Grand Solo*, Opus 94. Paris: Gérard Billaudot.
- Widor, C.M. (s.a.) *Suite pour flûte et piano*, Opus 34. Paris: Alphonse Leduc.



Bylaag 3b

Var. V *)

*) Die ursprüngliche, gestrichene Fassung der Flötenstimme dieser Variation auf S. 10-11 (Stimme). Siehe auch *Bemerkungen*.

*) The original deleted version of the flute part of this variation is given on pp. 10-11 (part). See also *Comments*.

*) Version initiale, rayée de la partie de flûte de cette variation, p. 10-11 (partie). Voir aussi *Remarques*.