Elisabeth Feller

Gedanken zu „Joueurs de flûte" von Albert Roussel (1869–1937)

Die vier Flötisten, die in Albert Roussels *Joueurs de flûte* auftreten, führen den Hörer durch vier verschiedene Kulturen, Länder und Epochen. Außerdem stehen sie in Beziehung zur französischen Flötenschule, da Roussel jede der vier Miniaturen einem der damaligen französischen Flötisten widmet: *Pan* ist Marcel Moyse gewidmet, *Tityre* Gaston Blanquart, *Krishna* Louis Fleury, der zusammen mit Janine Weill im Januar 1925 die *Joueurs de flûte* uraufführte, und die Widmung des *Monsieur de la Péjaudie* gilt Philippe Gaubert.

Der rote Faden dieser kleinen Komposition liegt in der Flöte selbst, die von allen angesprochenen Spielern trotz ihrer „großen Entfernung" sehr ähnlich verstanden wird. Es handelt sich in diesen Stücken um mehr als eine Reise in ferne Länder oder Zeiten, es handelt sich bei der Flöte um mehr als ein – wenn auch faszinierendes – Musikinstrument. Um dieses etwas mysteriöse „Mehr" ein wenig aufzuhellen, scheint es mir sinnvoll, eine Erklärung in der Literatur zu suchen, und zwar in der Epoche des Symbolismus. Sie ist die Zeit Roussels, und zu ihr gehört der Roman „La Pécheresse" von Henri de Régnier, den Roussel für *Monsieur de la Péjaudie* als literarische Vorlage angibt.

Die Künstler des Symbolismus – etwa zwischen 1885 und 1914 – sind bemüht, in sogenannten „Symbolen" zu sprechen. Das heißt, sie benutzen sprachliche Symbole, die für den Leser eine Fülle von Bedeutungshintergründen mitschwingen lassen. Einem Leser, der die Symbole nicht „weiterdachte", dessen Phantasie nicht über das tatsächlich Gesagte hinausging, mußte eine solche „offene" Sprache, die oft nur aus Andeutungen bestand, fremd, ja unzugänglich erscheinen. Das Ziel ist also nicht eine quantitative Vermehrung einer Aussage, sondern deren assoziative Erweiterung und Vertiefung. Eine Entsprechung dieser literarischen Ausdrucksweise scheint mir in den *Joueurs de flûte* gegeben. Hier treffen wir Personen und Bereiche an, die irgendwie „geheimnisvoll" sind, sich einer eindeutigen Festlegung entziehen und die Phantasie geradezu provozieren.

Da ist zunächst Pan, der griechische Bocksgott, den die Landschaft Arkadien mit dem fröhlich pfeifenden, allerdings lateinischen Hirten Tityre verbindet. Am fernsten steht uns wohl der indische Gott Krishna, während die Romanfigur Monsieur de la Péjaudie aus „La Pécheresse" von Henri de Régnier sich wieder auf europäischem Boden bewegt.

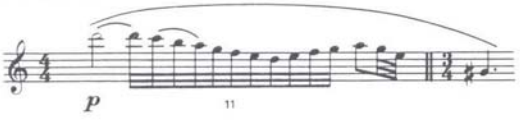
Betrachten wir die Stücke im einzelnen und im Zusammenhang ihres thematischen Hintergrundes.

Pan

Zunächst einige Beobachtungen an der Komposition selbst, denen sich Überlegungen zum mythologischen Hintergrund anschließen sollen.

Die Form des Stückes ist symmetrisch mit zunehmend schnellerem Tempo zur Mitte hin. Der Zusammenhang ist geprägt von einzelnen kontrastreichen Motiven, die relativ lose aneinandergereiht, verknüpft und zitiert werden. Der Rhythmus ist sehr differenziert. Verschleierungen, Ritardandi und Accelerandi sind ebenso kennzeichnend für das Stück wie extreme rhythmische Unterschiede auf kleinstem Raum.

Drei musikalische Gedanken bilden das Gerüst innerhalb des Stückes. Der erste klingt gleich zu Beginn:

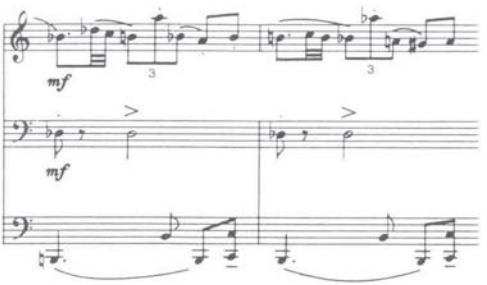


Bsp. 1: Pan, T. 1 f

Er wird aufgegriffen in T. 12/13 und in T. 40 - 42 mit rhythmischen Veränderungen im Detail.

„Sans presser" steht über dem zweiten Motiv (T. 26/27), das durch das Nebeneinander von Triolen und Achteln „zögernd" wirkt.

Sans presser



Bsp. 2: Pan, T. 26 f

Die Begleitung im Klavier ist eine rhythmisch vereinfachte Ausgabe dieses zweiten Motivs. Beide werden in T. 38/39 wiederholt, wobei die Flötenstimme anders weitergeführt wird, der Baß im Klavier aber neun Takte lang rhythmisch gleich bleibt. Derartige rhythmische Begleitschemata gehören nicht nur bei *Pan,* nicht nur bei den anderen drei *joueurs de flûte,* sondern auch in den weiteren Werken zum kompositorischen Repertoire Roussels. In T. 32/33 übernimmt die Flöte das obengenannte Klaviermotiv mit einer kleinen rhythmischen Variante.

Im Kontrast zu diesen drei eher verhaltenen Motiven steht in T. 19 - 22 ein völlig anderer Gedanke: ein schneller Aufgang, ein Sprung nach oben, der mit einem Lauf abwärts beantwortet wird. Das Ganze steht im *Forte* und „blitzt" buchstäblich aus der schwebenden Umgebung heraus.

modérément animé

Bsp. 3: Pan, T. 19 ff

Auf die griechische Herkunft des Pan deuten modale Skalen, die z. T. in den Themen durchschimmern oder, wie in T. 47 (mixolydisch) und 49 (dorisch), ausdrücklich vorkommen. Trotz der dorischen Anklänge und des *D,* mit dem das Stück beginnt und schließt, ist ein tonales Zentrum nicht auszumachen. Die Harmonien werden wie die Motive aneinandergereiht oder auch übereinandergelagert. Das Stück endet in einer leeren Quint, d. h. ohne Festlegung. Sein Verlauf meidet jede Härte, macht einen verhaltenen Eindruck, nur hier und da bricht etwas von einem untergründigen „Brodeln" durch.

Wie in *Syrinx* von Debussy klingt die Sage von der Entstehung der Syrinx auch in Roussels *Pan* an. Es handelt sich dabei um eine griechische Sage, nach der die Dryade Syrinx sich Pans Liebeswerben entzieht, indem sie sich in ein Schilfrohr verwandeln läßt, als ihr vor einem Fluß die Flucht vor Pan unmöglich wird. Pan entdeckt „Seufzer in dem Rohr", schneidet nun mehrere Rohre in verschiedenen Längen zurecht und verbindet sie mit Wachs zur Pan-Flöte, die er nach der geliebten Nymphe „Syrinx" nennt.

Hiermit ist ein wichtiger Aspekt des Hirtengottes Pan angesprochen: seine Liebe zu Nymphen und Göttinnen. Pan ist ein phallischer Gott, dessen Trieb in den Nymphen einen empfangenden Gegenpol findet. Gleichzeitig bedingt seine phallische Natur eine Ruhelosigkeit und ein Umherschweifen, die ihn zu einem unbändigen, launischen Einzelgänger machen.

Pan schweift umher – und hier bekommt die Landschaft Arkadien eine wichtige Bedeutung. Arkadien ist eine hügelige, freundliche Landschaft, die aber im Atlas nicht zu finden ist, Ausdruck für eine unbeschwerte, paradiesische Welt, in der ein Kontakt zwischen Menschen und Göttern nichts Außergewöhnliches ist. Pan ist somit ein unberechenbarer, ruhe- und zwangloser, liebender und absolut freier Gott, der sowohl „panischen Schrecken" als auch „panische Heiterkeit" verbreiten kann. In der Kunst wird er bocksfüßig und gehörnt dargestellt, meist etwas untersetzt und mit seiner „selbstgebastelten" Flöte in der Hand.

Tityre

Obwohl Tityre auch in die Hirtenwelt Arkadiens gehört, steht dieser zweite Satz in starkem Kontrast zum ersten.

Zunächst ist es ein schneller Satz, in dem eine hüpfende Achtelbewegung durch das ganze Stück

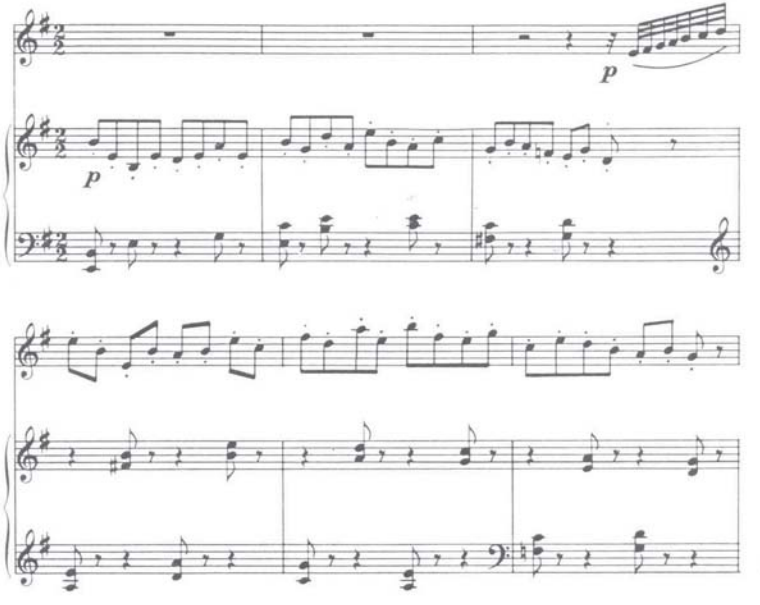
hindurchläuft. Auch hier findet sich ein symmetrischer Aufbau, der sich durch eine Flötenkantilene als Mittelteil ergibt, unter der im Klavier die Achtelbewegung weiter bestehen bleibt. Die Anfangstakte (T. 1 - 20) kann man sogar als Exposition ansprechen, deren Reprise ab T. 33 in einer Steigerung zum Schluß hinführt, die abrupt mit zwei sehr leisen und witzig wirkenden Akkorden im Klavier endet.

Das dreitaktige Thema ist in sich geschlossen und von Sprüngen geprägt. Es beginnt im *p*, vom Klavier gespielt, und wird im T. 4 von der Flöte übernommen. Man ist versucht, an einen barokken Fugeneinsatz zu denken.

die sowohl das Achtelthema als auch die Kantilene prägen. Durch die Staccato-Spielweise und die Sprünge innerhalb des Themas bekommt das Stück einen sehr heiteren Charakter.

Fragen wir nach der Person des Tityre, so stoßen wir auf zwei lateinische Dichter: Vergil (71 - 19 v. Chr.) und Calpurnius, in deren Hirtengedichten ein Tityre als musizierender Hirte vorkommt. Wie schon erwähnt, ist der „Ort" der Handlung wieder Arkadien.

In der ersten Ekloge der Hirtengedichte von Vergil beschreibt Tityre im Gespräch mit Meliböus die Hilfe eines Gottes, durch den er aus seiner Not gerettet wurde.



Bsp. 4: Tityre, T. 1 - 6

Die harmonische Konzeption des *Tityre* ist durchweg klassisch gehalten. Leittöne und Kadenzen, wie T. 19 und 20 zeigen, werden vorrangig angewendet vor chromatischen Verfremdungen. Trotzdem vermeidet Roussel eine zu glatte Harmoniefolge durch Alterationen und zugefügte Quarten und Nonen.

Kamen bei *Pan* Temposchwankungen und verschiedene Tempi vor, so bleiben bei *Tityre* Tempo und Bewegung das ganze Stück hindurch gleich. Die einzige Tempoangabe ist „Vif".

Der rhythmischen Einfachheit entsprechen eingängig aufblühende und abklingende Phrasen,

Meliböus, ein Gott hat uns diese Muße beschert, denn er wird immer ein Gott sein, dessen Altar oft das Blut eines Lammes aus unseren Herden benetzen soll.
Er erlaubte, daß meine Rinder frei umherirren, wie du siehst, und daß ich selbst auf der ländlichen Flöte spielen kann, wie ich will. ...[1]

Der Gott, von dem Tityre hier spricht, ist Kaiser Oktavian. Möglicherweise gehen Dichtung

[1] Vergil, *Bucolia*, Ekloge I, V 6-10. Aus: J. und M. Götte: *Vergil, Landleben*. München 1981.

und Wahrheit ineinander, weil Vergil selbst in den Jahren 42 - 39 in großer Armut lebte und erst durch Freunde Kontakt zum Kaiser und dessen Gunst erlangte. Diese vielleicht autobiographischen Züge sprechen also aus der Figur des Tityre.

Über Calpurnius ist nichts bekannt, außer daß er zur Zeit des Kaisers Nero lebte, also etwa fünfzig Jahre nach Vergil. Alle Informationen über ihn muß man seinen Gedichten entnehmen, in denen er unter dem Namen Corydon auftritt. In seinen Eklogen preist er Vergil als Dichter, Sänger und großes Vorbild. In der vierten Ekloge wird mit der Person des Tityre sogar auf Vergil angespielt. Offensichtlich sind die Hirtengedichte des Calpurnius in deutlicher Anlehnung an Vergil entstanden.

Aber auch ohne die eben erwähnte Anspielung erscheint Tityre bei Calpurnius als ein Hirte in Arkadien, der durch die Hilfe von Freunden eine Notlage überwinden konnte und nun in unbeschwerter, schlichter Fröhlichkeit sein neues Glück besingt. Daß dabei die Liebe, die Begegnung mit den Göttern und die Flöte nicht fehlen dürfen, verbindet die beiden ersten sonst sehr gegensätzlichen *joueurs de flûte*.

Krishna

Es ist bekannt, daß die indische Musik deutlich anders gelagert ist als die europäische. Mit dem Begriff „Nátya" fassen indische Musiktheoretiker die Einheit zwischen Musik, Gestik und Sprache zusammen. Eine Trennung dieser drei Kunstrichtungen hat es im Bewußtsein der Künstler nie gegeben. In der musikalischen Aufführungspraxis schlägt sich diese Einheit so nieder, daß kein Sänger unbegleitet singt. An die Stelle des Sängers kann auch ein Flötenspieler treten, weil die Flöte der menschlichen Stimme am nächsten kommt.

Die klassische Kompositionsform gliedert sich in vier Teile, die Spieler und Hörer gleichermaßen „fordern". Ein einleitendes Vorspiel dient dazu, sich einzuspielen bzw. sich einzuhören. Im zweiten Teil wird die Skala eingeführt, die zu der jeweiligen Aussage der Musiker gehört. Diese Skalen sind auf bestimmte Ereignisse, Stimmungen oder Naturphänomene festgelegt und können nicht vertauscht werden. Auch zeitlich gelten für eine Aufführung starke Bindungen (z. B. konnte eine zur Unzeit gespielte „Feuerskala" zum Verbrennen der Musiker führen!). Diese beiden ersten Teile erklingen ohne Text. Der dritte Teil besteht darin, daß über einem Grundton improvisiert wird, wobei nicht der Melodieverlauf, sondern das jeweilige Intervall zum Grundton ausschlaggebend ist. Das heißt, es ist wichtig, vertikal zu denken und zu hören. Das abschließende Finale hat in Entsprechung zum ersten Teil die Funktion, daß Spieler und Hörer aus Stimmung und Geschehen des Stückes wieder „auftauchen" können.

Aus dieser kurzen Beschreibung geht hervor, daß die Improvisation ein wesentlicher Bestandteil der indischen Musik ist. Die Musiker geben nicht Stücke eines anderen wieder, sondern eine Stimmung, die von Situationen, Jahreszeiten und Ereignissen abhängig ist und diesen entsprechen *muß*. Das bedeutet für den Hörer ein bewußtes Aufnehmen und Sich-Einlassen auf diese Stimmung, also eine „Hör-Aktivität", die mit einem „Musik-Konsum" nicht zu vergleichen ist.

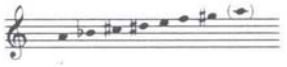
Charakter und Atmosphäre, Stimmung und Grundgedanke eines Stückes werden „Rhâga" genannt. Das gleiche Wort benutzen die indischen Musiker für das musikalische Phänomen, das der jeweiligen Stimmung entspricht: eine Skala, zwei Zentraltöne, melodisch verzierende Elemente, Spielanweisungen, die von Rhâga zu Rhâga verschieden sind. Entsprechendes gilt für den Rhythmus der einzelnen Rhâgas, der im Grunde ein eigenes Kapitel beanspruchen müßte, aber hier sollen lediglich die beiden Aspekte der indischen Musik, Musikverständnis und Hörgewohnheit einerseits und das Phänomen des Rhâgas andererseits, angesprochen werden, um Roussels *Krishna* nahezukommen.

Symmetrie scheint bei Roussel ein beliebtes kompositorisches Mittel zu sein. Hier unterstreicht er die drei Abschnitte noch zusätzlich durch Doppelstriche und eine eindeutige Reprise. Strenggenommen ergibt sich durch die Doppelstriche eine Vierteiligkeit, die aber der Symmetrie nicht widerspricht, wenn man die beiden mittleren Abschnitte im Kontrast zu den einander entsprechenden Rahmenteilen betrachtet. Ähnlich wie bei *Pan* stoßen wir auf ostinate Begleitgruppen im Klavier, darüber hinaus auf Selbstzitate

und variierte Wiederholungen. Was *Krishna* ebenfalls mit *Pan* verbindet, sind Polyrhythmen und eine Verschleierung der Schwerpunkte, die eine schwebende Wirkung hervorrufen. Unterstrichen wird diese Wirkung auch durch den fremdartigen 7/8-Takt.

Reiht man das Tonmaterial des ersten und letzten Abschnitts in einer Linie auf, so ergibt sich folgende Skala:

Bsp. 5



Diese Skala ist im Aufbau identisch mit dem „Shrî-Rhâga", zu dem später noch mehr zu sagen sein wird.

Bsp. 6

Das Thema der Rahmenteile ist bei *Krishna* nur der Flöte vorbehalten. Es setzt ein im dritten Takt über einer ostinaten Begleitgruppe des Klavieres und wird zweimal wiederholt, gleichzeitig erweitert und angereichert. Lediglich die Dynamik bleibt bis auf einen Aufschwung in der Flöte (T. 14/15) gedämpft.

Beide Abschnitte des Mittelteiles haben die Auflösung der drei Kreuze und ein langsames Tempo gemeinsam. Leise Repetiertöne der Flöte (ab T. 20), die in jedem Takt ein ausgeschriebenes Accelerando aufweisen, im dritten Takt (T. 22) im Crescendo und eine Oktave höher erklingen, leiten über zu einem groß angelegten Triller. Damit sind die Voraussetzungen für das zweite Thema geschaffen, das in T. 28 beginnt und im 3/4-Takt steht. Dieses Thema ist nicht nur bestimmter und entschiedener als das erste, sondern taucht im Gegensatz zum ersten auch im Klavier auf. So entsteht gleichzeitig ein „dialogisches Prinzip", während vorher das Klavier nur eine begleitende Funktion zum Flötenthema hatte. Der Mittelteil beruhigt sich „en retenant" durch leise Repetiertöne der Flöte und einen Orgelpunkt im Klavier (der möglicherweise auf einen der beiden Zentraltöne eines Rhâgas anspielt). Zwar schreibt Roussel drei Kreuze vor, die im Mittelteil aufgelöst werden, aber hier gelten offenbar andere Gesetze als die der westeuropäischen Funktionslehre: Das Stück ist weder harmonisch noch tonal. Der Zusammenhang ergibt sich durch das erste Thema, das über einem „Band" aus rhythmischen Begleitgruppen verläuft und aus den Tönen des „Shrî Rhâgas" aufgebaut ist. Hier steht einer harmonischen Verknüpfung eine assoziative gegenüber, was im Mittelteil durch die dialogische Kompositionsweise verstärkt wird.

Da hier die Skala des „Shrî Rhâgas" zugrunde liegt, müssen wir nach dessen Gehalt und Hintergrund fragen. Shrî bedeutet Schönheit und Jugend, wobei immer der Bezug zu einem Herrscher (König, Gott) mitklingt.

Genau diese beiden Aspekte spielen in den beiden großen Lebensabschnitten des Krishna eine wichtige Rolle. Als jugendlicher Kuhhirte betört er alle Hirtinnen der Umgebung nicht nur durch sein Flötenspiel, sondern auch durch seine Schönheit. Nach seiner Offenbarung tritt er als Lehrer und Staatsmann auf. Was ihn in seinem Erdenleben auszeichnet, ist die Tatsache, daß er ein Avatar (d. h. Verkörperung) des Gottes der Liebe ist.

Durch das dialogische Prinzip im Mittelteil läßt sich die Symmetrie auch noch in einem anderen Bereich aufzeigen. Schönheit und Jugend des Krishna, auf die die Rahmenteile anspielen, können in gewisser Weise sich selbst genügen, während das zweite Thema wie ein Ruf verstanden werden kann, der Antwort braucht und bekommt.

Damit sind wir musikalisch in einer Szene in Krishnas Leben, die für seine Anhänger sehr wichtig war: der Ruf des jungen Hirten Krishna, auf den alle Hirtinnen – und besonders Rhada – antworten und herbeieilen, um mit Krishna zusammen bis zur Ekstase zu tanzen.

Doch zunächst ein kurzer Blick in die Vorgeschichte: Krishna war der achte Avatar des Gottes Vishnu (der Gott der Liebe), von dem die Gläubigen annehmen, er habe sich unzählige Male „inkarniert", um den Menschen vor Ort zu helfen. Als er in Krishnas Gestalt zur Erde kam, bedrohte ein Tyrann die Menschen, den zu töten Krishnas Auftrag war. Der Tyrann bekam Nachricht davon und versuchte seinerseits, Krishna zu töten. Daher kam Krishna zu den Pflegeeltern Nanda und Yasoda ins abgelegene Brindaban, die indische Entsprechung des europäischen Arkadien. Hier wächst er als rechter „Lausbub" auf, bevor er in die Phase der Liebe und des

(Flöten-) Spieles kommt, die für ihn kennzeichnend wurde.

In der Liebe des jugendlichen Krishna zu den Gopis (Hirtinnen) und besonders zu Rhada liegt der Ursprung zu einer hinduistischen Frömmigkeitsrichtung, dem Weg der Gottesliebe. Dies ist keine platonische oder geistige Liebe, sondern sinnlich-erotische. Es war kein Problem, auch seinen Gott „mit Leib und Seele" zu lieben. Viele Gebete aus den Jahrhunderten nach Krishnas Erdenzeit sprechen dies aus.

An den Ufern der Yamuna
spielt er auf seiner Flöte.
Die Flöte hat mir mein Herz gestohlen,
mein Geist ist friedlos geworden.
Krishna ist dunkel, mit dunklem Umhang,
dunkel ist das Wasser der Yamuna.
Wenn die Flöte anhebt,
werd' ich von Sinnen,
mein Körper zittert.
Mira sagt, Herr Gidhar,
eil herbei und befreie mich von meinem Schmerz.[2]

Diese nächtlichen Liebesspiele und -tänze werden von Krishnas Flöte begleitet, die jeden Abend die Gopis zu Krishna ruft. Selbst auf die Götter übt sein Flötenspiel nahezu hypnotisierende Wirkung aus. Die Flöte ist somit nicht einfach ein Musikinstrument unter vielen anderen, sondern wird zum Symbol dessen, wozu sie spielt, wird zum Symbol der Freiheit, der Liebe, des Spiels und des Tanzes, zum Symbol eines Bereiches, in den die Gopis aus ihren realen Bindungen fliehen.

Es ist sicher kein Zufall, daß dieser Bereich in zwei völlig verschiedenen Kulturkreisen in einer Landschaft gesucht wird, hier Arkadien, dort Brindaban.

Die erste Phase in Krishnas Leben geht zu Ende, als er den Tyrannen Kamsa tötet und sich so als Gott offenbart. Er verläßt Brindaban und die Gopis und wird nun Staatsmann und Lehrer der Bhagavad-Gita. Das Verhältnis zu seinem Schüler ist vergleichbar mit dem von Herrn und Untergebenem. Aber dieser Aspekt tritt in der Bakti-Bewegung (Weg der Gottesliebe, hinduist. Frömmigkeitsrichtung, etwa ab 7./8. Jh.) zurück. Es geht in dieser Frömmigkeitsform gerade nicht um Erkenntnis, Philosophie und Zurückgezogenheit, sondern um ein Vertrauensverhältnis zwischen Mensch und Gott. Und dieser Gott Krishna zeichnet sich dadurch aus, daß er den Menschen entspricht, daß zunächst gar nicht bekannt ist, daß er ein Gott ist. Die Liebe zwischen Krishna und den Gopis, alias den Gläubigen, ist keine Einbahnstraße, sondern reger und herzlicher Austausch.

Der Komposition von Roussel liegt das Bild des jugendlichen Krishna zugrunde, der mit den Gopis tanzt. Roussel fängt die abendliche Stimmung, die Schönheit des Krishna, Spiel und Dialog mit den Gopis in zarten, impressionistischen Farben ein. Vielleicht würde ein indischer Hörer, dem die Rhâgas vertraut sind, dieses Stück ganz anders erleben?

Monsieur de la Péjaudie

Man ist bei diesem Stück an Schumanns Charakterstücke erinnert, die meist in Zyklen zusammengefaßt sind und ein poetisches Ganzes bilden sollen. Typisch für Schumanns Charakterstücke sind locker aneinandergereihte Gedanken ohne thematische Verarbeitung, das kurze Anklingen und Verschwinden einzelner Passagen und Selbstzitate innerhalb des Stückes. Daß Roussel den Roman „La Pécheresse" von Henri de Régnier als literarische Vorlage in den Noten angibt, erinnert ebenfalls an Schumann.

Eine rhythmische „Formel" zieht sich bis auf wenige Ausnahmen durch das ganze Stück hindurch:

Bsp. 7

Sie erhält ihre Spannung durch sehr große Sprünge auf den Hauptzählzeiten und gibt dem Stück einen „untergründig brodelnden" Charakter. Dieser Formel im Klavier steht ein lyrisch-melodisches Flötenthema gegenüber, das im Lauf des Stückes häufig wiederholt und aufgegriffen wird. *(Bsp. 8).*

Die Spannung wird zusätzlich durch unvermittelte Wendungen und eine recht freie Behandlung des Tempos unterstützt, das allerdings immer wieder auf das Ursprungstempo zurück-

[2] Mirabai (1498-1547), in Satory: *Krishnas Flöte*, Freiburg 1971.

Bsp. 8: Monsieur de la Péjaudie, T. 5-8

kommt. Ein weiteres Moment liegt in der sehr zurückgehaltenen Dynamik, aus der nur selten ein *f* herausbricht (T.19, 30, 32). Der harmonische Zusammenhang ist nicht klassisch-funktional gebildet. Rahmentonart ist F-Dur, das aber faktisch nicht vorkommt. Leittöne und Kadenzen fehlen, wodurch ein modaler Klangcharakter entsteht. Wenn Dissonanzen und Septklänge nicht ohnehin selbständige, d. h. nicht auflösungsbedürftige Klänge wären, könnte man an manchen Stellen von einem elliptischen Stil sprechen (z. B. T. 29). Den Schluß bildet ein F-Dur-Akkord, dessen Quint die Flöte im Flageolett spielt und in den hinein ein C-Sept-Klang ohne Terz erklingt.

In dem Roman „La Pécheresse" beschreibt Régnier Monsieur de la Péjaudie als einen Freidenker und Lebemann, der sich mit viel Instinkt und Wendigkeit durchs Leben schlägt. Schauplatz der Historie ist das höfische Aix-en-Provence kurz vor der französischen Revolution, wo Monsieur de la Péjaudie ein recht buntes Leben zwischen Liebesabenteuern, Intrigen, Musik und höfischen Festen lebt. In seiner elternlosen Kindheit und Jugend hatte er eine Freiheit kennengelernt, die er nie wieder aufgeben sollte. Das führte dazu, daß die übrige Gesellschaft zwischen Bewunderung seiner Flötenmusik und scharfer Ablehnung seiner Freizügigkeit schwankte. Er führte das gefährliche Leben eines Hofnarren. Als er schließlich beim nächtlichen Besuch auf dem Landsitz des Ehepaares Séguiran einen „Konkurrenten" im Schlafzimmer der Madame Séguiran ersticht, sehen seine Feinde in Aix mit Genugtuung endlich einen Grund zu seiner Verurteilung. Monsieur de la Péjaudie wird auf die Galeere verbannt und stirbt dort nach einem Gefecht.

Monsieur de la Péjaudie wird als ein „froher und offener Gefährte" beschrieben, dessen Flötenspiel nicht nur seinen Zuhörern, sondern auch ihm selbst guttut. Es geht also auch hier nicht nur um Musikmachen, sondern um eine Beziehung zum Instrument, die sogar Einsamkeit und Unglück erträglich machte. Die Flöte wird nahezu personifiziert. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang auch, daß Monsieur de la Péjaudie am liebsten in der Natur, vor einem Baum, einem Felsen oder vor einer Frau Flöte spielte.

Läßt man alle vier Flötisten Revue passieren, so stößt man überraschenderweise, trotz der „verschiedenen Welten", auf einige Parallelen bei allen vier *joueurs de flûte.*

Da ist zunächst ihre Umgebung. Arkadien und Brindaban sind zwei verschiedene Namen für die gleiche abgeschiedene, paradiesische Landschaft, in der ein Zusammenleben von Göttern, Nymphen und Menschen selbstverständlich war, für einen Bereich, der in seiner Idylle die Sehnsucht der Menschen nach einem geschützten, ruhigen Leben ausdrückt, das sie in einer harten und fordernden Realität nicht finden. Es ist auch ein Bereich, in dem keinerlei Zwang herrscht, in dem sich die Muße entfalten kann. Monsieur de la Péjaudie scheint hier eine Ausnahme zu sein, da er weder Gott, noch Hirte - keinen arkadischen Bereich hat. Zu sehr scheint er eingebunden in eine Gesellschaftsordnung, in der ein derartiger Bereich unmöglich wäre und für die doppelbödige Moral eine Gefahr darstellen würde. Aber Monsieur de la Péjaudie besaß Freiheit und Eigenständigkeit in sich selbst, in denen er „Ersatz" fand. Er pflegte diesen Bereich in sich selbst und geriet dadurch in den tödlichen Konflikt mit seiner Umwelt.

Ob nun Arkadien oder Brindaban oder ein bewußt freies Denken: Inhalte sind andere Lebenswirklichkeiten als Zweckgebundenheit, Pflicht und Gesetz. Offenbar war die Sehnsucht nach der Alternative eines schöpferischen, spielenden und sorglosen Lebens schon früher aktuell. Mit dem Stichwort Arkadien schwingen auch schon die nächsten Parallelen der vier Flötisten an. Alle leben in der Natur oder suchen sie. Bei allen spielt die Liebe eine wesentliche Rolle. Unwichtig, ob es sich um erfüllte Liebe, Sehnsucht, Trennungsschmerz oder Liebeskummer handelt, die ganze Bandbreite gehört dazu.

Flöte ist nur „Ventil" für die Liebe, Ausdruck der menschlichen Sehnsüchte. Virtuosität ist sel-

ten gefragt, dafür ein faszinierendes, ja betörendes Spiel, das Identifikation fordert. So ermöglichen die Flötentöne eine Kommunikation zwischen Spieler und Hörer; durch das Spiel entsteht für alle Beteiligten ein „Arkadien", das das anfangs erwähnte „Mehr" einer Aussage bedeuten kann und so dem Anliegen des Symbolismus gerecht wird.

In der Vielseitigkeit seines Kompositionsstiles verstand Roussel jedem einzelnen *joueur de flûte* sein Kolorit und seine Attribute in musikalischer Form mitzugeben. So erinnern modale Skalen an Pan, den einerseits unheimlichen, andererseits sehnsüchtig klagenden Gott in Arkadien! Tityre und seine Heiterkeit hüpfen einem buchstäblich entgegen in einem „direkten" Stück mit scherzohaftem Charakter. Krishna wird mit den Tönen des „Shrî Rhâgas" und dem exotischen 7/8-Takt angedeutet, während Monsieur de la Péjaudie sehr spannungsreich durch zwei entgegengesetzte Themen assoziiert wird.

Hier können nur einige Grundzüge zu den *Joueurs de flûte* dargelegt werden, um die vielschichtigen Hintergründe zu eröffnen. Für Leser, die über diese Skizzen hinaus sich eingehender mit der Thematik beschäftigen möchten, abschließend einige Hinweise:

Notenausgabe

Albert Roussel: *Joueurs de flûte,* op.27, Durand et Cie, 1925.

Literatur

Alain Danielou: *Einführung in die indische Musik.* Wilhelmshaven 1975.

Walter Eidlitz: *Glaube und heilige Schriften der Inder.* Olten 1957.

Pierre-Octave Ferroud: „La musique de chambre d'Albert Roussel". In: *Revue Musicale,* April / Mai 1929.

Reinhard Herbig: *Pan, der griechische Bocksgott.* Frankfurt 1949.

Dietmar Korzeniewski (Hrsg.): *Hirtengedichte aus neronischer Zeit.* Darmstadt 1971.

Lutz Lesle: „Liebesklagen aus Arkadien". In: *Das Orchester,* 22. Jg., Nr.5, 1974.

Henri de Régnier: *La Pécheresse.* Paris 1920.

Roger Mather

Aber wie klingt es fürs Publikum?

Auf der Tagung der National Flute Association 1982 fand eine Diskussionsrunde zum Thema Flötenköpfe statt. Einer der Redner, ein bekannter Flötenbauer, berichtete, wann immer er Kunden eine Reihe von Flötenkopfstücken zum Ausprobieren anbiete, entschieden sich diese grundsätzlich für das Kopfstück, das in seinem kleinen, ziemlich halligen Raum am lautesten klinge.

Aber wie klingen solche Kopfstücke für das Publikum in einem Konzertsaal? Offensichtlich glauben die Kunden, daß die Lautstärkeverhältnisse in einem Saal denen im Probierraum des Herstellers entsprechen. Diese Meinung teilt wahrscheinlich die Mehrheit der Flötisten, die in ähnlichen Situationen dazu neigen, ihre Instrumente nach dem Klang auszusuchen, den sie im Wohnzimmer, im Unterrichtsraum oder im Musikgeschäft hervorbringen.

Einige Flötisten wissen aber, daß der Klang, je größer er in einem solchen Raum erscheint, im Konzertsaal desto kleiner sein kann, oft auch umgekehrt. Sie entscheiden sich für Flöten und Spielweisen grundsätzlich erst nach einem Test auch in einem großen Saal. Einen solchen Kontrast zwischen der Lautstärke in einem Zimmer und der in einem Saal hat man nicht nur bei Flöten festgestellt, sondern auch bei anderen Instrumenten und der Singstimme. Dieses Phänomen ist so überraschend, daß es nach einer Erklärung verlangt. Dies soll im folgenden versucht werden.

Der größte Teil des Klanges geht in gerader Richtung vom Spieler zum Publikum, der Rest nach allen anderen Richtungen. (Man kann dies beobachten bei Spielern, die sich vom Zuschauer-