Jean Kleczynski

# Hoe moet men Chopin spelen?

# HOE MOET MEN CHOPIN SPELEN?

## II

# KRUSEMAN'S MUZIEKBIBLIOTHEEK

EEN SERIE KLEINE BOEKEN
VOOR DEN MUZIEKLIEFHEBBER

IN DEZE SERIE ZIJN VERSCHENEN:

1. A. DE WAL, **De Matthäus Passion**
2. ANT. AVERKAMP, **Uit mijn Practijk**
3. WOUTER HUTSCHENRUYTER **De Symphonieën van Beethoven geänalyseerd en toegelicht.**

4/5. WOUTER HUTSCHENRUYTER **De Sonates van Beethoven geänalyseerd en toegelicht.**

6. HUGO RIEMANN, **Hoe hooren wij Muziek?**
7. FR. VOLBACH, **Het moderne orkest en zijn ontwikkeling.**
8. FR. VOLBACH, **De instrumenten van het Orkest.**

**DEEL 10**

J. PHILIP KRUSEMAN — 'S-GRAVENHAGE

BIBLIOTEKA
A. CHOPINA
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA NARODOWY
BIBLIOTEKA




*Prinses Marcelina Czartoryska*

# HOE MOET MEN CHOPIN SPELEN?

DEEL II

DOOR

JEAN KLECZYNSKI

VERTALING VAN

Mr G. L. F. LANDRÉ

J. PHILIP KRUSEMAN — 'S-GRAVENHAGE




NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA
BIBLIOTEKA

Zbiory Stowarzyszenia I. F. C.
1933

C/3/216

# VOORWOORD.

*In het voorwoord bij het eerste deeltje heb ik reeds gewezen op het belang, dat de beschouwingen van Kleczynski voor alle muziek-studeerenden en voor alle muziekliefhebbers hebben. Hoezeer men zijn (Kleczynski's) werk gewaardeerd heeft, blijkt wel uit den brief van prinses Marceline Czartoryska, de vriendin en leerlinge van Chopin. In verband met het feit, dat zij wel bij uitstek oordeelens-bevoegd genoemd mag worden, lijkt het mij de moeite waard om den inhoud van dezen brief hier weer te geven.*

*Vol hoogachting schrijft zij:*

*„Monsieur Kleczynski, Vos belles pages sur l'oeuvre de Chopin m'ont vivement interessée et non moins vivement charmée, elles seront, je n'en doute pas, un très utile complément à l'étude d'un maître admirable, dont la connaissance se répand chaque jour d'avavtage; à vous monsieur le grand mérite d'en faire jaillir la compréhension. Venillez recevoir l'expression de mes sentiments les meilleurs — Princesse M. C."*

*Nog meer over Kleczynski's boeken te zeggen na deze aan duidelijkheid niets te wenschen overlatende critiek, lijkt volkomen overbodig.*

*VERTALER.*

## OPMERKINGEN OVER „DE METHODE DER METHODEN."

De uitdrukking van gedachten in klanken, de manifestatie van indrukken door deze klanken, de kunst zich door klanken (tonen) te doen verstaan is „muziek". Het onbepaalde menschelijke geluid is de onbepaalde klank, de onbepaalde spraak is de muziek.

Het woord ontstond uit den klank — de klank was er voor het woord. — Het woord is een gewisse modificatie van den klank. Klanken gebruikt men om muziek te verwezenlijken, zooals men woorden gebruikt, om een spraak uit te beelden.

Het gaat hier niet om de vraag van het muzikale gevoel of van den stijl, maar alleen om de technische uitvoering — mechanisme — zooals wij dat noemen. Ik deel de studie over dit mechanisme in drie deelen in :

1ste De beide handen te leeren om de noten in den afstand van een heelen of een halven toon te spelen; — de chromatische, diatonische toonladder en den triller.

Daar er geen abstracte methode bestaat om dit te leeren, zoo is alles wat men doen kan, die noten in een heelen of halven toon-afstand spelen, in samenvatting of in brokstukken van toonladders of een triller beoefenen.

2de Dan de noten van meer dan een heelen of halven toon, beginnend met anderhalven toonaf-

stand; de octaven verdeeld in kleine tertsen, bij gevolg iedere vinger een heelen toon in beslag nemend en het geheele accoord in zijn omkeeringen.

3de De dubbele noten (in twee stemmen) tertsen, sexten en octaven.

Het is onnoodig om de beoefening van toonladders met die van C te beginnen, welke weliswaar het gemakkelijkst te lezen, maar het zwaarste te speien is, daar men den steun van de zwarte toetsen mist. Het beste is om te beginnen met de Ges dur toonladder, welke de hand regelmatig leidt, daar zij de lange vingers voor de zwarte toetsen benut. De studeerende belandt dan al werkende bij de C dur toonladder, terwijl hij telkens een van de zwarte toetsen minder heeft.

De triller moet met 3 vingers gespeeld worden of als speciale oefening met 4.

De chromatische toonladder moet met den duim, den tweeden en den middelvinger, en evengoed met den pink, den vierden en den middelvinger, beoefend worden.

In tertsen, sexten en octaven, moet men steeds de zelfde vingers gebruiken.

Niemand merkt een ongelijken toon op in een zeer snel gespeelde toonladder, wanneer het tempo maar gelijkmatig is.

Het schijnt mij toe dat het niet aan het doel beantwoordt om alles met gelijkmatige kracht te spelen, maar om daarin een schoone nuanceering te brengen.

Langen tijd heeft men tegen de natuur gehandeld door van iederen vinger dezelfde kracht te verlangen; daar iedere vinger anders gebouwd is, is het beter dit niet over het hoofd te zien, doch integendeel om



het te benutten voor het verkrijgen van dien schitterenden aanslag, welke aan iederen vinger eigen is. Iedere vinger heeft de kracht volgens zijn eigen bouw.

De duim heeft de grootste kracht, daar hij de sterkste is en het meeste vrijheid heeft. Dan de 5e vinger, als steun aan de andere zijde van de hand. De middelvinger is de grootste steun van de hand, hetgeen door den tweeden bevorderd wordt. Eindelijk komt de 4e, de zwakste van allemaal. Deze siameesche tweeling, welke met den middelvinger aan één en dezelfde spier verbonden is, probeert men ten koste van alles onafhankelijk te maken. Een verloren zaak en God zij dank onnoodig.

Er zijn net zoovele klanken als er vingers zijn. De opgave is: de goede vingerzetting te gebruiken.

De beweging van het handgewricht bij het spelen is met het ademhalen bij het zingen in zekeren zin vergelijkbaar.

## HOOFDSTUK I.

In mijn vroegere beschouwingen in het eerste deeltje over Chopin uitte ik den wensch een analyse van ieder werk van dezen meester te maken. Deze analysen zouden — speciaal bij zelf-studie — als richtsnoer van groot nut kunnen zijn. In de volgende bladzijden heb ik echter niet getracht alle composities van Chopin te analyseeren; wij zullen ons slechts met de belangrijkste en karakteristiekste van zijn werken bezig houden en pogen de bijzonderheden, die zij alle bezitten, op te sporen. Op deze wijze kunnen wij den bewonderaars van Chopins genie wellicht van eenig nut zijn en — om het zoo eens uit te drukken — aan den burcht van zijn faam een nieuwen steen toevoegen. In vroegere werken is een poging gedaan om de belangrijkste eigenschappen van Chopin's werken aan te duiden. Zoo b.v. hun melodiek, het voortdurend legato, hun eenvoud (hetgeen een rijke fantasie niet uitsluit), het gratievol rubato en het binnen zekere grenzen gehouden hartstochtelijk sentiment, terwijl wij over het technische deel van Chopin's werken opgemerkt hebben, dat vertolkers van zijn composities wellicht meer dan bij eenig ander werk, over een bijzonder mooien aanslag moeten beschikken. Slechts hij, die bovengenoemde eigenschappen alle in zich



eenigd heeft, zou in staat zijn, de ideale uitvoering, welke wij tot nu toe nog niet gehoord hebben, te brengen. Het gebruik van het pedaal, of liever gezegd, van beide pedalen, is in dit geval een punt van groote beteekenis.

Als één geheel beschouwd vertegenwoordigen de werken van Chopin voor ons de piano, in al haar edele schoonheid: een instrument vol poëzie, met een helderen toon en met een mogelijkheid tot melodie, welke de menschelijke stem nabij komt. De wonderlijke veelzijdigheid van Chopin's kwaliteiten komt in zijn *Etude in As-majeur* (op. 25 no 1) zeer goed uit.

Het vloeiende legato, zoo volkomen zangrijk door voortglijdende vingers verwekt, en het bijna voortdurende — dat is te zeggen, voortdurend wisselende — gebruik van het pedaal, de zachtheid van de cantilene, waardoor de tonen zich eerst zacht en vervolgens steeds helderder als een ritselend murmelen voort bewegen, — al deze eigenschappen zijn voor Chopin bijzonder karakteristiek.

Men vertelt, dat Chopin aan een leerling de wijze, waarop deze etude uitgevoerd moet worden, als volgt verklaarde: „Stel je een jong herdertje voor, dat bij het naderen van een storm in een vreedzame grot zijn toevlucht zoekt. In de verte ruischt de wind en zwiept de regen, terwijl de herder rustig een melodie op zijn fluit speelt."

Iedereen weet dat zonder een fraaien aanslag, dien men zich soms pas na langdurige studie eigen weet te maken, een schoon legato niet bereikt kan worden. De edele ronde toon, welken de zanger door zacht ademen met zijn keel en de violist door een knappen, lichten druk van zijn strijkstok, te voorschijn roept,

wordt door den pianist door een zachten, ongedwongen druk van den vinger gevormd, en als een sterkere toon gewenscht is, door de elasticiteit van den arm, al naar gelang van de vereischte kracht.

Wellicht zal men meenen dat deze beschouwing over het pianospel in het algemeen hier gemist zou kunnen worden. Toch is dit niet zoo. Van geen componist immers gaat zooveel verloren door het gebrek aan een mooien aanslag als van Chopin; deze gebruikt niet vaak plotselinge accenten en eischt door het bijzonder vloeiend en gelijkblijvend karakter van zijn composities, van zijn vertolkers een zeer apart nuanceeringsvermogen en een groote poëtische kracht voor iedere noot. In dit opzicht is Schumann de eenige componist, die eenigszins op hem gelijkt.

Over het pedaalgebruik, zoowel in Chopin's composities als in die van andere meesters, zou een op zich zelfstaand werk geschreven moeten worden. Hans Schmidt, van het Weensche conservatorium, heeft over dit onderwerp een serie opstellen, in boekvorm, gepubliceerd.

Een blik in dit werk is voldoende om aan te toonen, dat de theorie over het pedaal zelfs in de beste werken over muzikale voordracht, zeer onvolledig behandeld is. Het pedaal is bij het pianospelen een uitermate belangrijke factor. Immers het dient om de gedachte van den componist duidelijk te maken en den toon plastisch te doen zijn; bij verkeerd aanwenden echter, gaat het, zooals Schmidt zelf zegt, op een vochtige spons lijken, die ruw over een schoon schilderij heen wordt geveegd. Men herinnert zich hierbij Talleyrand's gezegde over de spraak: „Die den mensch gegeven is om zijn gedachten te verbergen"; want het pedaal



schijnt aan vele pianisten slechts met dit doel gegeven te zijn. Eenige opmerkingen aangaande het pedaalgebruik, zoowel in het algemeen als in het bijzonder, zijn dus op dit punt op hun plaats.

Er moet op gewezen worden, dat twee tot hetzelfde accoord behoorende klanken, niet door het pedaal vereenigd mogen worden, als zij ieder voor zich, een apart bestanddeel van de melodie vormen, want in dat geval zouden die tonen, tegelijkertijd gehoord, dadelijk den indruk wekken van een duet, een terzet, enz.

Als voorbeeld zullen wij het begin van de welbekende *Prélude in Des-majeur* nemen.

Nr. 1.




In het eerste geval (a) zou de volgende indruk op het oor gewekt worden,

Nr. 2



hetgeen noch met de bedoeling van den componist noch met den goeden smaak in overeenstemming is. De uitvoering behoort te zijn zooals bij (b) is aangegeven. Evenzoo moet in de vierde Nocturne van Field, het pedaal aldus gebruikt worden.

Nr. 3.



In Chopin's werken en ook in de composities van andere meesters vinden wij vele onjuiste pedaalteekens. Het begin van de *Nocturne in Fis-majeur* is daar een voorbeeld van.




Als wij de melodie haar werking niet willen ontnemen, moeten wij spelen zooals onder (b) is aangegeven.

De pedaalteekens op die wijze aan te geven was een vergissing van de componisten; maar zij gebruikten wellicht, ten gevolge van den zwakken toon van de vleugels in dien tijd, het pedaal vaker dan tegenwoordig noodig is, met het doel den klank van het instrument te versterken en beter aan te kunnen houden. Zeker is het, dat 50 jaar geleden, die maat van de Nocturne, waarbij het pedaal was aangegeven, zooals in ons voorbeeld onder (a), het oor aangenaam aandeed, terwijl een dergelijke uitvoering heden ten dage de melodie van al haar bevalligheid zou berooven. Hetzelfde kan gezegd worden van iedere compositie, waarbij het pedaal — zij het in overeenstemming met de regels — te vaak gebruikt wordt, zooals het geval is in de *Nocturnes in Es-majeur* (op. 9), *As-majeur* (op. 32) enz. Een dergelijk pedaalgebruik zou bij onze

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA



tegenwoordige instrumenten, zooals zich denken laat, den hoorder storen.

Voortdurend, hoewel gedempt gebruik van het pedaal, brengt een soort geruisch, of beter gezegd, geraas, te voorschijn, dat in kracht toenemend, de melodie met een atmosfeer van trivialiteit, omgeeft. Deze trivialiteit vindt haar oorzaak in het monotone geruisch van het pedaal, waardoor — ook al wordt het niet met toenemende kracht aangewend — den luisteraar vermoeid, en het thema eenigszins verdoezeld wordt. Dit laatste (het thema) gaat op een boot lijken waartegen de stormwind de golven aan beukt. Ten bewijze van de waarheid van deze meening, moet vastgesteld worden, dat het pedaal, op een geschikt moment gebruikt, een kolossale werking heeft, zoodra het met een knap gemaakt crescendo, gepaard gaat *, hetgeen de heele passage machtiger en kleurrijker maakt. Het voortdurende pedaalgebruik leidt in het midden der *Mazurka in A-mineur* (*op.* 17), een geweldig crescendo in, en tegen het einde is het pedaal zelfs een groot aantal maten aan één stuk door in werking. Hetzelfde vindt men in het middendeel van de *Prélude in Des-majeur* en in de octavenpassage van de *Polonaise* (*op.* 53). Al die effecten van het pedaal, van de phraseeringen van het rubato, maken Chopin's composities tot zulk een prachtig geheel, dat een aparte analyse hier beslist noodzakelijk is.

Om met de Nocturnes te beginnen.

De eerste componist, die dezen muzikalen vorm gebruikte, was, gelijk bekend is, John Field; maar het was Chopin, die er een diepere beteekenis aan

---

* Hans Schmidt over het „pianoforte-pedal", blz. 57.

gaf. Door een grondige kennis van de Nocturnes, verkrijgt men een sleutel, waarmede men de geheimen van 's meesters nog grootschere werken, kan vinden. De wijze, waarop hij een cantilene met begrip voor de werking van het instrument inleidt, is karakteristiek voor Chopin. Evenwel, zullen wij niet alles van de Nocturnes analyseeren maar onze opmerkzaamheid slechts wenden tot eenige typische moeilijke, en dientengevolge belangrijke punten.

De *Nocturne in Fis-majeur* (*op.* 15 No. 2) geeft een zeer typeerend beeld van Chopin's eerste jeugd; de *Nocturne in Des-majeur* (*op.* 27) toont ons den componist in de volle ontwikkeling van zijn jeugddroomen en de *Nocturne in C-mineur* (*op.* 48) schildert ons het lijden en den vreeselijken zielenangst, die het resultaat zijn van een diep innerlijk leven. In de *Nocturne in Fis-majeur* heeft de speler gelegenheid den graad van zijn eigen ontwikkeling te toetsen door de wijze, waarop hij de eerste ais speelt. Chopin brengt hier zonder eenige inleiding ineens het thema. Net zooals met de ais in deze Nocturne staat het met de begin-noot „Es", van de reeds vermelde *Etude in As-majeur*. Ieder van deze noten vereischt een zeker accent, een bepaalden druk van den vinger, om aan te duiden dat wij hier aan het begin staan van een praegnante gedachte, welke bij ons het idee wekt van een tot over den rand gevulde, overloopende schaal.

Eenigen tijd geleden wist de welbekende kunstenaar, J. Wieniawski, toen hij de begin-noot op de juiste wijze hoorde aanslaan, dadelijk met welke compositie hij te doen had. Deze eerste phrase van de Nocturne is inderdaad wonderlijk, van den hoogen toon af,



waar wij met een crescendo naar toe gaan:

Nr. 5.



om dan naar Cis terug te vallen. In de tweede helft van de maat, bij de beide andere Cis



neemt de kracht toe, totdat zij bij het nog tamelijk sterke accent van de Cis in de volgende maat weer minder wordt. Dan eindigt de phrase met een zachte passage, welke bekoorlijk opstijgt. De geheele Satz gelijkt een vaas met bloemen, welke zich aan de eene zijde met een sierlijken boog omlaag buigen en aan den anderen kant met nog meer bevalligheid hun bladeren oprichten. Niet zonder reden beschrijven wij dezen Satz zoo uitvoerig want deze beschrijving is voor onze studie noodzakelijk aangezien dezelfde gedachte weldra in den nog rijkeren vorm

Nr. 6.




wederkeert. In deze gedaante blijft zooals men zien kan de algemeene gedachte hetzelfde, hoewel hier meer gevoelsuitdrukking en meer kracht gebruikt moeten worden, daar deze herhaling er één is, die grootere bezieling doet ontstaan. Dezelfde Satz komt nog een derde maal, op een hoogere trap van de

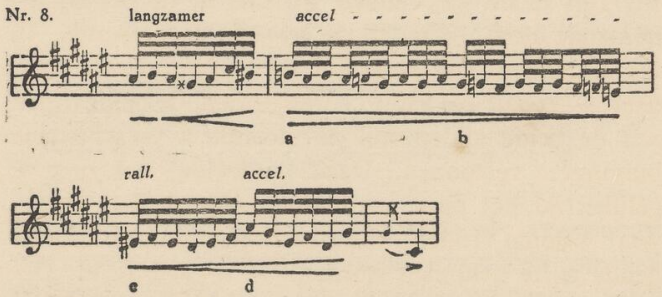
toonladder, te voorschijn

Nr. 7.




derhalve nog krachtiger, tot hij met groote intensiteit in de 6de maat op fis zijn hoogtepunt bereikt, en eerst van dit punt uit, door de twee volgende maten heen, op een even bekoorlijke als logische wijze tot het eerste piano terug keert. Sommige pianisten nemen bij de herhaling van het thema in de 9de maat het 2de pedaal, om een nog grooter piano te bereiken. Dit is, volgens mijn meening, zeer verstandig; ik zelf wend weliswaar geen noemenswaardigen druk aan, maar kan dit van den speler, die de toenemende kracht voor staat, heel goed begrijpen. Hier, bij de herhaling van het thema, merken wij op hoe noodzakelijk het doorgaans is het karakter te bestudeeren, daar wij anders niet in staat zijn, de prachtige versiering, die de elfde maat omvat, weer te geven:

Nr. 8.




Een blik op de zich uitbreidende maten van 9—16 is voldoende, om te bewijzen, dat zij eigenlijk alleen een herhaling zijn van de maten 1—8. Derhalve is de



genoemde passage in de 11de maat niets anders dan de derde, alleen oneindig rijkere maat. Het is natuurlijk duidelijk, dat wij haar op dezelfde manier moeten spelen. Dan eischt de groep:

Nr. 9.



hetzelfde crescendo, als in overeenstemming is met de korte noten.

Nr. 10.



Bijgevolg moeten wij genoemde passage in 2 helften verdeelen, waarvan de eene afneemt en de andere toeneemt. Op dezelfde manier zal ons met een beetje intelligentie duidelijk worden, dat het hoogtepunt, alsof het het innerlijke van de bloemkelk was, waaruit de afnemende lijn ontspruit, de 19de noot, Eis zijn moet. Zoo zullen wij dus in de eerste, afnemende helft 18 en in de tweede, toenemende, 12 noten hebben. Het moet ons niet verwonderen, wanneer, — zooals wij van te voren zeiden, de beide lijnen aan de beide zijden van de bloemkelk verscheidene buigingen vertoonen. Deze verdeeling zal ons te gelijkertijd het punt aanduiden, waar de bas invalt, waar 4 noten (16den) in de basbegeleiding op de volgende wijze genomen worden: — — a, b, c, d. Dezelfde eenvoudige logische kijk zal ons in staat stellen, een volkomen interpretatie van deze passage te geven, wanneer zij aan het einde van deze Nocturne in nog rijkeren vorm optreedt.

Nr. 11.




waarbij 40 noten op de volgende manier gespeeld worden: — 9, 9, 10 en 12 — zooals de letters a, b, c, d, aanwijzen.

Deze methode moet somtijds in die passages van Chopin's muziek aangewend worden, welker belang organisch, en niet toevallig is. Deze passages bestaan uit een verrijking der melodie en niet uit onbeduidendheden. Ten overvloede moeten wij er even aan herinneren, dat de karakteristiekste trekken van Chopin's genie van dien aard zijn, dat een gelijkmatigheid in de uitvoering bij het spelen der passages, incorrect zou zijn. Het is derhalve noodig, afgezien van versterken en verminderen van de kracht, die passages door vertragen of versnellen te varieëren, waarbij wij moeten bedenken, dat tegen het einde een verhaast tempo moet intreden (zie de voorbeelden 1e deeltje blz. 54, 55). Nadat wij deze eigenaardigheden vermeld hebben, — welke van groot gewicht zijn, daar zij de sleutel tot alle Nocturnes vormen — kunnen wij over het andere vlugger heenglijden. Na den langen triller

Nr. 12.






die willekeurig tot een fermata uitgebreid kan worden, treedt een gelijkmatig langzaam tempo in, dat daarna in snelheid toeneemt, om aan het einde weer in het eerste rustige tempo terug te vallen. In het tweede deel gaat de melodie in tegenovergestelde richting. Zij stijgt langzaam

Nr. 13.



en zinkt dan plotseling terug.

Nr. 14.



Dan geeft de kleine chromatische toonladder het vallen van de stem goed weer en imiteert voortreffelijk het vocaal-portamento of het glijden van de vingers over de snaren van de viool. Naar mijn meening is de bekoring en de fantasie nog grooter, wanneer wij op het moment dat de toonladder naar beneden gaat, de hooge noot aanhouden, en haar eerst bij den laatsten toon van den val loslaten.

Nr. 15.




Het nemen van pedaal, bij (a) duidelijk gemaakt, verhoogt nog de schoonheid van de eigenaardige werking. Bij het middendeel der Nocturne, dat zich door rusteloosheid karakteriseert, mag commentaar overbodig heeten.

Het smeltende en hartstochtelijke begin, het verscherpte, maar korte crescendo, het plotselinge af-

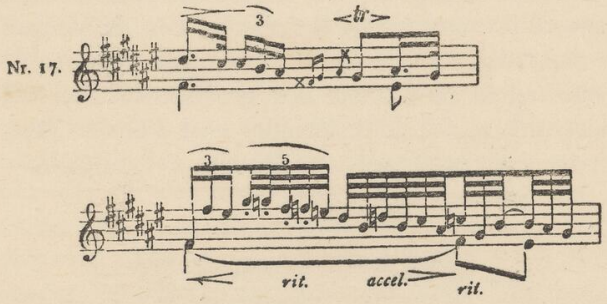
nemen tot een pianissimo, geeft het het karakter van een stormachtige episode in het rustig voortschrijdende leven, van een jeugdige ziel. Het eerste thema keert terug, en daarmede de rust en de elegantie, die den verfijnden Chopin eigen zijn. Terwijl wij den Satz van 8 maten met het herhaalde thema beëindigen, bemerken wij een eigenaardigheid, die waard is, genoteerd te worden. Het einde heeft den reeds tevoren aangewenden vorm:

Nr. 16.




maar inplaats van te eindigen, is deze maat tweemaal in een steeds rijkeren vorm herhaald.

Nr. 17.




De uitdrukking moet derhalve, met kleine veranderingen dezelfde zijn, en deze factor zal den pianist de uitvoering van de laatste maat vergemakkelijken, welke niet in den breede mag worden aangehouden, doch waarvan het eerste deel zacht en r u b a t o, het laatste in versneld tempo gespeeld moet worden, om zoo vlug mogelijk de B te bereiken, bij welke, zooals voorheen bij den triller, een rust gemaakt wordt. Het



einde van de Nocturne is nu zeer gemakkelijk. In onze voorafgaande voorbeelden spraken wij over zekere regels, welke in het grootste deel van Chopin's versieringen aanwezig zijn, speciaal wanneer ze vaker een reeds vroeger gebruikte phrase voorstellen, die nu in een rijkeren vorm herhaald wordt. Op dezen laatsten grond behaagt het den componist niet, ons lang met details op te houden, maar gewoonlijk drijft hij ons bij het einde van de figuur tot het hoofddoel, hetwelk een versterkte slotnoot is.

Wij hebben dezen regel in de pas beschreven loopen van de *Nocturne in Fis-majeur* zien aanwenden. Wij zullen ze ook op andere plaatsen vinden, waar dezelfde werking en dus een gelijke uitvoering geëischt wordt. b.v. in de *Nocturne in Es-majeur*, opus 9, 1ste phrase,

Nr. 18.



Den tweeden keer als volgt:

Nr. 19.




De derde maal als volgt:

Nr. 20.




Een dikwijls door Chopin gebruikte variatie, die

mij door den Heer Makomaski, een leerling van Telefsen, getoond werd:

Nr. 21.




volgt denzelfden regel, met name: houdt de belangrijkste noten aan zonder een van te voren gemaakt ritenuto.

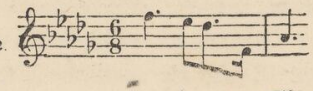
Aan deze is het Larghetto van het *Concert in F-mineur* gelijk. De origineele vorm in de maten 7, 8, 9, 10 enz. verandert in de maten 26, 27, 28, 29, enz. en vertoont zich voor de derde maal met onbeschrijfelijken rijkdom van details aan het einde, na het recitatief. Een vermeerdering van deze details of het aanbrengen van sentimentaliteit bij deze herhalingen zou deze schoone versieringen bederven. U moet niet te lang aarzelen, om op de sterke noten aan het einde, die meestentijds het begin van de volgende maat zijn, op te houden. Een groot deel van deze versieringen is uit de *Nocturne in C-mineur*, het *Andante spianato*, het *eerste concert* enz. aan te halen; maar wij gelooven, dat een intelligente speler, die met onze vroegere uiteenzetting vertrouwd is, in staat zal zijn, met de hier gegeven karakteristieke voorbeelden in ieder speciaal geval deze kunst te begrijpen. Na deze bijkomstige opmerkingen zullen wij tot ons onderwerp terug keeren.

De *Nocturne in Des-majeur* (*opus* 27) is een oneindig rijke compositie, in schitterenden vorm, onafhankelijk van den adel van zijn voorname opvatting. Zij is in dit opzicht één van de schoonste en meest typische composities van Chopin, ofschoon in onze oogen deze



Nocturne niet zooveel verschilt van de hiervoor geanalyseerde. Wij zullen haar daarom niet apart behandelen, alleen hieraan herinneren, dat deze Nocturne den laatsten tijd zeer veel en zeer goed op concerten ten gehoore is gebracht en daardoor een zekere bekendheid verworven heeft. Het eenige waar wij even onze opmerkzaamheid op moeten vestigen, iets, dat niet door iedereen begrepen wordt, is dit, dat het hoofdthema

Nr. 22.



hetwelk in overeenstemming is met Chopin's bedoelingen, (zooals een ieder kan zien) driemaal terugkeert, iederen keer verschillend in sterkte en met varieërende kleuren in de uitdrukking. Den eersten keer b.v. moet het p i a n o gespeeld worden, eenvoudig en liefelijk, den tweeden keer p i a n i s s i m o, ondersteund door het zachte pedaal, geheel overeenkomend met het karakter en met de modulatie, die het voorbereidt

Nr. 23.



terwijl het de derde maal in volkomen tegenstelling met de verwijzing naar de beteekening, die het z a c h t en d i m i n u e n d o wil doen spelen, f o r t e gebracht moet worden. Dit werd mij eens speciaal gezegd door den thans gestorven Julius Fontand. Het is ook zeer logisch; na het middendeel, dat zich geheel in een crescendo ontwikkelt, komt het ten derdemale wederkeerende thema, zwak voorgedragen, niet uit. Waarom deze verkeerde beteekening tijdens Chopin's leven nimmer veranderd werd, en waarom de lange passage, maat 7, na de herhaling van het thema, „c o n f o r z a" inplaats van „c o n d e l i c a t e s s e" gespeeld moet worden, gaat mij boven mijn verstand.

*De Nocturne in Des-majeur* wordt, daar hij gemakkelijker te begrijpen is, vaker en dikwijls goed gespeeld, maar met de groote *Nocturne in C-mineur, Op.* 48 *No.* 1, is het een heel ander geval. Dit grootsche en indrukwekkende werk wordt veelal koud, kleurloos en fout ten gehoore gebracht. En toch heeft iedere noot van deze compositie een bedoeling. Ik weet niet, of de legende waarheid bevat, dat deze Nocturne de wroeging van een zondaar weergeeft: op de gewetenswroeging volgt in het middendeel een koor van engelenstemmen en hemelsche harpen en na een toenemende onrust, die met den dood eindigt de verlangde hemelvaart (laatste passage):

Nr. 24.



In ieder geval kan deze gedachte de verschillende phasen van dit hoogst poëtische werk verklaren.



Het begin, met lichten toon in de diskant, verlangt voor de beide eerste noten G en As een geringen druk, waarbij een opheffende beweging wordt gemaakt, als het ware om een zucht uit te drukken. As wordt sterker gespeeld dan G. In de tweede maat valt de klemtoon op G. De rest moet zacht en expressief gespeeld worden en bovendien met voortdurende schakeering van de op en afgaande melodie.

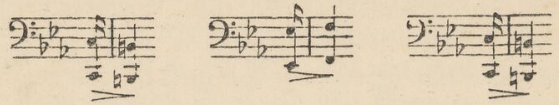
Wij zullen hier de door Chopin, tegen zijn leerlingen dikwijls herhaalde, gewichtige en practische aanwijzingen, betreffende de uitdrukking vermelden.

„Een lange noot is sterker en evenzoo een hooge noot. Een dissonant is ook sterker, evenals een syncope. Het einde van een Satz voor een komma of een punt is altijd z w a k. Wanneer de melodie stijgt speelt men crescendo, daalt zij, decrescendo. Bovendien moet op n a t u u r l i j k e accenten acht gegeven worden. B.v. is in een maat van 2 noten, de eerste sterk, de tweede zwak, in een maat van 3 noten, de eerste sterk, de twee anderen zwak. Met kleinere maatdeelen wordt dezelfde regel aangewend. Dit wat betreft de regels, de uitzonderingen worden altijd door de auteurs zelf aangeduid."

Het einde van den geheelen halve-Satz in de 4de maat, een klein r u b a t o en c r e s c e n d o moet tamelijk dramatisch gespeeld worden; de laatste C wordt door het pedaal een beetje aangehouden. Het pedaal, dat gewoonlijk in één maat, tweemaal wordt aangezet, wordt alleen op het eerste en derde maatdeel aangehouden. De andere 4 maten worden alleen bijwijze van contrast, in G-mineur, met lichten druk

gespeeld. In de maten 11, 13 en 14 wordt de bas:

Nr. 25.



op dramatische wijze en met uitdrukking gespeeld, om de onrust van de ziel weer te geven. In de 15de maat moet de muziek den toehoorder wel diep ontroeren. Doch na een kort oogenblik van rust worden wij door een crescendo tot het hoofdthema terug gevoerd, dat bij de 16de maat begint, aan klank en kracht toeneemt en bij de 21ste maat bij de hooge C het hoogtepunt van kracht en uitdrukking bereikt. (Zulke hoogtepunten moeten wij in alle muziekstukken zoeken; dat zal ons inzicht in het geheel verhelderen). Twee triolen beëindigen het eerste deel, en gelijk de laatste stoot van een stormachtig opgezweepte golf, schilderen zij den zielenangst. De accoorden in het middendeel, eerst zacht, zwellen aan tot een machtig fortissimo. Hetzelfde kan van de Finale gezegd worden, waarin de ongelijkheid van de bassen den terugkeerenden zielepijn voortreffelijk schildert. Wij behoeven hier niets aan toe te voegen. Wanneer men de inleiding begrepen heeft, dan is de interpretatie van de andere deelen der compositie, een gemakkelijke zaak. Ik zal met eenige opmerkingen eindigen, betreffende het melodisch rubato en den recitatief-stijl, dien wij zoowel in het eerste deel van de Nocturne, als ook in andere werken van Chopin zoo dikwijls tegen komen, en welks uitvoering schijnbaar moeilijkheden baart. Wij zeggen: s c h ij n b a a r. Aangezien volgens onze meening die moeilijkheden niet bestaan, maar menige pianist schept (het van een verkeerd standpunt uit



bekijkend) zichzelf die moeilijkheden en ziet op die manier geen kans een behoorlijke vertolking te geven. Eén oorzaak van dit gebrek is o.a. dit, dat in onzen tijd (na Chopin) de ongevormde stijl een zeer eigenaardige gestalte aangenomen heeft, die met alle regels van het tempo, ja zelfs met die van het aesthetische begrip breekt. Wij zijn nu reeds aan deze fantastische vlucht gewoon, die weliswaar niet van Liszt's opvatting afwijkt, maar welke wij bij Chopin's werken slechts van tijd tot tijd tegen komen. Trots dit heb ik in een plotseling verschenen tijdschrift gelezen, dat het om Chopin's composities welgevallig te maken, voldoende is, om ze met weinig accuratesse in rythmisch opzichte te spelen, gelijk de muziek van andere componisten. Ik ken echter geen enkelen Satz in alle werken van Chopin (zijn allervrijste composities inbegrepen) waarin de ballon der geestvervoering, zooals hij zich door de lucht beweegt, niet aan een anker van rythme en symmetrie, gebonden is. Zulke passages, zooals ze in de *F-moll Ballade*, het *Scherzo in B-mineur* (middelste deel), de *F-moll Prélude* en zelfs in de *Impromptu in As-majeur* voorkomen, verzaken het rythme niet.

Het meeste afwijkende recitatief van het *Concert in F-mineur* heeft — men kan het gemakkelijk bewijzen — een fundamenteel rythme, dat over het algemeen niet fantastisch is, en dat niet ontbeerd kan worden, als men met orkest speelt.

Wanneer wij het nu goed begrepen hebben en ons den regel goed hebben ingeprent, dat Chopin de fantasie nooit overdrijft en zich steeds door een uitgesproken aesthetisch gevoel laat leiden, dan hebben wij een maatstof voor den stijl, waarin zijn zwaarste

stukken gespeeld moeten worden, zooals de *Etude in Cis mineur*, de *Ballades in F-majeur en G-majeur* enz. Overal zal zijn poëtische geestvervoering en zijn maathouden ons voor buitengewoon en valsch pathos behoeden. Wat dit betreft, moeten wij nog eenige opmerkingen over andere Nocturnes plaatsen. De *Nocturne in Bes-mineur* moet niet te langzaam gespeeld worden. Het moet lijken, of de uitvoerende niet te dikwijls ophoudt om adem te halen, daar hij de gedachte niet mag onderbreken. De passages in maat 2, 3, 10 en 11 enz. moeten rubato genomen worden, met een lichten nadruk op de drie laatste noten, het middengedeelte der Nocturne, langzaam en zwaar, hoewel piano. Wat het gebruik van het pedaal betreft, de pianist moet zich aan de door mij bezorgde en nagelezen uitgave van de werken van Chopin (Uitg. Gebethner en Wolff, Warschau) houden.

*Nocturne* (2) *Es-majeur*, met eenvoud en natuurlijkheid, het tempo niet te langzaam. De in de maten 16—24 voorkomende passages tegen het einde versnellen.

*Nocturne* (4) *F-majeur*. Hierin komt het pedaal nauwelijks voor, en het spel moet door eenvoud en streng maathouden gekarakteriseerd worden. In het eerste deel moet nauwkeurigheid, in het middelste rusteloosheid en vuur, naar voren gebracht worden.

Wat de *Nocturne* (6) in *G-mineur* betreft, deze was oorspronkelijk bestemd om „Naar een voorstelling van het treurspel Hamlet" genoemd te worden. Chopin gaf echter dit idee op, terwijl hij uitriep: „Laten zij het zelf oplossen."

Voor de *Nocturne* (7) *in Cis-mineur* voldoen de in de vroegere beschouwingen gegeven aanwijzingen.



In de *Nocturne* (9) *in Bes-majeur* moet het pedaal weinig gebruikt worden en een eenvoud betracht, die aan Mozart doet denken.

In de *Nocturne in As-majeur* moet een salonstijl aangewend en in het middendeel een overdreven rubato vermeden worden.

Voor de *Nocturne* (11) *in G-mineur*, zie de vroegere beschouwingen.

In de *Nocturne* (12) *in G-majeur* komt in het middenthema waarschijnlijk een motief uit een Fransch lied voor dat in Normandië gezongen wordt.

*Nocturne* (15) in *F-mineur* werd in de vroegere voordrachten nauwkeurig beschreven.

In de *Nocturne* (16) *in Es-majeur* komt de stijl door een omvangrijk phraseeren het grootsche nabij.

Hiermede zullen wij wat dit punt aangaat eindigen, hoewel de beste der Nocturnes „*De Berceuse*" erbij genoemd moet worden. Het is bekend dat in deze Nocturne de bas het rythme aangeeft, terwijl de rechterhand rubato speelt.

Aan de Nocturnes moeten wij nog de Préludes toevoegen. Weinige Préludes zijn te vermelden. De *Prélude in C-majeur* moet tweemaal gespeeld worden, den eersten keer matig en de tweede maal in het middendeel in vlugger tempo. Tegen het slot neemt het tempo af.

*Prélude* (2) moet heelemaal niet gespeeld worden, daar zij bizar is. *No.* 3 (*G-majeur*) moet snel en vluchtig. *No.* 4 (*E-mineur*) zeer langzaam. *No.* 13 (*Fis-majeur*) moet bijna in religieuzen stijl gespeeld worden, het middendeel, in Cis-dur, eenigszins rubato. Bij eenige maten aan het slot wordt in de rechterhand een accoord gespeeld, waarvan de con-

structie dermate eigenaardig is, dat eenige noten in het hooge octaaf geheel piano gespeeld moeten worden.

Naar mijn meening moet hier de flageolette van een viool geimiteerd worden, en de uitvoering moet geheel zijn, zooals hier beschreven is: Eerst het geheele accoord en dan zeer licht die paar hooge noten. Het geeft een nieuw en mooi effect.

Wat *Prélude no.* 15 betreft, de studeerende moet zich bedenken wat Liebelt, in zijn aesthetica gezegd heeft over het meermalen aanslaan van denzelfden toon, n.l. dat dit de gedachte aan een „oneindige zuilenrij kan wakker roepen." Om dezen indruk te kunnen verwezenlijken moet het stuk strikt in tempo gehouden worden; ook moet het spel in maten, zooals de vierde, zoo mogelijk gelijkmatig blijven.

*Prélude no.* 16 behoort tot die, welke Rubinstein prachtig, met snelheid en vuur speelde. *No.* 17 *As-majeur* is een schoone romance. Hetzelfde kan gezegd worden van *No.* 21 (*Bes-majeur*). *No.* 24 (*D-mineur*) moet met groote dramatisch kracht en met gloed gespeeld worden, de laatste drie slagen zelfs met groote kracht.

Er bestaat misschien geen poëtischer Adagio, dan dat wat Chopin, heel bescheiden, de *„Etude in Cis-mineur"* noemt (*Op.* 25, *No.* 7), die wij bij de Nocturnes moeten laten aansluiten. Welk een edele en verheven eenvoud in dit duo! Welk een weemoedigheid, wat een schitterende vorm in de melodische wendingen! Dat dit werk dikwijls slecht en gemanieereerd ten gehoore gebracht wordt, hoeft ons niet te verwonderen. Voor de menschen die niet speciaal met Chopin's stijl vertrouwd zijn, is het zeer zwaar. Er



wordt diepe bewogenheid voor vereischt en niettegenstaande het dramatische karakter, mag het niet scherp en aanstellerig gespeeld worden. In het inleidende Recitatief, dat tot de latere Mikulische uitgave behoort, moeten 2 tonen Cis en B

Nr. 26.



die vroeger 16den waren, als 8sten gebracht worden. Wat dit punt betreft, heb ik een aanteekening van Chopin's eigen hand in een door hem zelf gecorrigeerde partituur gevonden, die nog in het bezit van zijn familie is. Men moet hier zorgen dat de melodie in de bas ligt.

De rechterhand antwoordt gewoonlijk in dit stuk op een zeer discrete, maar uitdrukkingsvolle manier.

Het moet zeer langzaam, met diepen ernst en grooten eenvoud gespeeld worden. De begeleiding in de herhaalde accoorden

Nr. 27.



moet buitengewoon zacht en poëtisch zijn.

Bij het einde van het eerste deel

Nr. 28.



moet de speler gemaaktheid, waarin hij, door de schoone wendingen in de melodie, licht geraken kan, vermijden. Het is van buitengewoon gewicht, dat deze gedachten, niet gefemeld, maar met natuurlijk-

heid en eenvoud ten gehoore gebracht worden. Wat de uitdrukkingsvolle melodieën van Chopin aangaat, men kan niet ernstig genoeg studie maken van de hier reeds aangegeven algemeene regels en wel zeer in het bijzonder van die, welke dienen om de sterkste noten uit te vinden opdat deze het hun toekomende accent krijgen, doch ook van die, wier strekking is beperkte pauzes tusschen de muzikale Sätze te doen uitkomen. Het bewijs tot de noodzaak van deze speciale bestudeering, zal het tweede deel leveren, waarin de muzikale rijkdom van de loopen, groote moeilijkheden in de uitvoering met zich meebrengt, groot genoeg reeds, door de techniek die vereischt wordt.

---

## HOOFDSTUK II.

### Balladen.

Men noemt een werk klassiek, wanneer het een voorbeeld van schoonheid is en wanneer de vormen, waarin het gegeven zich ontwikkeld heeft, volmaakt zijn. Daarentegen is de vorm in een romantisch werk vrijer, en is het den componist veroorloofd, zijn toehoorders met een aantal onverwachte wendingen, te verrassen. Daarbij is de bedoeling van een klassiek werk, om de zielen te kalmeeren, terwijl een romantisch werk ze juist heftig in beroering brengt. Evenwel zijn deze beide definities, van het klassieke en het romantische, aan zulke duidelijke uitzonderingen onderworpen, dat men ze daar niet altijd naar beoordeelen kan.

Een werk dat 10 jaar geleden romantisch was, rangschikken wij nu onder de klassieken, en zijn schoonheid ontledend, bewonderen wij het; wij zijn echter niet zoo verbaasd als onze voorvaderen, die het voor onmogelijk hielden, dat men zich eens aan zulke avontuurlijke muziek gewonnen zou geven. Zoo ging het met Haydn, Mozart, Beethoven, Chopin en Schumann. Zoo zal het met Wagner (een geruimen tijd na zijn dood) ook gaan. De strijd over de stof

zijner ideeën zal ophouden, het aantrekkelijke zal worden aangenomen, het afstootende teruggewezen. Dan (geleidelijk) zijn de menschen van zijn muziek verzadigd en keeren zij zich naar nieuwere scheppingen.

In de Balladen van Chopin vindt men steeds de overvloedigste originaliteit, benevens volmaaktheid der vormen, gepaard aan een zeldzamen, poëtischen inhoud. In de *eerste Ballade* (*F-majeur*) is het contrast tusschen het eerste rustige motief en de stormachtige passages, die in het tweede gegeven volgen, de grondslag voor het poëtische geheel.

In den laatsten Satz neemt, als de muziek het hoogtepunt van den doodstrijd bereikt heeft, de storm plotseling af en valt er een periode van rust in, waarna een deel van het vorige thema op een treurig peinzende wijze terugkeert, het slot der compositie in een melancholiek A-moll beëindigend. De vorm der *tweede Ballade in G-mineur* is zorgvuldiger uitgewerkt en hier volgt de auteur geheel het voorbeeld, van het eerste Allegro eener Sonate.

De, op een voorbereidende inleiding volgende expositie brengt ons twee heldere thema's. In den midden-Satz is het motief hartstochtelijk en energiek, en kort daarop keert de eerste gedachte terug. De Finale is stormachtig en eindigt met machtige accoorden.

De *Ballade in As-majeur*, waarover wij later uitvoeriger zullen spreken, brengt meer eenheid in de verwerking van het hoofdthema.

Van de *vierde Ballade in F-mineur* is de opzet gelijk aan die van de tweede. Deze Ballade heeft de groote fout, dat de laatste loopen meer op ostentatieve moei-



lijkheden gebaseerd zijn, dan op een logische ontwikkeling van de gedachte. Dit over den vorm en het beeld dezer werken.

Wanneer wij in détails gaan treden, moeten wij onze aandacht in de allereerste plaats aan een Ballade schenken, die voor alle andere een hoofdplaats onder Chopin's Ballades inneemt.

Dit détail maakt het onderscheid tusschen de romantische en klassieke school duidelijk en rechtvaardigt tevens hun verschillende benaming. Het is de neiging der nieuwere toondichters tot het „rubato" en tot het invoeren van vocale vormen in de klaviermuziek, hetgeen een grootere vrijheid in de uitvoering noodzakelijk maakt. Zeker is het, dat het „rubato", al bij Bach voorkomt; wij komen het ieder oogenblik tegen: in het Rondo in A-majeur van Mozart, in diens Trio in Bes-majeur en in de laatste Sonates van Beethoven. Evenwel bij hen is het slechts uitzondering, het komt veel zeldzamer voor dan bij Chopin, die het zeer dikwijls gebruikt. Op dezen grond zijn verschillende van Chopin's werken zwaar om te spelen, daar zij licht tot overdrijven aanzetten. Tot die klasse behooren de inleidende Sätze van de *Ballade in G-mineur* en van de *tweede in F-majeur*. Het voortdurende wisselen van het thema, (vooral in de laatstgenoemde Ballade) dat voor de eene hand rythmisch en voor de andere vrij naar de fantasie, geschreven is —, toont zich onweerlegbaar als een nieuw principe, in vergelijk tot de vaststaande vormen van Beethoven's sonates. Om aan te duiden hoe zulke Sätze gespeeld moeten worden is geen lichte taak; want hier kan de individualiteit van den uitvoerende zelf veel doen aan een goede weergave. In dit geval is

inspiratie, fantasie, in één woord scheppende kracht noodig. Maar wat wij interpunctie en muzikale phraseering noemen is hier een gewichtige factor, die veel hulp bieden kan.

Men moet weten waar een phrase begint, waar zij eindigt, welke noten sterk en welke zwak gebracht moeten worden, dat het thema niet verlangzaamd mag worden wanneer het zich over eenige maten uitbreidt en dat — wat zeer gewichtig is — een muzikaal thema nooit tweemaal op dezelfde manier gespeeld mag worden. Deze punten zijn van veel waarde, daar hun wetenschap als schutsengel en richtsnoer dienen kan. Zij vormen een basis, waarop de uitvoerende — mits hij daar vasten voet op heeft verkregen — zich verlaten kan en van waaruit hij den sprong naar de vrijheid wagen kan.

*Ballade in G-mineur.*

Vermoedelijk zit er geen korreltje waarheid in de legende betreffende deze Ballade, welke in een boek „Chopin's avontuur", getiteld, beschreven is. Volgens het verhaal werd Chopin tijdens zijn eerste succesvolle jaren te Parijs, hardnekkig vervolgd door een Engelschman, die, onverschillig of het een concert of een intieme avond gold, tegenover hem ging zitten en zijn spel met zoo'n gespannen aandacht volgde, dat het leek of hij in alle geheimen ervan wilde doordringen. Chopin voelde zich doorboord door dezen blik en kreeg een uitgesproken angst voor den Engelschman. Toen Chopin zich op een avond bij de gravin d'Agoult had laten overhalen om de Ballade in G-mineur te spelen, stond de vrouw des huizes, den geheimzinnigen Engelschman toe, Chopin te naderen,



waarop eerstgenoemde, nadat hij aan Chopin was voorgesteld, kort en bondig te kennen gaf, dat hij les wilde nemen bij den meester. „En bent U al een vergevorderd speler?" vroeg de kunstenaar. „Ik kan geen noot spelen," luidde het rustige antwoord; „maar desalniettemin moet ik les van U hebben en — deze Ballade leeren spelen zooals U!" „Maar Mijnheer, wat U verlangt, is iets onmogelijks!" „Toch moet het, zooals ik het zeg", verklaarde de Engelschman met stelligheid, zijn doordringenden blik op den kunstenaar vestigend. Chopin rilde, maar sloeg toch de lessen met beslistheid af. Koel groetend verwijderde zich de Engelschman. Chopin voelde zich verlicht en werd langzamerhand zoo geanimeerd, dat hij tot één uur in den morgen wonderbaarlijk schoon improviseerde. Laat naar huis keerend, nam hij afscheid van de hem vergezellende vrienden en sloeg een zijstraat in, toen hij plotseling bemerkte, dat hij omsingeld werd. Zijn oogen werden geblinddoekt, daarna werd hij in een wagen gedragen en naar een hem volkomen onbekende omgeving gebracht. Hier, buiten Parijs, in een afgelegen villa, welker kamers schitterend ingericht waren, wachtte hem de steeds hoffelijke Engelschman. Deze maakte Chopin duidelijk, dat hij hem zoo lang gevangen zou houden, totdat Chopin hem geleerd had de Ballade in G-mineur te spelen, terwijl hij erbij voegde, dat Chopin hiervoor een vorstelijk honorarium zou ontvangen. Er was geen ontkomen aan en de eigenaardige lessen namen een aanvang. De leerling maakte reusachtige vorderingen, terwijl hij zeer ernstig studeerde en zichzelve hooge eischen stelde. Want hij wenschte niet alleen goed te spelen maar ook alle verschillende nuances, die

de meester in het stuk gelegd had, weer te geven, inderdaad, te spelen, zooals hij. Deze kleine historie vertelt, dat na een maand studeeren de Engelschman, den volledigen Satz, dien wij straks zullen ontleden, en de eerste passages, onder de knie had. Chopin's gevangenschap eindigde, toen de Engelschman door zijn bruid van verdere bewijzen om zijn genegenheid te toonen, werd ontslagen, waarop deze besloot nu ook Chopin zijn vrijheid terug te geven. — Het hoogst fantastische karakter dezer legende is niet de ontvoering met de daarbij komende omstandigheden, maar de beweerde mogelijkheid, dat een volkomen onmuzikaal mensch dezen zeer moeilijken en zwaren Satz zou kunnen leeren. Want wij moeten niet vergeten, dat de inleidende melodie van deze Ballade geen rustig rythme heeft, zooals een zich gelijkmatig ontwikkelende sonate van Mozart of zelfs niet de dramatische tendenz der Sonate pathétique van Beethoven, waarin de hooge vlucht van het genie overal geleid wordt door een strak gehouden rythme. In de begin-melodie ontvouwt direct de fantasie van Chopin haar wonderlijke vleugels en eischt een steeds zwevend rythme, dat aanvloeiend en weer wegebbend steeds nieuwe gestalten en contrasten vormt. Zou het mogelijk zijn zich dit thema in te denken, methodisch gespeeld, met een gelijkmatig rythme als nabootsing van de introductie van de Pathétique? — In de Ballade — grootsch en roerend, zooals zij is, en in waarheid pathetisch — bereidt de inleiding ons op iets anders voor. Wij voelen, dat dit de opzet voor een geheimzinnig en fantastisch verhaal is.

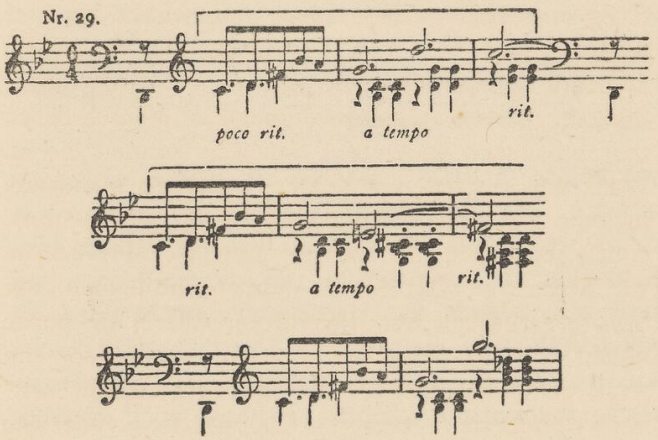
In de nieuwe uitgave van Chopin, die ik voor-



bereidde, hebben wij, vooral in het begin, met nadruk gewezen op het wisselen van het rythme en op de uitdrukking: Maar de duidelijkste wenken zullen hier niet voldoen (al zullen zij zeker den bijval van den speler hebben) als de uitvoerende niet door denzelfden geest bezield is, als de componist in den tijd, dat hij het werk schreef.

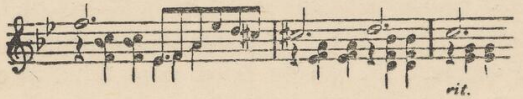
Hier geven wij de schets van het begin.

Nr. 29.




Meer in de maat, maar op dezelfde manier:

Nr. 30.




In de verdere ontwikkeling van het thema moet de rythmische vorm strenger gehouden worden, totdat dezelfde gedachte terugkeert waarna men weer speelt in den rubato-stijl; met zijn hulp stijgen wij

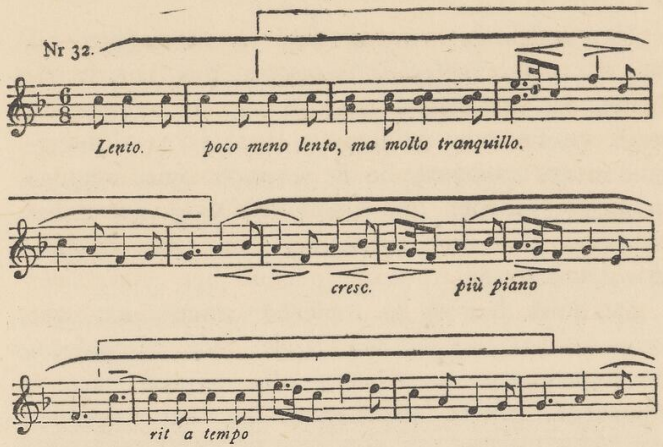
tot een machtig, hartstochtelijk crescendo, hetwelk tot het tweede thema in A-majeur leidt. Dit tweede thema, dat den eersten keer in Es-majeur optreedt, heeft een zacht en gelijkmatig karakter, wat in verband met het contrast noodig is, vooral na de levendige en jagende loopen, die eraan voorafgaan. Aan het slot vinden wij een fijne persoonlijke nuance, n.l. terwijl wij tot hiertoe doorloopend het rythme der 8 maten hadden, worden hier 4 maten door twee




vervangen. Derhalve moeten de maten uitgebreid worden. Dit zijn min of meer de grondslagen van dezen stijl. Trots het onzekere van het rythme (wat natuurlijk niet overdreven mag worden) zien wij door deze Ballade, dat daardoor dikwijls in geval van noodzakelijkheid een sterk dramatisch pathos bereikt kan worden, en, daar het aan den eisch van aesthetische schoonheid voldoet, grootheid noch ernst er aan ontbreken. De vroolijke en levendige deelen van deze Ballade zijn gemakkelijk te begrijpen en behoeven geen commentaar.

Niet minder moeilijkheden, zelfs niet in de zachtere schakeeringen, biedt het thema der eerste *Ballade in F-majeur*. De groote boog door Chopin over de eerste thema's gezet, beduidt niet dat de phraseering kleurloos is. Het beteekent alleen, dat volledig afbreken en scherpe pauzes vermeden moeten worden. Hieronder volgt een schets der phraseering, over het betreffende deel:






De passages zelf zijn hier gemakkelijk te begrijpen; maar aan den anderen kant biedt de volgende herhaling met een kleine verandering in het thema, menige stylistische moeilijkheid. Het zachte vibreeren van een poëtische gedachte slaat over in een dramatischen schrik. De contrasten tusschen de rustige en de oplaaiende gedeelten geven aan deze Ballade een zeer bijzonder karakter. Wij vinden zulke tegenstellingen in de volgende modulaties:



Wij zullen het tweede deel niet bespreken daar het alleen een herhaling hiervan in F-majeur is. Het laatste en pakkendste contrast van dit schitterende werk wordt door de lange pauze na het sluitende, plotselinge crescendo in de meer en meer stijgende passages, verwekt. Na deze pauze volgt het zwaarmoedige slot der „vertelling", in den duisteren A-moll toonaard.

De *derde Ballade in As-majeur* draagt zeer zeker meer het karakter van een klassiek werk. De eenvoud en eenheid van de gedachte zijn oorzaak van de opvallend groote populariteit en de bijzondere voorliefde, welke het zich van de zijde der musici in het algemeen verworven heeft. De thema's zijn misschien niet zoo mooi, als die der vorige Ballade, maar de gestalte is meer een in krachtige lijnen geschilderde modelvorm, welke monumentaal genoemd mag worden. Het is wellicht een teeken van het romantische, dat de ideeën zoo bij uitstek prachtig en vervoerend zijn, maar juist deze schoonheid verhindert dat zij even precieus afgewerkt worden als misschien met een minder schoone, maar natuurlijker gedachte, het geval zou zijn geweest.

De eerste 8 maten zijn de inleiding tot het „verhaal". Men moet ze rustig, met groote klank en toonrijkheid spelen, de middelste noten na de 4de maat goed uit elkander houden en de beide laatste maten zachter laten worden.

In de 9de maat vinden wij al het rythme dat het gansche werk karakteriseert. Het accent valt hier op de derde 8ste:



Nr. 34



Dit accent keert telkens terug en valt ook spoedig op het zesde maatdeel om op deze wijze het thema in te leiden.

Nr. 35.



Door de geheele Ballade is zeer veel gebruik gemaakt van dit rythme. Bij den aanvang zacht, neemt het geleidelijk in hartstocht toe en behoudt vooral in de passage in Cis-mineur zijn dramatische kracht. Op de laatste bladzijden treedt oogenschijnlijk een rustiger periode in, echter alleen maar om daarna met een stormachtige begeleiding in de bas een beeld van duistere verschrikking te schilderen en na aan intensiviteit gewonnen te hebben, tegen het einde van de compositie een waterval te doen losbreken, waaruit met volle kracht het eerste thema weder opdoemt. Het lijdt geen twijfel, dat Chopin tot het scheppen van Balladen geïnspireerd is door het lezen van Mickiewicz' werken; de derde Ballade speciaal, is duidelijk geschreven onder den indruk van „Ondine".

Dit hartstochtelijke thema is in den geest van het lied „Rusalka" gehouden. Het slot schildert levendig het verzinken van den door het noodlot daartoe aangewezen jongeling, in den afgrond.

Wat de vierde Ballade betreft kunnen wij kort zijn: Wij zullen alleen de aandacht vestigen op een kleinigheid, die er bijzonder toe bijdraagt, het phraseeren van Chopin's werken, te vergemakkelijken. Het betreft het acht-maten-rythme der muzikale Sätze. Toen wij dit in vroegere geschriften vermeldden, veroordeelden de critici dit als een fout van Chopin. Doch niet alleen Chopin, maar alle componisten gebruiken de acht-maten-cyclus voor hun werken. Wanneer Beethoven dit rythme soms opgeeft, nu eens eenige maten, dan weer slechts één enkele maat toevoegend, of wanneer de latere componisten nog meer uitzonderingen maken, dan heffen deze feiten den regel nog niet op. Wanneer wij dit punt bij de bestudeering van Chopin's oeuvre speciaal naar voren brengen, dan gebeurt dat, omdat — ondanks den eenvoud zijner composities — wij dikwijls virtuozen gehoord hebben, welke geheel geen pauzes maakten en het rythme maniereerden, waardoor het begrip van het acht-maten-rythme zeer bemoeilijkt wordt. Deze punten zullen vooral in die vurige werken gelden, welke Chopin — niemand weet waarom —! „Scherzi" noemde. Het eerste Scherzo biedt geen moeilijkheden. Een ieder begrijpt de eerste stormachtige maten, het van stillen geur omzweefde middendeel, het donderende slot met het chromatische einde (wat virtuozen met recht in octaven omzetten). Maar in het tweede en het derde nemen wij dikwijls een verkeerde wedergave waar. In het *Scherzo in Bes-*



*mineur* moeten de eerste bladzijden streng rythmisch gespeeld worden, zoodat de toehoorder duidelijk waarneemt dat in de 22ste maat een Ges en in de 45ste maat een F op het tweede deel van het snelle rythme valt.

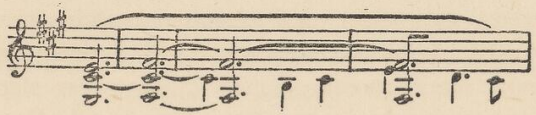
Hoe schitterend beweegt de melodie

Nr. 36.



zich in cycli van 8 maten. Duidelijk hebben wij dit reeds vroeger bewezen. In den middensatz

Nr. 37.



is op eenige plaatsen aan het origineele rythme nog een maat toegevoegd. In deze maat komt het volgende voor

Nr. 38.



of



dat de eerste maal ontbreekt.

Op het laatst is deze structuur overheerschend en belicht alle punten van dit gloedvolle stuk. Hetzelfde kunnen wij van het *Scherzo in Cis-mineur* en van dat in *E-majeur* zeggen. Wanneer wij in het eerste den middensatz in Des-dur spelen, zal de noodzakelijkheid om een heldere phraseering te maken ons van al te groote oneffenheid in het rythme terughouden, iets waar virtuozen dikwijls tegen zondigen, daar zij de accoorden te langzaam en de loopen te snel spelen.

Daar wij de Balladen grondig besproken hebben, behoeven wij bij de Scherzi noch bij de andere werken van den meester, welke een meer kosmopolitisch karakter dragen (zooals Concerten en Sonates) lang stil te staan. Voor het volledige begrip voldoende vingerzettingen zullen waarschijnlijk in de nieuwe uitgave te vinden zijn. Dezelfde wenken zijn te gebruiken voor de *Fantasie in F-mineur* en voor het *Allegro de Concert* enz.

---

## HOOFDSTUK III.

### Polonaises.

De grootste eigenschappen van Chopin manifesteeren zich het meest in de Polonaises en in de Mazurka's, waarmede hij zich zijnen onsterfelijken naam verwierf. Wat de aesthetici ook zeggen, volgens mij is het een v e r d i e n s t e en geen f o u t, wanneer de auteur de wereld met het karakteristieke van zijn volk in kennis brengt, terwijl hij haar het domein der kunst binnen voert. Alwat een type is, wordt door een ontegenzeggelijk recht een plaats in de kunst toegewezen, alleen mag het betreffende type de kunst nooit in trivialiteit laten ontaarden. Dit zooeven genoemde gevaar behoeft, wat Chopin's werken betreft, nooit gevreesd worden; zijn type is altijd in hooge mate aethetisch en zijn methode nooit ruw.

Wat ons aangaat, wij die Chopin zoo goed begrijpen, zoo goed en zeker beter dan vreemden — wij bewonderen de openbaring van dit type als een nieuwe phase in de kunst, inziende, dat de heele Slavische wereld door deze kunst, voor de eerste maal, werkelijk getypeerd werd, terwijl het nog steeds zijn vleugels verder ontvouwt. Het valt over het algemeen niet te verwonderen, dat bij het verschijnen van een nieuwe

kunst, anders van vorm en anders van bouw, de menschen een zwaren stoot ontvingen, en hun eerste reactie was dan ook om er stelling tegen te nemen. Dit opvallende optreden van zulk een type lokte natuurlijk bij de nimmer conservatieve critici geweldige woedeaanvallen uit. Deze naijver in de kunst is heden ten dage nog merkbaar, alhoewel het getij langzaam begint te verloopen.

Niemand zal ontkennen dat het karakteristieke Poolsche type een zeker soort „ridderlijkheid" vertoont, dat wij b.v. aantreffen in de krijgshaftige gestalten van onzen adel, benevens in hun luide ietwat ruwe conversatie, als ook in het algemeen in den dans. Deze bijna grove trek doet geen afbreuk als het aesthetisch gevoel hem getemperd heeft. Hij verschaft aan alle dansen van Chopin de warme kleur en den gloed, die hun een zoo groote schoonheid verleent. In het dagelijksche leven der Polen, bemerkt men van dezen scherpen kant, door aangeboren g o e d m o e d i g h e i d en h o f f e l i j k h e i d minder; — een hoffelijkheid en een goedmoedigheid van de echte soort, niet uit uiterlijkheden bestaande, maar een fijnzinnige, met het lijden van andere meevoelend. Voegen wij aan dit type nog r e c h t s c h a p e n h e i d en waarheidsliefde, h a r t e l i j k h e i d, maatschappelijken eenvoud en een goed humeur toe, dan hebben wij het ware Poolsche, strenge aesthetische type, dat in de kunst uitgebeeld, bijzonder sympathiek aandoet. Het is zooals wij zijn.

De menschen mogen lachen over ons onpractisch wezen en zich beklagen over ons gebrek aan politiek inzicht, maar zij moeten van ons houden door onze edelaardigheid, tengevolge waarvan wij voor groote



gedachten in vuur kunnen raken; zij moeten onze onpartijdigheid, die bij andere volken zoo zelden voorkomt, onze r e d e l i j k h e i d en onze g o e d m o e d i g h e i d, welke ons in staat stelt ieder te geven wat hem toekomt, erkennen en waardeeren. Zooals wij zijn is ook onze muziek. Het heeft geen doel zich boven anderen te verheffen of hen te verachten; wij zijn bereid om allen broeders te zijn. De eigenaardigheden van het Poolsche karakter, in het bijzonder g o e d h a r t i g h e i d en o n t v a n k e l i j k h e i d, een zekere opgewektheid en elegance, komen in Chopin's werken en vooral in zijn jeugdwerken duidelijk tot uiting. Terwijl hij ouder werd verdiepten zich deze karaktertrekken en kwam er een zweem van lijden en smart bij; een ervaring, welke ieder opdoet die zijn hart voor de menschheid openstelt. Maar nergens komen de trekken van het type zoo duidelijk uit als in de dansen, waar het energieke rythme veel hulp verleent.

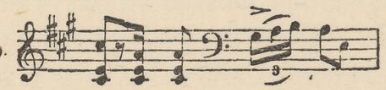
De Polonaise als hofdans schijnt in Polen voor het eerst in de 16de eeuw verschenen te zijn. Zij is een soort van processie, waarin het geheele gezelschap als op een stroom voortglijdt en dan paarsgewijze met bewegingen vol gratie, fantasie en ridderlijke charme, in schoonheid en vroolijkheid voorbij trekt. Het schijnt waar te zijn, dat het oorspronkelijke doel van dezen dans — zooals de geschiedenis bevestigt — een processie van den geheelen adel voor den nieuw gekozen vorst was. De Polonaise is geen dans maar een marsch, wiens muziek het krijgshaftig karakter, behouden moet. Daarom meenen wij, dat de beweging van een Polonaise krachtig en afgemeten moet zijn en dat iedere noot van beteekenis is. Wij raden dan ook

aan Chopin's Polonaises, niet in drieën, maar in zessen te tellen.

De schoonste Polonaises — voor dat Chopin componeerde — waren die van Oginski. Zij bevatten in den dop het karakter, dat Chopin zoo schoon ontwikkelde. Het beste voorbeeld is wellicht *No.* 1 *(F-majeur)* vol elegance en ernst en toch een geheimzinnigen prikkel uitstralend. Na hem kwam Kurpinski, die dezen vorm zeer goed voortzette, zonder evenwel een nieuw type te scheppen. Maar het verschijnen van de *Polonaise in A-majeur opus* 40, welke aan Fontana was opgedragen, baarde een geweldig opzien. Voor zoover wij weten speelde Liszt haar op al zijn concerten. In dezen dans, die in de volle beteekenis van het woord, verheven genoemd mag worden, verschijnt het Poolsche type in al zijn pracht, zij het ook met een eenigszins theatralen gloed. Iedere toon, ieder accent gloeit van leven en kracht.

Over het accent op de triool in de tweede maat

Nr. 39.



willen wij opmerken, dat daaraan veelal te weinig aandacht geschonken wordt, doch dat het zeer noodzakelijk is. De plotselinge modulatie naar cis-majeur (bij het kwart-sext. accoord) in de vijfde maat, is prachtig. De beide laatste van de eerste 8 maten vertoonen het karakteristieke van een Polonaise.

Nr. 40.





Ieder van de zes-achtsten heeft zijn eigen volle waarde, zijn accent, zijn beteekenis. Het sterke accent op de 8ste B in de laatste maat is weliswaar niets ongewoons (Kaminski, Elsner, Kurpinski, Oginski) maar in dit geval bijzonder effectvol door de beide voorafgaande vroegere accenten — welke echter zwakker zijn — op dezelfde noten. Reeds de korte analogie, die wij gemaakt hebben, toont ons, hoe het tempo van dezen „marsch" moet zijn: inderdaad levendig, evenwel niet zoo snel, dat de accenten in de twee laatste maten niet volledig tot hun recht kunnen komen.

Het tweede deel is een verdere ontwikkeling van de gedachte van het eerste deel en vereischt daarom geen nadere verklaring. Wij vinden hier hetzelfde accent op de triolen, dezelfde kracht in de accoorden in de derde en vierde maat en eveneens hetzelfde bij den terugkeer van het eerste thema, waar men een ritenuto maken kan. In het derde deel hoort men trompetten en door elkaar klinkende muziek misleidt het oor. De piano schijnt een orkest geworden te zijn; eigenaardig echter is het, dat dit gedeelte voor een werkelijk orkest gearrangeerd, niet beter tot zijn recht komt. De aanslag moet machtig en spontaan zijn en den triller in de 4de maat in de bas, welke het trom-geroffel imiteert, moet men met evenveel energie en kracht spelen. Het geheel moet naar het einde toe langzamer worden, om het ontbreken van een „coda" — de eenige fout van de compositie — minder in het oog loopend te maken.

Wij hebben eenigszins bij deze Polonaise stil gestaan om verder ook het model, het type, dat zij vertegenwoordigt, te kunnen analyseeren. Dit type is prachtig, zij het ook met andere details en op andere

basis in de volgende *Polonaise* (*in C-mineur*) tot uiting gebracht. Een zeer bijzondere analyse zal hier op haar plaats zijn als studie voor een vroegere *Polonaise in Cis-mineur* (*opus* 26) welke aan Dessauer is opgedragen.Wanneer wij bedenken, dat deze vroeger dan de andere gecomponeerd is, moeten wij de volkomenheid van dit werk, ondanks zijn fantastische en poëtische vormen des te meer bewonderen. Polonaises, zooals die in *Bes-majeur, F-mineur, D-mineur* (*opus* 71), *Gis-mineur, Ges-majeur* etc. verschenen reeds lang voordien en wij kennen deze stukken reeds uit Chopin's jeugd, waarbij ook de betooverende *Polonaise in Es* (*op.* 22) inbegrepen is. Het is een sprankelend toonbeeld vol wonderschoone passages en gedurfd van afwisseling, om zoo te zeggen „voor de concertzaal geschapen". Het slot van het eerste deel is schitterend.

Nr. 41.



De *Polonaise in Cis-mineur* is van geheel anderen aard. Het karakter van den dans is volkomen verdwenen. Het geheele werk, hoogst interessant, is als een fantastisch gedicht, waarin de auteur, terwijl het rythme van een Polonaise uitstekend bewaard is, voor de levendigste tegenstellingen plaats vindt. Na de krachtige en energieke inleiding van 4 maten volgt het eerste deel, waarin (in de vorm van vraag en antwoord) twee contrasteerende gedachten, gebruikt zijn. De vier inleidende maten zijn hartstochtelijk en vurig en moeten met groote kracht gespeeld worden. Plotseling staan wij op de dominant en spelen de volgende vier maten p i a n o, in een bekoorlijk onzeker rythme. Het einde



Nr. 42.



stelt ten slotte het rythme vast en rechtvaardigt den naam van Polonaise. Gelijke contrasten vinden wij in het tweede deel. Het begint met een zeer rythmische figuur, die bij het instudeeren in $^{6}/_{8}$ geteld moet worden, terwijl men de plaats, waar de bas met de diskant samenvalt, zeer precies dient aan te geven. Dit deel ontwikkelt zich door een stijgend crescendo tot een ff, blijft dan even op het Gis-majeur accoord staan en ontwikkelt zich dan tot een nieuw deel op de dominant der E-dur toonschaal, hetwelk zoo bekoorlijk en eenvoudig is, dat wij aanraden het met „senza expressione", te beteekenen. Dan volgt de terugkeer tot het eerste deel: een herhaling en vervolgens het Trio in Des-dur.

In dit Trio zijn e e n v o u d en s u b t i l i t e i t op echt karakteristieke wijze door Chopin vereenigd. Buiten het idee van opzet om, (voor een goede uitvoering een vereischte) moet de speler ook aan de details — het accent op de sterke en zwakke noten — zijn onverdeelde opmerkzaamheid wijden. Dit is een opmerking, die wij aan het begin reeds maakten. De phrase is 4-deelig en wordt dientengevolge in de 4de maat zwakker. De noot F, waarmee zij begint, is het moeilijkste te spelen. Daar zij lang duurt en de phrase inleidt moet zij voldoende sterk, echter niet

ruw, maar zacht en edel van klank zijn. De lieflijke triool

Nr. 43



biedt ook geen geringe moeilijkheden. Zij moet regelmatig, zonder onverschilligheid of niet mechanisch gespeeld worden. De triool, zoowel als de geheele Satz moet een mengeling van trots en elegance zijn, met een zekere „distinctie", om nu eens een vreemd woord te gebruiken, dat het werk van Chopin zoo goed kenmerkt. De tweede helft van dezen zeer levendigen Satz heeft geen verder commentaar van noode. In deze helft is bij de tweede verandering van de acht maten, het tempo rubato (dat na weinige maten invalt) een opmerking waard. Nadat men de sterkere Bes aangeslagen heeft, volgt een plotselingen meeslepende wending.

Nr. 44.



Wij zijn door de enharmonische wisseling die zich — hoewel pianissimo en zonder eigenlijken nadruk, voor het oogenblik alle muzikale regels negeerend — vrij ontwikkelt, in een volmaakt andere wereld gebracht. Na deze geestrijke en verrassende wending keert het rythme in de beide laatste maten terug, en herinnert ons eraan, dat deze wonderlijke fantasie niets minder dan een Polonaise is. Het laatste deel



is schitterend en (niettegenstaande zijn duo's) helderder. Twee punten moeten in deze bespreking uitdrukkelijk vermeld worden: de wending naar het „piano", door de modulatie naar Es-majeur en het machtige crescendo en ritenuto, voor men naar het thema van het trio terug keert, dat in verband met de constructie in de eerste 4 maten met alle kracht naar voren gebracht moet worden, om daarna af te nemen tot aan het slot. Deze Polonaise heeft geen uitgesproken einde. De *tweede Polonaise in Es-mineur* van hetzelfde opus kenmerkt zich door een even rijke melodie. Sommige wendingen zijn zelfs nog schooner, nog edeler, dan die der vorige Polonaise. Het Trio, waarin de Satz van 8 maten viermaal wordt herhaald, is zeer bijzonder. De daardoor veroorzaakte moeilijkheid wordt voor den speler (daar ook voor deze uitvoering eenvoud een vereischte is) zeer groot. Deze bijzondere aard van de wending, welke een imiteering van den populairen vorm is, kunnen wij in de rubriek van de „Mazurka's" onderbrengen.

Wij behoeven geen verdere analysen van de Polonaises te maken, noch van de schoone *Polonaise in C-mineur*, waar wij zulke origineele wendingen van het rubato in vinden, noch van de *Polonaise in Fis-mineur*, waarin het dondert, en in welks middendeel men het verre gedreun van vurende kanonnen meent te kunnen hooren, welke indruk later door de bloemen eener Mazurka wordt uitgewischt.

Maar wij moeten over de groote *Polonaise in As-majeur* spreken, welke boven Chopin's composities als culminatiepunt uitsteekt en door een hoogst volkomen en majestueuzen stijl gekenmerkt wordt. In dit werk treft ons de groote opzet, de verheven ge-

dachte en de effectrijke bezieling. Deze Polonaise is zulk een glorierijke apotheose van het verleden, dat zij, zooals bekend is, bij den meester hallucinatie's verwekte en hem dwong uit den eenzamen toren van het slot Nohant te vluchten, daar hij zich inbeeldde de voetstappen der voorvaderen in hun kletterende wapenrustingen te hooren, terwijl hij hen in een majestueuzen optocht steeds dichter langs zich heen zag trekken. De plechtigheid van deze processie is volledig door het rythme weergegeven, daar iedere halve tel van de driekwarts-maat een accent krijgt en een beteekenis heeft.

Nr. 45.




Laten wij het slechts probeeren en wij zullen weldra overtuigd zijn, dat het niet anders gespeeld kan worden. De bassen versterken den indruk bij iedere maat. De waardige stoet schijnt ieder oogenblik te groeien en een geweldige menigte wordt in een apotheose voor ons opgeroepen.

Bij het beschouwen van de hoofdgedachte moet men opmerken, dat het snelle tempo, waarin het meerendeel der pianisten — zelfs de beroemdste onder hen — het werk speelt, volkomen misplaatst is. Het is waar, dat door een snel tempo de octaven in het derde deel (die voor de linkerhand) schijnbaar



meer effect teweeg brengen. Doch welk een oppervlakkigen kijk verraadt dat! Slechts om een effect te bereiken dat bijna niemand tot verbazing brengen kan (aangezien de moeilijkheden niet bijzonder groot zijn) offeren zij het karakter van het schoonste deel op. Het tempo behoort niet van de begeleidingsfiguur afhankelijk te worden gesteld, hoewel het zeer schoon is, doch van het thema der rechterhand, dat in waarheid de hoofdzaak vormt. En dit thema doet aan alsof het op blaasinstrumenten gespeeld wordt, het heeft zulk een duidelijk bepaald rythme, dat het bijna onmogelijk is zich in het tempo te vergissen. Inderdaad kan het ietwat sneller genomen worden dan het eerste deel, maar dit „ietwat" mag ons niet zoozeer van de hoofdgedachte vervreemden, dat wij de Polonaise aan de octaven opofferen. Of deze octaven het galoppeeren der paarden of iets dergelijks moeten voorstellen is van ondergeschikt belang en komt bij een goede wedergave niet in beschouwing. Na deze octaven komen wij tot een verdere ontwikkeling van de compositie, welke nog eenige maten op dezelfde energieke wijze voortgaat, om dan plotseling over te gaan in zeldzaam schoone en bekoorlijke passages, welker samenhang met de hoofdgedachte voor den pianist niet gemakkelijk te begrijpen valt en waardoor hem dan ook bijzondere stijl-moeilijkheden, gebaard worden.

Om de beteekenis van dit deel te verklaren of althans hierover eenige wenken te kunnen geven moeten wij ons een oogenblik op zijpaden begeven.

Bij de ontwikkeling van vele compositie's en speciaal bij die van Chopin — trouwens in het algemeen ook bij die uit de romantische school — ontmoeten wij

somtijds gedeelten, wier verband met het geheele werk op het eerste gezicht niet duidelijk waar te nemen is. De rede daarvan is, dat in den regel hun basis op een geheel nieuwe gedachte rust, welker beteekenis ons slechts door fantasie geopenbaard kan worden. Het is de fantasie, die in onze ziel een zeker geheel moet scheppen, dat de verschillende contrasten met elkander in harmonie brengt, een geheel, waarin de deelen soms slechts door de verbinding van klanken, vereenigd zijn. Om het duidelijker te zeggen: moderne muziek volgt vaak het spoor van de programmamuziek * en kan slechts van dat standpunt uit verklaard worden. Wij moeten er dadelijk bijvoegen, dat wij zeer uitgesproken tegenstanders van programmamuziek zijn.

Muziek met een programma betreedt niet zelden het gebied der schilderkunst, en kan haar doel niet anders, dan met behulp van de fantasie des toehoorders, bereiken. Wanneer dus muzikaal juiste vormen, terwille van het programma veronachtzaamd worden, of van den hoorder door deszelfs voorlichtingen te veel inspanning gevergd wordt, is het programma niet op zijn plaats. Evenwel, aan een kunst, welke het dan ook zij, zelfs een kort binnentreden in de domeinen van andere kunsten te willen verbieden, beteekent, deze kunst van haar schoonste sieraad berooven. Uitdrukkingen als: „Een beekje murmelt", of „Een ster blikt op ons neder," zijn in de taal reeds een soort schilderkunst. En m u z i k a l e harmonie is voor een g e d i c h t noodzakelijk; een imitatie

* Kleczynski schreef omstreeks 1880; voor de tegenwoordige muziek geldt juist het tegenovergestelde van wat hij hier opmerkt (vertaler).



van het rythme kan daarbij ook verschillende diensten bewijzen en bovendien vinden wij harmonie in de structuur van i e d e r e t a a l. Waarom dan zou het de muziek niet veroorloofd zijn enkele van haar effecten aan andere kunsten te ontleenen of van bepaalde reeds zóó populair geworden analogieën, dat zij voor een ieder begrijpelijk zijn. „Zonsopgang", of „Hel glanzende kleuren", wordt reeds sedert lang met succes door het tremolo van violen voorgesteld. De komische fagot met zijn gesluierden klank kan soms — zooals b.v. in de grafscène in „Robert" — een vreeselijken indruk maken. De lage tonen van de klarinet hebben iets infernaals, terwijl dit instrument in het middenregister zeer geschikt is voor pastorale passages, en in de hoogte daarentegen zeer triviaal kan klinken. De hoorn beeldt ons oorlog en jacht uit. Een instrument (de piano) imiteert soms een ander: „hoorn of trommel, zooals wij in de polonaises gezien hebben. Het orkest als geheel heeft een zeer uitgestrekt gebiedt tot zijn beschikking; zijn palet is van duizend kleuren en schakeeringen voorzien. Beethoven aarzelde niet om al die n u a n c e s op pitoresque wijze aan te wenden. Hij was werkelijk door i n d r u k k e n en door g e v o e l geïnspireerd toen hij de Pastoraal-Symphonie componeerde *; desalniettemin voegde hij hier een nachtegaal, een koekoek en een leeuwerik in, tevens een storm en daarna een opklaren van den hemel.

In het bijzonder wordt het programmatisch karakter van muziek vereenvoudigd, waar woorden en handeling optreden om haar te ondersteunen; een

* „Mehr Empfindung als Malerei".

nieuwe bron en een nieuwe scheppingsdrift ontstaan. Operamuziek b.v. bevat bij alle componisten een aantal schilderachtige scènes, die wij volkomen begrijpen, aangezien de tekst en de handeling ons daartoe den sleutel verschaffen. Terwijl de toehoorder zichzelf aan deze vormen gewent, wordt zijn geest verzadigd met een menigte indrukken en daardoor kunnen d r a m a t i s c h e effecten in de instrumentale muziek gebracht worden zonder eenig commentaar. Dat is de reden waarom zoovele d r a m a t i s c h e ouvertures geschreven worden — zoovele gedichten van een grooter muzikaal geheel — welke een indruk bij ons verwekken, zij het door middel van een pitoresque suggestie. zooals het ruischen van een beek, het galoppeeren van paarden, zij het door een dramatisch voorval, ten gevolge waarvan de ziel wordt ontroerd, zooals b.v. door het beeld van een moord, door afschuw, verraad of betoovering.

Als wij de *Polonaise in A gr. t.* analyseeren, moeten wij onze opmerkingen, den invloed doen ondergaan van het programmatisch karakter der muziek.

Wij zien dus dat het programmatisch plan in zekere mate voor de muziek aanvaardbaar is, n.l. in zoover zijn doel z u i v e r m u z i k a a l is, zijn ontwikkeling door regels gecontroleerd wordt en de aandacht aan de details besteed, niet te groot is. De door zulk een programma verstrekte inlichting is niet alleen interessant, maar vergemakkelijkt ook het begrijpen van het werk. De klassiekste componisten maken bij hun scheppingen van deze programma methode gebruik, hoewel zij haar slechts op bepaalde oogenblikken bij wijze van richtsnoer gebruiken. Zoo ordende Haydn dikwijls in zijn innerlijk de grondgedachte,



terwijl hij zijn symphonieën schiep, zonder deze evenwel aan het nageslacht na te laten. Hij had in verschillende opzichten gelijk, want zijn muziek spreekt ongewoon duidelijk tot ons. Konden wij echter in het bezit komen van de boeken waarin deze schetsen staan, dan zouden wij ongetwijfeld onschatbare aanduidingen vinden voor het uitvoeren en aanbrengen van schakeeringen.

Soms is zulk een verklaring van een muzikaal schilderij te vrij om het doel te bereiken.

Nog een goede wenk, die een ieder moet volgen. Reeds de titel van een compositie geeft vaak een verklaring en zelfs groote componisten schrikken niet voor titels terug als: „Die Schlacht bei Victoria" (Beethoven) en „Waldscenen", „Kinderscenen" (Schumann). Of men een vriend is van Wagner's muziek, ja of neen, een ieder zal moeten toegeven, dat de prachtig geïnstrumenteerde „Walkürenritt" door dezen titel begrijpelijker is dan wanneer wij dit stuk b.v. onder den naam „Charakterstück für Orchester" hadden leeren kennen.

Eenige titels van Ouverturen zooals „König Lear", en „Manfred", geven ons geen plastisch beeld, maar zijn als algemeene wenk voor de beweegredenen, die den componist bij het scheppen leidden, voldoende duidelijk.

Na hetgeen wij gezegd hebben blijkt het, dat een zekere schilderachtigheid in de muziek niet overijld veroordeeld mag worden, daar het den componist een niet geringe hulp verleent bij het variëeren van zijn werk. Bovendien moeten wij opmerken dat er steeds verschillende soorten van deze schilderachtigheid aanwezig zijn. In de eerste plaats hebben wij

een d r a m a t i s c h e — speciaal dan, wanneer er woorden bij komen — welke de meest plastische beelden geeft. Dan komen die werken, wier pitoresque titel, een of andere beweging uit de natuur of uit het leven, schildert (zooals „Berceuse", of „Ruisseau"), terwijl ten slotte de meest ideale vorm van schilderachtigheid optreedt, welke zijn algemeene kleur alleen aan het thema ontleent, zooals duidelijk uit den titel blijkt, („König Lear", „Faust", enz.). Wij zullen niet over het juiste gebruik van deze middelen spreken, noch over het vreeselijke misbruik, dat door eenige componisten, (vooral uit den modernen tijd *) daarvan gemaakt wordt; wij wenschten slechts uit deze beschouwing eenig nut te trekken in verband met de uitvoering.

De Polonaise mag tot de tweede categorie gerekend worden, aangezien zij niet zoo plastisch is als de dikwijls door het orkest gebrachte voorstelling van donder en bliksem, noch zoo objectief als de titels der Ouverturen „König Lear", en „Manfred". Het is een soort van schilderachtigheid zooals in Mendelssohn's „Sommernachtstraum", overheerscht. Wat zijn de bijzondere principes van deze phrase der Polonaise? In de rechterhand een passage, welke duidelijk rust en een gelijkblijvende beweging weergeeft, in de linkerhand het rythme van de Polonaise, voortdurend voortgezet en geen oogenblik ophoudend. Bovendien wordt de beweging in de rechterhand voortdurend rustiger als wegstervend in de verte, tot zij in de laatste maten met een soort van sprong,

* Zie opmerking blz. 60.



zeer snel crescendeerend, in het hoofdthema uitbarst. Wat dan?

Om precies te zijn, reeds zonder commentaar hebben wij hier, een door het rythme in de bas met het geheel logisch verbonden en daarmede goed contrasteerend deel, als na een doorgevoerd forte een bekoorlijke passage volgt, waarop na een poetisch diminuendo (dat tot crescendo stijgt) de hoofdgedachte wederkeert. Maar wat beteekent dit gedeelte in het geheele schilderij? Men denke zich een prachtig oud slot met vele torens, hallen, gangen en bruggen. Midden in de balzaal speelt een goede kapel een majestueuze Polonaise. In hun nationale kleederdracht (de Karabela * aan hun zijde) schrijden de paren waardig voort, bij het loopen het rythme accentueerend — zooals door de bassen Es, As is aangeduid —. In het middendeel in E-dur kunnen wij het naderen van een ruiterstoet, zooals na een triomf, zien; we zullen ons echter slechts bezig houden met dat gedeelte der Polonaise, waarin de heele levenslustige schare, het eerste paar in de aangrenzende hal volgend, over een veraf gelegen weg gaat, het park binnentreedt en waarin wij, nadat allen bij dezen rondgang verdwenen schijnen te zijn, haar plotseling door een anderen ingang, verwelkomd door triomfantelijke muziek — een echt „Tongemälde" van „Pan Thaddeus" (Mickiewicz's meesterstuk) — zien terug keeren. Helpt deze verklaring ofschoon wij haar niet willen opdringen, ons niet bij het spelen van het

* „Karabela". de kromme sabel, welke vroeger de Poolsche edellieden bij feestelijke gelegenheden droegen.

stuk? Voelen wij ons, dank zij haar niet veel zekerder? Zullen wij de pianissimo-passages niet met een bekoorlijker zachtheid schakeeren, als wij de beteekenis van de muziek kennen en zullen de volgende fortissimo-passages niet met nog grooter glans verschijnen? Zullen wij de noodzakelijkheid om de bas te accentueeren en om de obstinate C in de diskant duidelijk aan te geven, niet beter aanvoelen? Deze waarnemingen kunnen zeker niet bestreden worden; edoch, slechts schilderen om te schilderen is niet het doel der muziek. Een poëtische thesis slechts voor zichzelf maken en haar niet in den juisten vorm uitdrukken, is nauwelijks de moeite waard. Het schoone in de muziek moet zich aan ons openbaren en daarachter mag dan een dieper symbool, analoog met het leven, verborgen zijn. Het laatste bewijs, dat de legende zelf niet voldoende is, om de muzikale arbeid geschikt te maken om ons mee te slepen, vinden wij in de laatste Polonaise, die door den componist *„Fantasie Polonaise"*, genoemd is. Wij kunnen niet ontkennen, dat de bouw van dit werk goed is; verschillende details verraden de meesterhand, maar de algemeene gedachten zijn ietwat onduidelijk, (de bewerking leidt tot complicaties, welke niet uit Chopin's Muze gesproten zijn) en missen dan ook hun uitwerking op den toehoorder. Niettegenstaande dat onderging Chopin, toen hij deze Polonaise schreef, den invloed van een zeer schoone legende: Verleden en Toekomst moesten uit deze compositie spreken. Ongelukkiger wijze paralyseert een zekere muzikale stijfheid den indruk en het werk is dan ook één van Chopin's minder gelukkige scheppingen. Het symbool zelf is ontoereikend. De gouden zon der inspiratie verlicht het werk niet; het is meer uit het verstand dan uit het hart ontstaan.



Laten wij hiermee onze beschouwingen over de Polonaises besluiten en onze aandacht ten slotte aan de Mazurka's wijden.

## Mazurka's.

O, gij schoone paarlen! O, gij kostbare juweelen in de kroon des meesters! Niet in grootte, maar aan inhoud, ware edelsteenen, waarin de zon van het genie zich fonkelend in duizend kleuren weerspiegelt. O, gij schoone Mazurka's! Er zijn inderdaad schitterende werken van Chopin's hand verschenen, maar ik ben er zeker van, en niet één van zijn vereerders zal mij tegenspreken, dat, wanneer alle werken van Chopin verloren waren geraakt en alleen de Mazurka's waren overgebleven, Chopin door deze stukken reeds tot meester uitgeroepen zou zijn. Het boek der Mazurka's is een onuitputtelijke bron van poëzie. Bijna ieder van deze stukken is een meesterwerk op zichzelf.

Wij spreken op het oogenblik niet over de nagelaten Mazurka's. Met uitzondering van die enkele, welke de meester op zijn sterfbed geschreven heeft, zijn het allemaal jeugdwerken, welke Chopin niet van plan was uit te geven. Zeldzaam logisch en verstandig, zooals de meester was, voelde hij reeds als kind zijn bestemming in de toekomst en schonk de wereld niet zulke werken, waarin een nieuwe toondichter de reeds door zijn voorgangers gebruikte vormen, zonder uitzondering probeert te veranderen.

In Chopin's eerste Rondo valt de invloed, dien het bestudeeren van Hummel op hem uitoefende, niet te ontkennen, maar de vorm is met zorg uitgewerkt en het origineele en nieuwe, dat zijn details bieden, rechtvaardigen de uitgave. Ook in het concert volgt hij de sporen van Hummel, maar prachtig breidt hij zijn voorbeeld uit! In de Nocturnes overtreft hij Field verre, zooals hij dat ook in zijn uitgegeven Mazurka's (Op. 6 en 7) doet. Hij bereikte een hoogere originaliteit en kunstzinniger volmaking en verwierp alles, dat hem kon beïnvloeden. De uitgave van Chopin's jeugdwerken mag in physiologisch en pathologisch opzicht belangrijk zijn, de kunst echter interesseert dit niet.

In de eerste Mazurka's komt plotseling het nationale karakter tot uiting, uit welks schatkamer Chopin zijn inspiratie haalde. Wanneer, waar en hoe, hij zooveel materiaal verkreeg, kunnen wij niet zeggen. Het eenigste, dat wij weten is, dat hij soms in de vacantie's naar buiten ging. Hij was nooit een verzamelaar van liederen, (daar in dien tijd niemand er aan dacht liederen te verzamelen) noch legde hij zich speciaal op een studie der volksliederen van zijn eigen land toe. Hij was gelijk een Aeolische harp, die door het zachtste zuchtje bewogen, begint te klinken. Hij ontdekte enorme schatten, waarvan niemand voor hem eenig idee had gehad. Dat is in zijn *Mazurka's No. 2 en 3* (*opus* 6) voldoende tot uiting gekomen. Zij zijn beide zeer schilderachtig en landelijk gehouden en toch verschillen zij veel van elkaar. Bij het begin van de eerste (Cis-mineur) hoort men de bas zachtjes brommen, terwijl de viool van het tweede accoord een toon vast houdend, zachtjes in zichzelf zoemt en



in het rythme van de melodie iets weifelends optreedt. (De eerste 8 maten bij het begin). Dan volgt een zang, zoo treurig, innig, naief, zoo verschillend en innemend, zoo wonderlijk uit het contrast van „piano" en „forte", opgetrokken, dat men haar niet lang genoeg beluisteren kan, — waarna de middensatz zoo vroolijk werkt, dat de voeten zich onwillekeurig tot dansen zetten.

Nr. 46.



Dan keeren de baspassages terug, waarop het eerste motief volgt, prachtig veranderd in rubato tempo.

Nr. 47.



Hierin aanschouwen wij den werkelijken bouwmeester, met zijn ietwat bedwelmende fantasie en zijn vurigen hartstocht. Gaan wij thans tot de volgende Mazurka *op.* 6 *no.* 3 over, waarin men in het eerst de bastonen als uit de verte hoort. Dan komt de muziek voortdurend nader en een volledige bruidsstoet komt vroolijk te voorschijn. Hoe natuurgetrouw, hoe doorleefd en hoe rijk aan melodieën is dit alles — beschouwen wij slechts even de harmonie van den derden Satz.

Nr. 48.



Deze chromatische harmoniek is zoo karakteristiek, dat zij een model geworden is, schijnbaar onvermijdelijk voor alle Chopin-epigonen. Een fijn doorleefde Mazurka, vurig en vol elegance, is de *Mazurka in Bes-majeur. op.* 7 *no.* 1. Wat leeft dat begin en hoe enthousiast is het, welk een gratie en welk een bekoring in de later volgende, korte noten! In het derde deel ontmoeten wij weer de populaire melodie in een karakteristiek monotone bas met het nooit te vergeten rubato, dat — wat het anders ook mocht zijn — voor alles echt Poolsch-Slavisch en volkomen rustiek is. Het is eigenaardig, dat dit in de Mazurka's zoo vaak optredende rubato zulk een rol speelt. Op den toehoorder maakt het, zooals reeds gezegd, indruk: het is feestelijk, landelijk en vroolijk en verwekt een zekere atmosfeer van bedwelming om zich heen. In deze onzekere klanken herkent men de gansche ziel van een Slaaf, met haar onbeteugelde impulsen en de door emotie verwekte expansieve kracht.

Deze tintelende karaktereigenschappen van den



landman — eigenschappen welke geen ander beseffen kon — werden door Chopin instinctief begrepen en tot waarlijke gedichten geïdealiseerd. Wij kennen reeds enkele van zijn improvisaties in deze richting. Wij weten uit zijn levensbeschrijvingen, dat hij niet de boerendansen, maar ook de Jodendansen volmaakt kon imiteeren, ja, als Chopin bij een vriend op het platteland verblijf hield, beweerden de daar ter plaatse in koren handelende joden eenstemmig, dat hij „Majufes" als een geboren jood speelde —. Niets is komischer dan de *Mazurka op.* 17 *no.* 9, waarover de heer Szulc von Posen mij mededeelde, dat zij „Kleine Jood" genoemd werd. De daarmee in verband staande geschiedenis zullen we hier mededeelen: Chopin had geen uitgesproken voorliefde voor programma-muziek, alhoewel enkele van zijn meest karakteristieke werken tot die rubriek gerekend kunnen worden. Wie kent niet de *Mazurka no. 4 deel 7* van het aan Lena Treppa opgedragen heft? In ons land stond deze reeds als „Kleine Jood" bekend, voordat Chopin naar het buitenland ging. Het is één van die werken van Chopin, welke door een uitgesproken humor, gekenmerkt wordt. Een Jood met pantoffels aan en gekleed in een lange Kaftan, komt uit de deur van zijn herberg en ontdekt een ongelukkigen boer, die kort te voren zijn klant was geweest. Hij ziet hem nu dronken over den weg slingeren, hoort hem in klagen uitbreken en roept van zijn drempel af: „Wat is dat?" Dan weerklinken als contrast met deze scène, luide kreten van vrienden, door viool en doedelzak begeleid, en men ontdekt den bruidsstoet van een rijken burger, die uit de kerk terug komt. De bonte optocht gaat voorbij, de dronken

boer begint opnieuw te jammeren en verwenscht zijn ellende, die hij getracht had al drinkende te vergeten. De jood treedt zijn huis weer binnen, maar op den drempel staande, roept hij, hoofdschuddend: „Wat was dat?" Een zuiver technisch karakteristiek detail in Chopin's Mazurka's, een detail, dat in de Mazurka's van alle andere componisten geïmiteerd wordt, is de vaak herhaalde triool

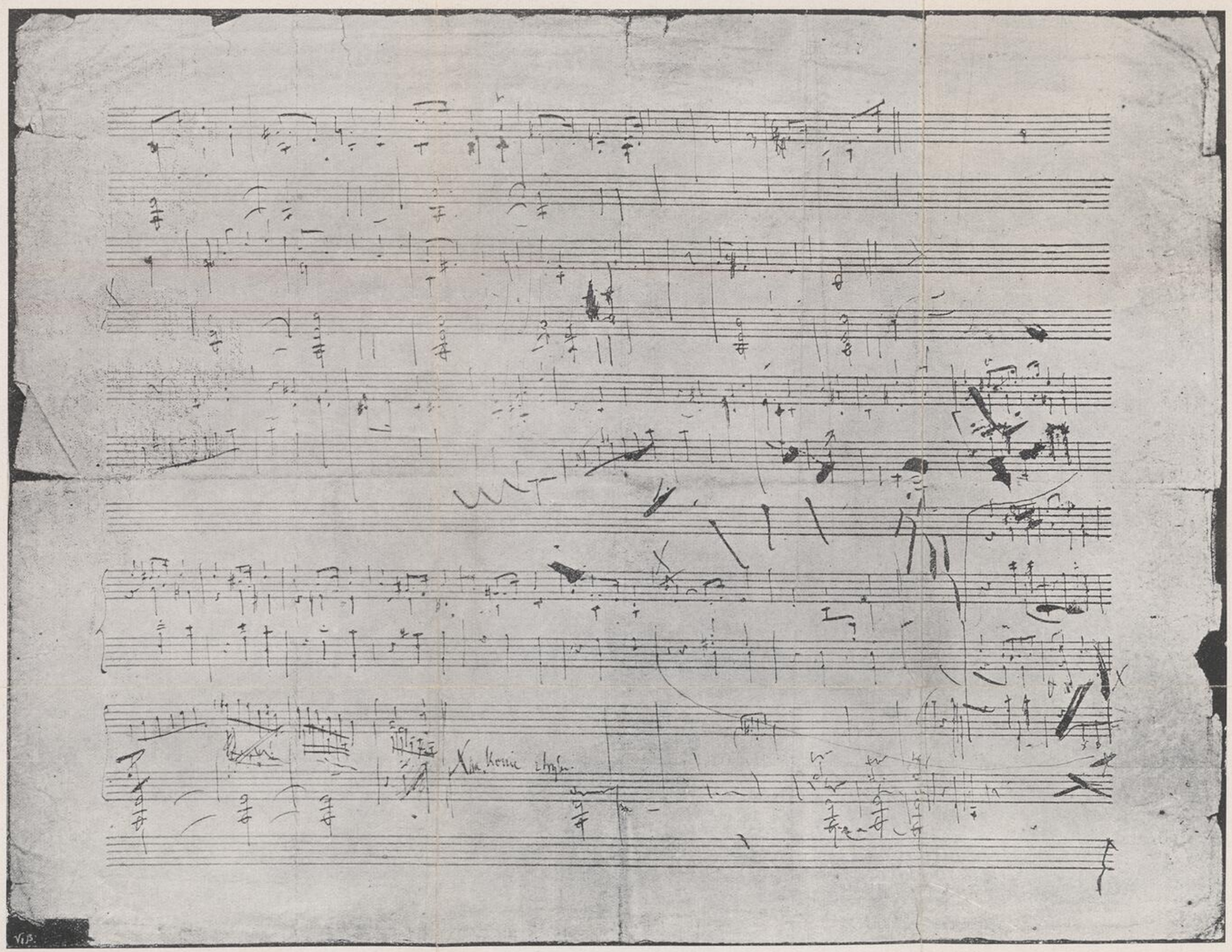


Daarbij moet opgemerkt worden, dat men deze niet te snel dient te spelen, opdat zij haar karakter niet verlieze. De eerste *Mazurka in Fis-mineur* begint er mede. Wij vinden haar ook in Chopin's jeugd-Mazurka's. Zij wordt zooals wij bij de *Mazurka in Fis-kl. t.* zien, bijna uitsluitend gebruikt, om gevoelsuitdrukkingen van verschillenden aard weer te geven. In den beginne is zij eenvoudig en natuurlijk, maar van de vijfde maat af neemt zij verscheidene effectrijke vormen aan, welke een vrije uitvoering, toestaan. Verderop, begint zij als vermoeid door de vele herhalingen, weder langzaam. Aan het einde van het eerste deel glimlacht zij vriendelijk, rustig voorbij trekkend, terwijl zij met een verlegen gezicht op den laatsten toon uitrust.

Nr. 49.



Na het energieke tweede deel en de zoo vurige quintolen



*Facsimile van Chopins Mazurka in C*

Na het energieke tweede deel en de zoo vurige quintolen



Nr. 50.




krijgt de triool een hartstochtelijk karakter. En hoeveel vormen neemt zij in de volgende Mazurka's aan! In de *Mazurka in D-majeur (op.* 33*)* moeten wij dàt deel beschouwen, waarin dezelfde maat 16 keer herhaald wordt.

Nr. 51.



Zulke herhalingen dragen, zooals wij reeds in vroegere beschouwingen opmerkten, het stempel van uitgesproken vroolijkheid — dansend — ondanks ellende en smart, of van een kinderlijke naïviteit met een voortdurend terugkeeren tot, en bewegen rondom één en hetzelfde idee.

Die critici en speciaal de buitenlandsche, die hun oordeel uitspreken over dit stuk in kwestie, vergeten, dat dergelijke impulsen van eenvoudigheid bij andere componisten eveneens gevonden worden, dat wij bij Haydn en Mozart ook vaak (en voornamelijk bij simpele themata) herhalingen van één noot of van eenzelfde phrase, vinden. Een tweede voorbeeld hiervan vinden wij in de *Mazurka op.* 30 *no.* 2, waar de volgende passages

Nr. 52.



het karakter heeft dat Ujejski in zijn kleine gedicht „de koekoek" weergeeft.

Chopin schreef al deze werken, zooals wij reeds opmerkten, in een tijd toen niemand zich de moeite gaf, zich met het boerenleven bezig te houden. Welk een schoon gedicht is de *Mazurka in G-majeur (op. 24 no. 1)* welk een eenvoud straalt er uit en hoe karakteristiek is de toonladder,

Nr. 53.



waarmee de phrase van 8 maten eindigt.

Thans, na verloop van vele jaren, kan niet alleen, in dezen kenmerkenden trek van Chopin geen fout gevonden worden, maar ook, getuigt het grooter wordend aantal populaire zangen, steeds meer, hoe meesterlijk het genie de kunst verstaan heeft, om een type met fotografische juistheid, weer te geven. Elke Mazurka van Chopin, verdient het, niet vergeten te worden b.v. de prachtige in *F-mineur (op. 7 no. 3)* waarin de bas het treurig thema der violen, rythmisch zoo vroolijk ondersteunt en waarin het middendeel zoo origineel en vol fantasie is.

Nr. 54.




Of de volgende in *As-majeur*, waarin wij de wonderschoone onverwachte modulatie naar A-dur aantreffen en waarin dat bijkans religieuse ritenuto, voorkomt!



Nr. 55.




Wat ons bijzonder aantrekt is de veelvuldigheid der gedachten. De eene Mazurka lacht, de tweede weent, de derde is als een meditatie, en een ander danst. Na de teedere *op. 33 no. 1* volgt de beroemde vroolijke in *D-majeur*. De eene ontwikkelt zich tot een meesterstuk, zooals *no. 4 op. 22*, en een ander is slechts een schets, welhaast zonder einde, zooals de *Mazurka in C-majeur op. 7 no. 5*.

Met de Mazurka's gaat het als met alle andere werken van Chopin. Inplaats van de er in opgesloten liggende eenvoudigheid en natuurlijkheid naar voren te brengen, pogen de uitvoerenden ze met een gekunsteld pathos te doorspekken en ontnemen daardoor aan het oeuvre zijn ware karakter. Geen werk schaadt dit meer dan juist den Mazurka's. De *Mazurka op. 33 no. 4* heeft twee uitleggingen. Het gedicht van Ujejski „de Dragonder", vertelt van een soldaat, die een meisje in een herberg het hof maakt. Zij vlucht voor hem en haar minnaar, denkend dat zij hem versmaadt, gaat in vertwijfeling heen en verdrinkt zich. Een humoristisch gedicht van Zelenski laat in tegenstelling met de vorige meening, deze Mazurka, een huiselijke scène tusschen een boer en zijn vrouw voorstellen. In het eerste deel zegt de dronken boer als hij thuis komt: „Oj ta dana!" en bromt, volkomen beneveld, onbegrijpelijke klanken voor zich uit, welke door de bas weergegeven worden.

Nr. 56.



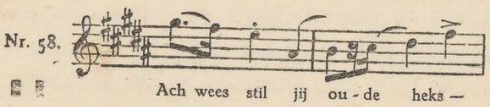
Als zijn vrouw hem verwijten maakt, geraakt de boer in woede, en slaat haar.

Nr. 57.



De vrouw zucht en klaagt (melodie in B-majeur): „O God, O mijn God". De boer gaat voort met haar te slaan, schreeuwende: „ach, wees stil, jij oude heks."

Nr. 58.




„'k Zal niet stil zijn!"

Nr. 59.




antwoordt zij; maar de boer, langzamerhand vermoeid rakend, wordt rustiger. Hij verwijdert zich, waarbij hij steeds onderdrukter, voor zich heen bromt (solo voor de linkerhand)

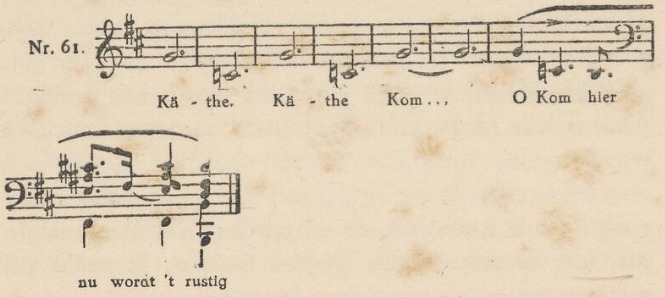
Nr. 60.





Ten slotte slaapt hij in. De eerste melodie keert als in herinnering, terug. Kort daarop ontwaakt de boer, denkt over het voorgevallene na en heeft berouw. Hij roept:

Nr. 61.




„Käthe, Käthe, kom, . . . . O kom hier, nu wordt 't rustig".




Wij citeeren deze vertelling niet om haar te laten becritiseeren, want de auteur beziet haar zelf niet in dit licht, maar veeleer om aan te toonen, dat deze naturalistische scene nader tot de waarheid komt. In de melodie in B-dur, kan men mogelijk liever het

zuchten van een jong meisje, dan het steunen van een boerenvrouw willen hooren, doch het geheel wint aan bekoorlijkheid door de komische interpretatie.

Hoe anders is b.v. het einde bij Ujejski. Daar beteekenen de quinten: „Luidt klokken, o luidt! mijn paard draag mij de diepten in!" Hier beteekenen zij: „Käthe, Käthe kom, o kom, nu wordt het rustig!" Als wij deze Mazurka's „gedichten" noemen, bedoelen wij daarmee niet, dat er een bepaald dramatisch voorval in opgesloten ligt, maar, dat zij, met als ondergrond het boerentype, de verschillende schakeeringen van het ongekunstelde gevoel toonen. Evenals wij met genoegen de gesprekken der boeren in Sienkiewicz aanhooren, waarbij wij de karateristieke woorden en uitdrukkingen opvangen, vergaat het ons ook hier. Een kleine wending verrukt ons, aangezien zij werkelijk typisch is. Zij bevredigt ons. Wij ontkennen niet, dat de misdaad te midden van het volk te vinden is. Maar het is een uitzondering en geen karakteristieke trek van zijn aard. Chopin als eerste vertolker van het volkskarakter, heeft dit zeer zeker ook gezien. Hierbij zij nog opgemerkt, dat één van zijn andere Mazurka's „Een vreeselijke nacht", (naar Ujejski) beteekenen moet. Als wij deze opgewekte en — als de uitdrukking mij veroorloofd is — rechtschapen muziek, aanhooren, zullen wij nooit de door Ujejski geschilderde verschrikking, ondergaan.

Van zuiver muzikaal standpunt beschouwd kan noch de eenvoudig en bekoorlijk voortglijdende melodie, noch de harmonie, welke ondanks haar rijkdom, toch geen plotselinge, nadrukkelijke veranderingen vertoont zulk een uitlegging, rechtvaardigen.



Als wij in ons vroeger werk Chopin's hoofdtrekken karakteriseerden, zoo gaven wij, in dit boek, een nadere beschouwing over zijn voornaamste werken. Ondanks de enorme bewondering, welke 's meesters werken genieten, schijnen ons deze wenken en opmerkingen toch niet overbodig, zelfs niet in den tegenwoordigen tijd. Moge weldra de dag aanbreken, dat al dergelijke commentaren, niet meer noodig zijn.

EINDE.

Stowarzyszenie I.F.C.
INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA BIBLIOTEKA

1933
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina
C

HOE MOET MEN

II

