

Medaillonportret op Chopins graf te Parijs

HOE MOET MEN CHOPIN SPELEN?

I

INSTITUT FRYDERYKA CHOPINA

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 9

J. PHILIP KRUSEMAN — 'S-GRAVENHAGE

HOE MOET MEN CHOPIN SPELEN?

DEEL I

DOOR

JEAN KLECZYNSKI

VERTALING VAN

Mr G. L. F. LANDRÉ

J. PHILIP KRUSEMAN — 'S-GRAVENHAGE



INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA 211

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA BIBLIOTEKA

sygn. 211
akc. Or/1297

211
Narodowy Instytut Fryderyka Chopina

VOORWOORD VAN DEN VERTALER

Chopin's pianomuziek behoort tot de merkwaardigste van de literatuur. De groote technische moeilijkheid, de zeldzame elegance, kortom het geheele karakter van deze kunst maakt dat waarlijk ideale uitvoeringen tot de uitzonderingen behooren.

Veel hebben wij allen hooren vertellen over de fascineerende en magische charme van Chopin's pianospel. Veel moet er dus te leeren zijn als wij thans te weten kunnen komen hoe de meester speelde. Het is dan ook ongetwijfeld een belangrijke arbeid, welken Kleczynski verricht heeft toen hij datgene te boek stelde wat hij over Chopin's spel had nagevorscht.

Zijn — Kleczynki's — inzichten behoeft men niet als verouderd te beschouwen al schreef hij zijn boekje ook tientallen jaren geleden. Want wat hij zegt is voor een goed deel uit een uitstekende bron geput. De laatste leerlingen van den grooten Pool hebben hem gegevens verstrekt over de wijze, waarop hun leermeester speelde en les gaf.

Merkwaardig vooral lijkt mij het hoofdstuk over pedaalgebruik. Deze, voor de muziek in het algemeen en voor die van Chopin in het bijzonder, belangrijke factor wordt maar al te vaak verwaarloosd. Daarom alleen al dunkt mij Kleczynki's werkje alleszins leerzaam en lezenswaard te zijn.

HOOFDSTUK I.

Ongeveer 30 jaren zijn nu verloopen sedert de door een ieder geliefde meester ten grave is gedaald *).

In verhouding tot het steeds grooter wordende aantal zijner bewonderaars wordt de kring van hen, die hij gekend en bemind heeft, van hen, die zijn gedachten deelden, steeds kleiner.

Wat wij weten over zijn ongeëvenaarden voordrachtsstijl wordt met den dag vager; geen levende herinnering aan hem blijft over behalve door zijn beste leerlingen en meer speciaal wel door die vrouwen, die het beste begrepen hebben hoe de magische poëzie van zijn inspiratie's vertolkt moet worden. De tijd is gekomen om deze kostbare herinneringen te verzamelen, ze aan de vergetelheid te ontrukken en ze voort te doen leven onder de nakomelingschap als de echo van het spel en den aanslag des meesters.

Daar de bron zelf voor mij niet toegankelijk was heb ik mij voor mijn onderzoekingen gewend tot die vrienden en kennissen van Chopin, welke hem in talent het meest nabij kwamen **). Het scheen mij toe mijn plicht te zijn deze gegevens, tezamen met de resultaten van mijn eigen pogingen, de wereld deelachtig te maken.

Wellicht kan mijn werk er toe leiden, dat anderen,

---

*) Jean Kleczynski schreef zijn boekje omstreeks 1880. (Vert).

**) Hieronder mag ik noemen: de prinses Marceline Czartoryska, mme Dubois, mme B. Zaleska en M. J. Fontana.

die over completer materiaal beschikken, het zullen gebruiken als een handleiding bij hun eerbewijzen aan de nagedachtenis van dezen grooten artist.

Er is veel geschreven over Chopin, speciaal in de laatste 10 jaren. Zijn karakter, zijn werken, zijn leven, zijn het onderwerp geweest voor de alleruitvoerigste beschrijvingen. Ofschoon, om in 't algemeen te spreken, vreemden hem hebben onderschat, zooals wij verderop zullen zien, moet het toegegeven worden dat zijn genialiteit ten volle gewaardeerd is door Liszt, Schumann en Schucht. („Gedachten over Chopin", in de Neue Zeitschrift für Musik, 1875). Boven alles geeft het boek van Liszt ons een helder inzicht. Onze nationale schrijvers echter, hebben naar mijn meening beter het karakter van zijn werk beschreven. Naderhand zal blijken, dat alle moeilijkheden in Chopin's oeuvre verdwijnen bij een juiste beschrijving. En toch hoe zelden hoort men, zij het in de huiskamer, zij het op het podium, een vertolking, die eenigszins nabij komt aan wat de overlevering ons leert. Hoe velen onzer, die innerlijk voelen wat Chopin bedoelt, kunnen erin slagen om dat gevoel over te brengen op hen, die naar onze uitvoeringen luisteren.

Niet alleen zijn de composities van den meester rijk aan schoone gedachten — anderen hebben hem op dat punt geëvenaard en zelfs overtroffen — maar hun vorm ook is varieërend en vol zwier, terwijl de grenzen, die aan de mogelijkheden van de piano gesteld zijn, nooit overschreden worden. De gedachten zijn omkleed met zulk een doorzichtig en verfijnd weefsel, met weerspiegelingen zoo vol verandering, dat wij soms ineens wanhopig ophouden, onmachtig om dat alles weer te geven.

Altijd kan men zijn stijl herkennen; het eene oogenblik zult u den meester somber vinden, het volgend moment echter vroolijk en speelsch, uitbarstend als de gelegenheid zich voordoet gelijk een donderslag, die langzaam weer wegsterft in klagende verzuchting. Steeds evenwel zijn er zekere grenzen, welke hij, geleid door zijn aesthetisch instinct, niet overschreed.

Laten wij thans trachten eenige bladzijden te wijden aan den geest en de bedoeling van de werken van den meester — vervolgens zullen wij de technische noodzakelijkheden voor hun uitvoering bespreken — en ten slotte zullen wij de verschillen tusschen Chopin en andere meesters tot in finesses nagaan, welke verschillen juist de groote moeilijkheden opleveren.

Geboren uit een Franschen vader en een Poolsche moeder, zijn in Chopin dus twee nationaliteiten vereenigd. De natuur had hem een sensitieven geest meegegeven, geneigd tot tobben en verdriet, maar daarnaast ook een dosis pittigheid en vroolijkheid. Deze twee tegenover elkander staande hoedanigheden stonden in een wonderlijke harmonie; elke neiging hield de ander in evenwicht. Elk vertoon was uitgesloten, zoowel in zijn leven als in zijn werken. Reeds is opgemerkt, dat hij een droef hart en een opgewekten geest bezat. Onder intieme vrienden sloeg deze vroolijkheid wel eens om tot kinderlijkheid; tegenover onbekenden echter was hij een geheel ander mensch. De aanraking van een vreemde hand deed hem zich in zichzelf opsluiten gelijk een gevoelige plant, die zijn bladeren dicht vouwt. Dit is voldoende om zijn jeugdig vuur en zijn later lijden te verklaren. In den tijd, dat hij onder goede vrienden vertoefde, componeerde hij opgewekte, frissche stukken. Later even-

wel, toen hij door zijn teruggetrokkenheid met niemand in aanraking kwam aan wien hij zijn hart eens uit kon storten, veel te trotsch om met zijn moeilijkheden aan te komen bij menschen, die noch tot zijn vrienden, noch tot zijn verwanten behoorden, leed hij des te meer omdat hij alles zelf in eenzaamheid verwerken moest. Zijn leed nam enorme afmetingen aan en maakte hem tot een tragische figuur. Zijn levendige natuur echter, reageerde niettegenstaande dat, op alles en behoedde hem ervoor in een volslagen apathie te vervallen. Als wij hier nog bijvoegen zijn aangeboren delicaten smaak, die slechts datgene wat verfijnd is, verdragen kon, dan hebben wij eenige punten als leiddraad bij het lezen en uitvoeren zijner composities.

Duitsche critici hebben volgens mij het karakter van Chopin ten eenenmale niet begrepen. Zij stellen hem voor als een wanhopig man, als de held van de mineur-toonschaal; zij vergeten zijn gelukkige jaren in Warschau, zijn opgewekte humeur en zijn sprankelenden geest, dien hij zelfs te Parijs niet verloor. In zijn mazurka's en polonaises hebben zij de verovererende intensiteit en het vuur niet gevoeld, het vuur, dat zijn geestkracht aantoont vechtende tegen zijn lijden en vechtende met succes totdat physieke zwakte een einde maakte aan allen strijd. Velen onder hen — de critici — o.a. Schucht, niet in staat deze energie te ontkennen, doen het voorkomen, alsof het slechts een soort ironische vroolijkheid is, ongeveer van het genre, zooals men vindt bij Byron's helden.

De eerste werken van Chopin, hetzij geschreven onder leiding van Elsner, hetzij geheel onafhankelijk, zijn vrij van ieder spoor van zorg. Zij zijn overgoten met leven en vroolijkheid. Laten wij eens nagaan

wat Schumann zegt over de „*Variaties op Don Juan*" *op.* 2: „Toen ik dit werk las, voelde ik mij als onder de bekoring van fantastische oogen van basilieken, van pauwen, van jonge meisjes, ... Leporello scheen mij te wenken, en Don Juan passeerde in een witten mantel. Het geheel is dramatisch en typisch voor Chopin. Iedere maat is het werk van een genie. Don Juan, Zerlina, Leporello, Masetto zijn op een bewonderenswaardige wijze gekaraktiseerd. De eerste variatie is een beetje te statig; zij stelt voor hoe een Spaansch edelman het hof maakt aan een boerenmeisje. In de tweede, waar het intiemer en inniger toe gaat, schijnen de geliefden elkaar achter na te zitten en te lachen bij deze scherts. Wat een verschil in de derde! De maan verlicht de scène met haar fantastische stralen; Masetto staat ter zijde, en vloekt als een ketter, maar Don Juan laat zich door zulk een kleinigheid niet uit het veld slaan. En de vierde! Is zij niet bekoorlijk en vol stoutmoedigheid? Het adagio in Bes kleine terts, is als een waarschuwing aan Don Juan om af te zien van zijn voornemen. Leporello verborgen achter een boschje zet zijn meester tot een uitdaging aan; de klarinet en de hobo hitsen en tergen; de overgang naar Des groote terts, er plotseling ingelascht, stelt de eerste kus voor . . . . Dit alles verdwijnt in het niet, als wij het vergelijken met de finale (heb je nog wijn? voegt Schumann toe); de kurken vliegen rond, de flesschen worden op den grond gesmeten. Dan hoort men de stem van Leporello, de geesten verschijnen op het tooneel, en Don Juan neemt de vlucht. Nog eenige maten, welke den geest kalmeeren en tevreden stellen, besluiten het werk."

Bij de overweging welken indruk deze jeugdwerken op vreemdelingen maken, moet eerst een oordeel gevormd worden over de wijze, waarop wij (Polen) voelen, niet alleen omdat wij in zijn werk de schoonheid bemerken, maar ook omdat het als het ware een schilderij is van onzen nationalen geest. Luisteren wij eens naar deze brillante passages, deze watervallen van parelende noten, deze stoute sprongen, welke wij in de *Rondo's* vinden. (Op. 5 en 15) in de *Cracovienne*, in de *Fantasie over Poolsche motieven* en in de twee *Concerto's*. Wordt hiermee de droefheid en de wanhoop bedoeld, waarover wij zoo dikwijls hooren spreken?

Is het niet eerder de jeugd, overvloeiend van diep en innig leven? Is het niet geluk, opgewektheid, liefde voor de wereld en de menschen? De melancholieke noten worden alleen gebracht om de hoofdgedachten meer op den voorgrond te plaatsen. B.v. in de *Fantasie*, opus 13; het *thema* van Kurpinski grijpt ons aan en stemt ons verdrietig; maar de componist geeft ons niet den tijd om daar lang bij stil te blijven staan hij laat het onzeker door middel van een langen triller, om ons dan plotseling met een paar accoorden en met een brillante prelude te leiden tot een populairen dans, welke ons doet wenschen ons onder de dansende boerenparen te mengen.

Doet de finale in F-mineur ons aan als de vroolijkheid van een man, die van hoop ontbloot is? — zooals de Duitschers schrijven.

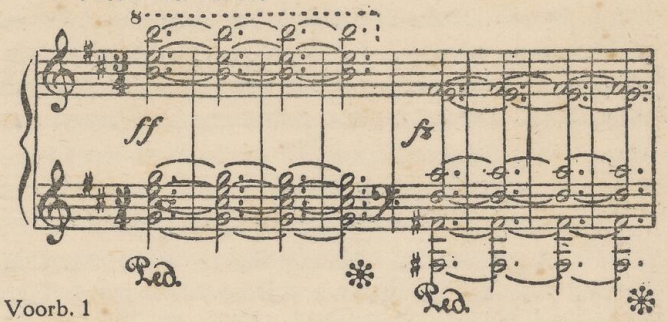
Het mag dan waar zijn, dat de mineur-toon, waarin het grootste aantal van onze nationale dansen geschreven is, gehouden wordt voor „een neiging tot melancholie". Maar deze omstandigheid geeft aan de

stukken een eigenaardige schoonheid en niet een verbeten vroolijkheid. Droefheid en wanhoop hebben recht op een plaats in het domein van de kunst, als zij echter maar samen gaan met, en in evenwicht worden gehouden door een gevoel van hoop, door een uiting van zielskracht, welke verheffend werkt en door een rust, die ons verkwikt.
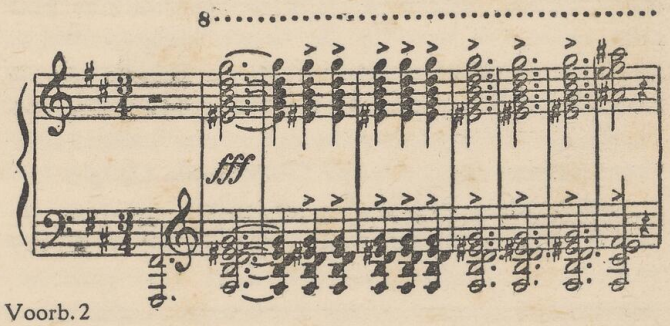
De groep van Laocoon is mooi, aangezien wij er een lijden in zien dat door wilskracht overwonnen is; het standbeeld van Niobe is schoon; het moederlijke sentiment, opgevoerd tot de hoogste gedachte, die wij eraan geven, verleent er een bovennatuurlijke rust aan, welke ons treft en die bewondering afdwingt. De kunst ontvouwen bestaat niet in geheimhouden van het lijden, maar in het houden van dat lijden binnen zekere grenzen, het een plaats toekennende naast de hoofdgedachte. — Terwijl wij Chopin bestudeeren zullen wij kunnen opmerken, dat deze gedachte altijd te vinden is naast zijn klachten; op deze wijze vermijdt hij datgene, dat neigt naar persoonlijk verdriet. In zijn eerste werken heeft zijn geest niet die moeilijkheden te doorstaan gehad, welke zijn later lijden veroorzaakte. Eenige *Etude's*, (opus 10), waarin duidelijk uitkomt dat de rust hem verlaten heeft, waren geschreven, als de overlevering juist blijkt te zijn, eenigen tijd nadat hij Warschau vaarwel had gezegd.

Chopin hield van zijn familie en van zijn vrienden; zijn geestelijke en lichamelijke verfijning eischten een liefderijke omgeving. Het deed hem veel leed Warschau te moeten verlaten, waar hij een meisje, dat hij hartstochtelijk lief had, moest achter laten. Toen later bleek dat hij Warschau niet terug zou zien,

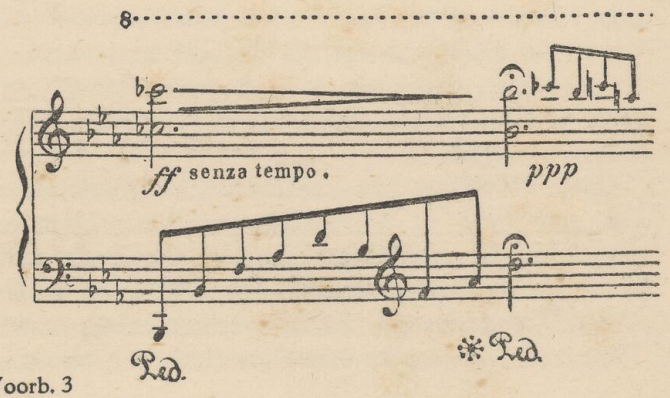
Presto con fuoco.
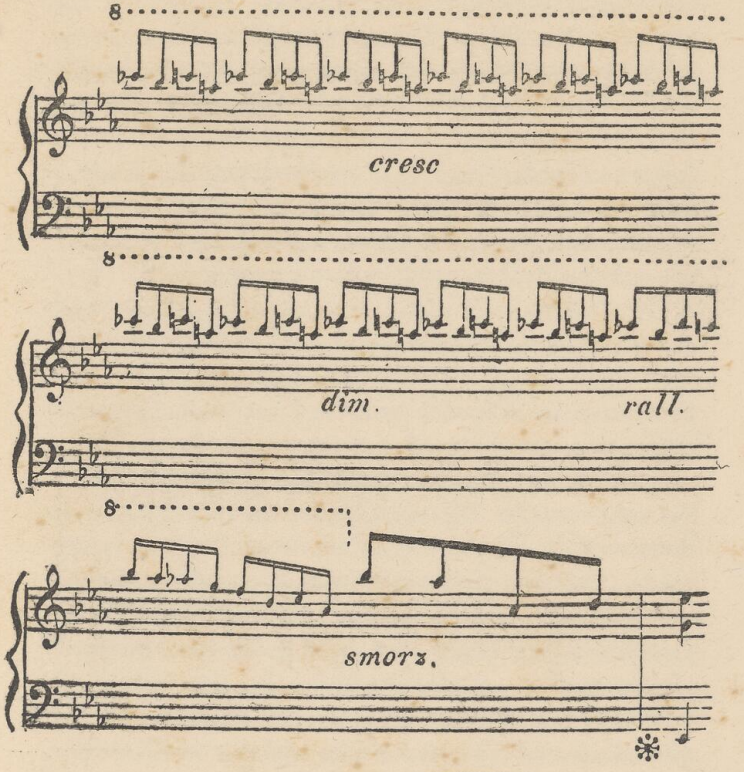


Voorb. 1
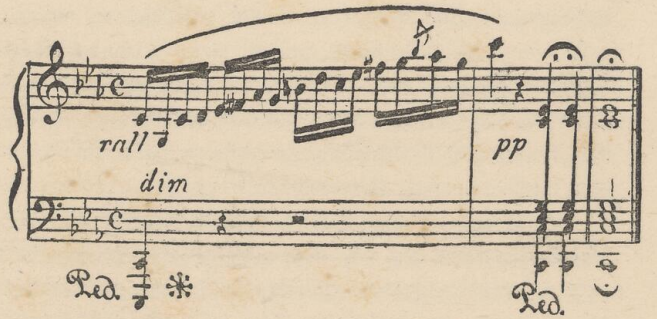


Voorb. 2



Voorb. 3





Voorb. 4

kende zijn wanhoop geen grenzen. Tijdens de zes maanden, die hij te Weenen vertoefde, concerteerde hij niet en schreef ook bijna geen muziek. Later, toen hij tot rust gekomen was, ontlaadde zijn ziel zich en componeerde hij zijn *Scherzo in B mineur* (opus 20) en de *Etude in C mineur* (opus 10). Vervolgens die andere *Etude in C mineur* — waarin het afschieten van groote kanonnen duidelijk waar te nemen is — welke deel uitmaakt van opus 25.

Dit *Scherzo in B mineur* is de proef op de som voor de bewering, dat Chopin nooit, zelfs de hevigste passie niet, aan zijn zelfcontrôle ontsnappen liet. Zijn verfijnde natuur behoedde hem voor grofheid. Hij wordt nooit te pathetisch of overdreven brillant in zijn muziek; alleen door de levendige beweging en door de onverwachte tegenstellingen tusschen piano en forte vertelt hij eenvoudig en waar datgene, waarmede zijn geest zich bezig hield. Desalniettemin zijn de eerste twee accoorden van een verbazingwekkende stoutheid. Een begin met twee zulke karakteristieke dissonanten was zeer gedurfd in dien tijd. (Voorb. I). Het hoofdmotief, vol spanning en stormachtig, gaat plotseling over in een lieflijke melodie in C majeur, bezingend zijn liefde voor de weilanden, waar hij zijn jeugd doorbracht, maar weer even plotseling interrumpeeren de twee accoorden uit het begin deze melodie, en de storm barst opnieuw los (voorb. 2), om daarna op te houden en over te gaan in een even vermetel accoord, dat wegsterft in zijn eigen tumult.

Als we niet bezig waren het leven van Chopin te beschrijven en als wij dus niet gebonden waren aan een zekere volgorde, zouden wij hier spreken over het *Scherzo in Bes kleine terts*, dat grootscher is dan

dat wij hier te voren bespraken. Wat kan schooner zijn dan de zang in het eerste deel? De melodie stijgt gelijkmatig tot de hoogste registers van de piano als een ziel, die zijn vlucht neemt om zich in den hemel op te lossen. Het midden-gedeelte is een idylle vol gratie en charme en dan komt voor de laatste maal de herhaling van het thema, bereikend den hoogsten graad van kracht en bezieling, ons leidende naar een serie dissonanten, die door hun logica het oor niet kwetsen.

Met zulk werk voor ons, zijn wij gedwongen toe te geven, dat Chopin zijn gevoel voor evenwicht nooit verloren heeft; altijd beschaafd, voelde hij, dat hartstocht niet ontaarden moet in prozaïsch realisme. Hij leed veel en had zijn dagen van melancholie, maar geen van die beroeringen, welke componisten uit dienzelfden tijd dikwijls zonder reden of zonder eenige aanleiding in hun stukken zoo realistisch mogelijk te berde brachten, vindt men in zijn werken. Hij trok geen voordeel uit raadselachtige en vreemde accoorden; hij stond zijn gedachten niet toe op goed geluk maar eens rond te dwalen, hij vergat nooit zijn waardigheid; het was niets voor hem om de diepten van zijn hart en ziel bloot te leggen aan een vreemde. Hij was dezelfde in zijn levenswandel. Zeer weinigen behoorden tot zijn intieme vrienden, en zeer weinigen deelden zijn gedachten. De brieven van zijn familieleden en de kleine geschenken, welke hij van hen ontving, behoorden tot zijn dierbaarste schatten. Het deed hem pijn wanneer een vreemde hand die geliefde voorwerpen aanraakte.

In die periode, waarin zijn geest steeds sterk en energiek bleef, wist hij droefheid en sombere ge-

dachten van zich af te werpen en datgene wat hij aan vroolijkheid bezat naar voren te brengen.

Zijn vrienden gaven hem toen den naam van „kleine Chopin"; hij imiteerde den Poolschen jood, die uit was op een koopje koren, of de sentimenteele Engelsche dame. Zittend voor zijn piano maakte hij een caricatuur van den trotschen Liszt of van den vormelijken Thalberg. Er is geen elegantere compositie uit dien tijd, geen vrijer en brillanter werk dan de *Polonaise in Es majeur*, voorafgegaan door een *Andante Spianato* (op. 22). hetwelk gespeeld werd in het Conservatoire gedurende de eerste jaren van zijn verblijf in Parijs.

Daarna maakte een kleine *Nocturne in Es* (Op. 9 no. 2) een enormen opgang in Parijs. Dit liefelijke bagatelletje vestigde zijn naam meer dan eenig ander werk. Het is onmogelijk om tegen te spreken dat er gelijkenis is met een Nocturne van Field, alleen al door den toon van het geheel, het rhythme, de laatste eigenaardigheden (Voorb. 3). De kleur van ernstige droefheid, die het stukje kenmerkt is echter vreemd aan Field, die in dien tijd zijn naam begon te maken. De Nocturnes — waarin Chopin den sterksten kant van zijn geniaal talent ten toon spreidt — zijn tot heden toe voorbeelden gebleven van elegantie en van romantische melancholie zonder eenige gemaaktheid. Dit zijn de welsprekendste bladzijden van zijn leven, ware nachtgedichten, veelal kalm als het zacht stralende maanlicht (b.v. de *Nocturne in Es* en het eerste deel van die in F), op andere oogenblikken overschaduwd door wolken, die den horizont en het hart van den dichter verduisterden en soms ook onderbroken door een bloedig drama, als de echo van een vreeselijk verhaal.

De eerste *Nocturne in Bes-mineur*, dateerende uit dien tijd, staat in een muzikalen vorm, welke ons voordien onbekend was; een trillende droefheid gepaard gaande met een nieuwe soepelheid in de constructie. In het middelste gedeelte, d a t n i e t t e v l u g g e s p e e l d m o e t w o r d e n, sleept de melodie zich voort in zware octaven passages, zooals een ziel, die bezwijkt onder den druk van haar gedachten en onder de hitte van een zomernacht.

De *Nocturne in Fis-dur* typeert zijn jeugdigen uitingsdrang en liefde voor de menschheid; de jonge man, die nog niet van zonde weet roept den menschen toe: „Alles wat ik te geven heb is voor U!" Deze Nocturne doet aan gedichten van Schiller denken. In dien tijd, toen de invloed van de Duitsche ballades zoo groot was, en Mickiewicz zelfs zijn loopbaan begon met de Duitsche Poëzie te imiteeren, valt het niet te verwonderen dat een sensitieve geest als die van Chopin de macht onderging van deze gedichten, gewijd aan de liefde der menschheid. Maar hij wist de gedachten, die hij met verschillenden uit dien tijd gemeen had, in zoo'n eigen individueelen vorm te gieten en ze zoo persoonlijk te maken, dat men hem niet van plagiaat kan beschuldigen. Hij nadert nooit Beethoven, noch Weber, noch Schubert, — hij is altijd zichzelf — hij toont alleen verwantschap met hen door gemeenschappelijke neigingen.

Twee *Nocturnes* (op. 27) in een veel latere periode geschreven, vormen het hoogtepunt, dat zijn genialiteit bereiken kon. Een geheele wereld scheidt ons daar van Field. De *Nocturne in Des* is gelijk gesteld, door dichters, die over Chopin geschreven hebben, met de hoogste uitingen van tijdgenooten-dichters.

Zijn afsluitende maten zijn niet te imiteeren, zij zijn gelijk zuchten waar de stempel der waarheid op is gedrukt en die in de lucht opstijgen om op te lossen bij het binnengaan der hemelen. De *Nocturne in Cis-moll* lijkt mij de beschrijving te zijn van een kalmen nacht te Venetië waar, na een moord-scène, de zee zich sluit boven een lijk, om daarna weer dienst te doen als spiegel voor het maanlicht.

In de *Nocturne in G-mineur* (Op. 37), die getiteld kon zijn: „heimwee", weent de dichter bij de herinnering aan zijn geboortegrond, een herinnering, die wij volgen in het middelste gedeelte van het stuk in den vorm van een gebed, dat gespeeld wordt op het orgel van een dorpskerkje. Dit gebed kalmeert den geest van den kunstenaar, die besluit met een laatste modulatie naar G-majeur.

De vermaarde *Nocturne in C-mineur* schept een beeld van een nog grootere smart, weergegeven door een gejaagd recitando; hemelsche harpen brengen een straaltje hoop, dat echter niet in staat is de gewonde ziel te kalmeeren. Zij gaat voort met haar wanhoopstaal en zendt een hartverscheurende klacht ten hemel (Voorb. 4).

De twee laatste *Nocturnes* (Op. 12) geven door hun te gewilden vorm een kijk op de verwoestingen, die decepties en lijden in het hart van den meester hadden teweeg gebracht.

De *Etude in Cis mineur* (een van de schoonsten onder de composities van den meester) en de *Berceuse* (zoo rustig en elegant) moeten bij de Nocturnes gerekend worden.

We zullen eenige opmerkingen, die hier gemaakt zouden kunnen worden, uitstellen tot later en terug

keeren tot de eerste jaren van zijn verblijf te Parijs.

Zooals we alreeds gezegd hebben, vormden twee elementen het karakter van Chopin — Slavische bedachtzaamheid en Fransche vroolijkheid. Gedurende zijn jeugd domineerde het laatste element. Het gemak, waarmede hij componeerde vervulde zijn wezen met een gevoel van tevredenheid, dat het buitengewone privilege is van die componisten, wier gedachten even rijk als talrijk zijn.

Niettegenstaande dat, was het begin moeilijk voor hem; ten eerste de scheiding van alle menschen, waar hij op gesteld was en de gedachte dat zijn aanwezigheid elders last veroorzaakte; dit waren allemaal zorgen van materieelen aard. Dan, alhoewel hij met onderscheiding in de artistieke wereld ontvangen was, had hij nog niet die sympathie verworven, welke later zoo toegewijd was: Zie de opinies over hem van Kalkbrenner, Field en Moscheles. Wij weten, dat hij in dien tijd plannen koesterde om naar Amerika te gaan. Maar een omstandigheid, een toevallige ontmoeting op straat, noodzaakte hem om in Parijs te blijven. Prins Valentin Radziwill vroeg Chopin met hem een soirée te bezoeken bij Rothschild. Hij kon niet weigeren; hij speelde een heelen tijd en improviseerde zeer geïnspireerd. Daar hij bij de dames direct zeer in den smaak viel, werd hij bestormd met aanvragen om lessen, juist door de meest bemiddelden, zoodat hij zich voor den toekomst geen zorgen meer behoefde te maken. Zijn vroegere werken werden populair en nieuwe composities zagen het licht. De *Ballade in G-mineur* (Op. 23), de *Mazurka's*, de *Etudes*, de *Nocturnes* (Op. 27) en nog vele andere.

Zijn de Nocturnes de schoonste parels onder de

kleinere juweelen, de *Ballades* zijn zeker de meest afgewerkte stukken en hebben dan ook de grootste waarde. Hun vorm is nieuw en gedurfd; zij tarten elke conventie; de meester geeft alleen gehoor aan zijn eigen inspiratie. Hij volgt zijn gedachte en wijdt de grootste zorg aan zijn variaties, altijd het doel voor oogen houdende. Hun bedoeling en karakter zijn af te leiden uit de Ballades van Mickiewicz. Zij zijn ware dramatische verhalen, altijd vol verandering en vol verrassingen. In de eerste drie voornamelijk, zien wij den meester in zijn volle energie en levendigheid. Hun opzet is breed en hun sombere décors zijn objectief geschilderd, als in een theater;droefheid en wanhoop vervullen het hart van den held uit de geschiedenis. Maar niet alleen deze gevoelens beheerschen den schrijver.

In dezen tijd schreef zijn vriend Orlowski (1834): „Chopin is kern gezond en vol kracht; alle Fransche vrouwen aanbidden hem en de mannen zijn jaloersch. Hij geeft de mode aan, de menschen willen alleen handschoenen dragen „à la Chopin."

Ik heb in den breede uitgeweid over deze mannelijke zijde van Chopins scheppingen; daar het mij opgevallen is, dat er tot heden toe weinig aandacht aan geschonken is. (Uitgezonderd door Karasowski *). Zijn beminnelijk uiterlijk, de delicaatheid en zachtheid van zijn bekendste werken, ten leste nog zijn ziekte, en datgene wat wij weten betreffende zijn laatste levensjaren, stempelen Chopin tegenover de

*) Schrijver van verschillende werken over Chopin in het Poolsch uiigegeven en van een zeer te waardeeren levensbeschrijving van den meester. Hiervan bestaat ook een Engelsche uitgave, Londen. W. Reeves.

wereld als een weeke en zenuwachtige geest. En wat erger is, die gedachte is oorzaak van een doodsche en monotone uitvoering van zijn werken, welke geheel in strijd is met hun ware sfeer.

Zijn poëzie en zachte zwaarmoedigheid, die ons hart ontroert (van ons Polen), doet hem dalen in de achting van de buitenlanders. Deze hebben hem getypeerd, gelijk Field, als een man met het talent van de ziekenkamer; zij hebben den weeken kant van zijn karakter overdreven en halen als voorbeelden dan eenige composities aan, die onder bijzondere omstandigheden geschreven zijn. Zelfs onder ons heeft deze opinie haar aanhangers; wij kunnen haar niet sterk genoeg aanvallen. Talrijke schoolmeisjes, die Chopin's muziek spelen met datgene, wat men „gevoel" pleegt te noemen, geven er zich geen rekenschap van dat zij het nobele en strenge in zijn muziek ad libitum naar beneden halen. Dit zoogenaamde „gevoel" heeft de volgende nadeelen: 1. Overdrijving van het rubato; 2. Het verdraaien van de gedachte, door den klemtoon te leggen op de zwakke noten, en vice versa; 3. Door de accoorden in de linkerhand even eerder aan te slaan en dan met de melodie in de rechter in te vallen wordt een valsch sentiment verwekt. Chopin heeft, zonder twijfel, zijn negatieve punten, die bijwijze van spreken, als basis dienen voor de positieve zijde van zijn genialiteit. Te midden van het leven in de Parijsche salons, verloor hij een beetje zijn zelfcontrôle; hij bereikte ten minste niet die hoogte, welke verscheidene werken eens deden verwachten. De rijkheid van zijn talent in aanmerking genomen, stelde hij ons ietwat teleur, net zooals Schumann, maar aan den anderen kant legde hij zijn heele hart in kleine werken, die hij

op bewonderenswaardige wijze perfectioneerde. De uitvoerende moet niet zijn zwakke zijde het meest naar voren brengen, integendeel, als wij spreken over „stijl", moet men ze gebruiken om des te sterker zijn krachtige passages te doen uitkomen. Degenen, die niet gesteld zijn op de muziek van Chopin, zijn meestal onmuzikale menschen; menschen die geen juist inzicht hebben in de muziek van andere meesters, noch in de waarde der muziek zelve. Deze zelfde menschen, vragen als zij de laatste prélude of de *Polonaise* (Op. 53) hooren, zich vol verbazing af: Is dit werkelijk van Chopin?

In den brief, dien wij reeds aangehaald hebben legt Orlowski het zoo uit: „Hij wordt alleen gekweld door heimwee." Hij had echter nog meer kwellingen te doorstaan en daarbij beheerschte hem in zekere mate „een levensmoeheid," die algemeen was in dien tijd onder verscheidene verheven geesten. Wij waardeeren hem het meest in die werken, waarin deze kwellingen in een aannemelijken vorm tot uiting komen. De *Nocturnes in F-mineur* en in *G-mineur*, de *Etude in Fis*, de *Wals in A-mineur*, de *Preludes*, enz. hadden ieders sympathie — vooral die der vrouwen. „Chopin", heeft iemand eens gezegd, „is als een zucht, die iets innemends heeft."

De menschen zijn te ver gegaan, door in zijn *Preludes* sporen te zoeken van „deze levensmoeheid," waaraan hij ten prooi was tijdens zijn verblijf op het eiland Majorca. Zijn lot was hetzelfde als dat van zooveel andere meesters. Haydn was niet gelukkig in zijn huiselijke omgeving, Beethoven vluchtte voor de wereld en de menschen. Toch klinkt er vroolijkheid in de werken van den eerste, en de tweede verheugt

ons door de rustige majesteit van zijn melodieën; in beider composities zal men te vergeefs naar teekenen zoeken van huiselijke onaangenaamheden. Wat wil men anders? Er is een groot verschil tusschen „de mensch" in den huiselijken kring of „de mensch", die gehoor geeft aan zijn inspiraties. Het geluk, dat hij vond in het scheppen maakte hem onverschillig tegenover de wereld, voerde hem ver weg van aardsche zorgen. Deze waarheid geldt bovenal voor Chopin; Chopin, die in het gewone leven geen vreemden toe liet in de geheimen van zijn hart, die het beneden zijn waardigheid vond om den waren staat van zijn gevoelens bloot te leggen aan de wereld — althans hij deed dat zeer zelden.

Zeer weinig *Preludes* geven het karakter van ontgoocheling, en juist de *Prelude no.* 2, die nog het meest dien geest ademt, is volgens Tarnowski geschreven lang voordat hij naar Majorca ging. Uit herinneringen van Mevrouw George Sand weten wij de geschiedenis van een Prelude, die Chopin gecomponeerd heeft, terwijl de regen tegen de ramen kletterde en hij alleen thuis was, wachtende op den terugkomst van zijn vrienden, die uit waren gegaan en die hij zich voorstelde niet terug te zullen zien. Volgens de traditie is dit de *Prelude in B-mineur*, maar ik moet er bijvoegen, dat de bovengemelde gedachte meer tot uiting komt in de *Prelude no.* 15 *in Des.* In vergelijk met deze is de eerstgenoemde een vroolijke schets.

Het fond van de schildering stelt de regelmatig vallende regendruppels voor, welke door hun gestadig tikken den geest in een staat van droefheid en afwezigheid brengen; men hoort door den spattenden regen heen een melodie vol ingehouden tranen; dan

overgaande in cis-mineur, klimt de melodie uit de diepten van de bas tot een kolossaal crescendo, als aanduiding van de verschrikking, welke de natuur met zijn doodelijke aspecten in het hart van den mensch kan wakker roepen. Hier laat de vorm weder niet toe, dat de gedachten te somber worden, want niettegenstaande de melancholie u aangrijpt, heft een gevoel van rustige grootheid U op. Wat te zeggen over de andere *Preludes*, vol goeden moed en vroolijkheid (*no.* 18 *in Es, no.* 21 *in Bes, no.* 23 *in F*) of van de laatste in *D-mineur?* Is die niet krachtig en energiek, met het slot, dat aan drie kanonschoten denken doet?

Het droefgeestigste werk, vol van wanhoop, is de beroemde *Marche Funèbre*. Het luiden der klokken vervult ons met afgrijzen en dient als accompagnement van een hartverscheurende melodie. Maar wie wil beweren dat dit ziekelijk is? Diegene, die zelf in zoo'n geestestoestand geweest is, als hier beschreven wordt, begrijpt de grootheid van dit verdriet, de majesteit van deze droefheid. De toon van hoop in het middelste gedeelte in Des majeur is geen misgreep.

Laten wij nu overgaan naar de meest karakteristieke werken van Chopin, de *Mazurka's*. Hier moeten wij weer het begrip, dat ze te triest zijn, te veel in mineur staan, aanvallen.

De neiging tot melancholie, tot gepeins, is op zichzelf geen weekheid; een verfijnde natuur wil niet zeggen een zwakke natuur. Chopin, een Pool, zooals zijn Moeder een Poolsche was, kon niet ontsnappen aan de karakteristieke eigenschap van ons volk. Onze boeren houden van dansen in de mineur-toonschaal; zij keeren dikwijls en soms nadrukkelijk bij voorkeur terug tot een zekere monotonie, die intusschen bij

hen, juist zoo goed de edelmoedigheid en beminnelijkheid van hun wezen doet uitkomen. Maar dat is onze fout. Het is een zwakheid, als U wilt; wij houden allen van dat soort Christelijke liefde, dat zich tot de heele omgeving uitstrekt. Gezegend zijn de meesters, die in hun werken deze intieme snaar hebben weten te doen trillen.

Men zou Chopin kunnen verwijten, dat hij een zeker behagen geschept heeft in het melancholieke karakter van de populaire thema's; maar men vergete niet, dat hij er ook in geslaagd is onzen ridderlijken en krijgszuchtigen geest weer te geven, hetgeen tot het allermoeilijkste behoort.

In spijt van zijn voortdurend lijden, heeft Chopin zich nimmer uit het veld laten slaan. Een van zijn laatste werken is zijn *Allegro de Concert* (Op. 46), vol leven en vroolijkheid. Het toont eenige gelijkenis met zijn *Fantasie sur des Airs Nationaux* (Op. 13).

Wij kunnen gerust zeggen dat zijn ziekte en natuurlijke zwakte geen andere gevolgen hebben gehad dan een numerieke vermindering zijner poëtische inspiraties: gedurende deze oogenblikken vergat hij echter alles, en werd een geheel ander wezen. In een van deze momenten ontstond de *Fantasie in F-mineur*, en de *Polonaise* (Op. 53), het type van een oorlogszang. Er is een geschiedenis aan deze Polonaise verbonden. Terwijl hij aan de piano zat en voor het eerst dit werk speelde *, doemden voor zijn oogen in de kamer de krijgers op, die hij met zijn muziek verwekte. Vol ontsteltenis vluchtte hij voor de beelden van zijn eigen fantasie. Deze overlevering geeft een sleutel tot zijn

*) Dit geschiedde in een afgelegen toren van het kasteel Nohant.

karakter; het geeft ons, bijwijze van spreken, Chopin in zijn geheel. Zijn lichaam was te week. te gauw geenerveerd en kon de scheppingen van den geest, die gezond en sterk was, niet verdragen.

In deze periode, die wij zoo juist besproken hebben, ging het componeeren steeds bezwaarlijker; zijn gedachten konden ten gevolge van de vele hindernissen, voortdurend moeilijker tot uiting komen. Eenigen tijd is de meester in staat geweest met al zijn krachten deze beletsels geheim te houden; dit is merkbaar in de *Berceuse*, de *Sonate in B-mineur*, en de *Barcarolle*. Alleen na de breuk met George Sand, en in den korten tijd voor zijn dood, zien wij een gebroken geest, die moeite heeft om zich helder uit te drukken. Zoo is het gesteld met zijn laatste *Nocturnes*, de *Sonate voor Violoncelle* en de laatste *Mazurka*, die hij op zijn doodsbed gecomponeerd heeft en welke zijn zwakke hand niet kon noteeren.

In deze pijnlijke periode heeft hij niettegenstaande alles, een groot en triomphantelijk werk geschreven, een protest tegen zijn ziekte, tegen zijn zwak lichaam; een kreet van den geest, die zich nog steeds sterk voelt: de *Polonaise Fantasie* (Op. 61). De hoofdgedachte van deze Polonaise — ongelukkigerwijze is de vorm te vaag — stelt de lijdensperiode, den val, en de naderende overwinning voor van zijn volk. Bewijst dit niet dat zijn geest, ondanks de zwakte van het lichaam, zich altijd verheugde in een levendige belangstelling en in een ongeschokte hoop?

Ten slotte, kan men Chopin rekenen onder de wanhopigen in de literatuur en de poëzie? Neen, want te midden van al zijn lijden heeft hij nooit opgehouden te werken aan het ideaal dat zijn ziel begeerde. Dat

ideaal heeft niet altijd als gids gediend bij de meesters van de nieuwe school. Spreidt niet zelfs Schumann in zijn fantasieën soms te veel vuur ten toon en te veel ongedefiniëerde en gesluierde gedachten *). En de realistische school zelf, waarop richt zij haar ideaal? Heeft ze dat niet verdrongen en er slechts twijfel en eerbied voor het materieele voor in de plaats gesteld? Als deze symptomen en neigingen in Chopin te vinden waren, zou niemand kunnen ontkennen dat zijn werk slechts een negatieve beteekenis heeft maar, met uitzondering van eenige werken, die onze opinie niet wijzigen, vinden wij het tegendeel.

Na hetgeen wij hebben opgemerkt, zullen we nu overgaan tot de bestudeering van de technische en de intellectueele eischen voor de uitvoering van 's meesters werken.

*) Deze neiging bestaat in het uitbuiten van chromatische passages, dissonanten, en in de aanwijzing — in tegenstelling met het gewone gebruik — dat de dissonanten pp gespeeld moeten worden, hetgeen zeer enerveerend werkt.

HOOFDSTUK II.

Hij, die het portret van Chopin gezien heeft, geschilderd door Ary Scheffer, hij, die een tijdlang deze fijne en edele trekken, welke een natuurlijke distinctie verraden, bestudeerd heeft, zal wellicht één van de meest karakteristieke kanten van 's meesters persoonlijkheid doorgrond hebben: hij zal hebben opgemerkt, dat Chopin eens in etherisch en idealistische regionen dwaalde; dat verfijning en elegance een noodzaak voor zijn natuur beteekenden, dat vele dingen, die de gemeenschap niet hinderen, hem vulgair toeleken. Niet wat zijn kleeding en zijn manieren betreft — waarvoor Liszt hem met „Prins", betitelde — doch in zijn composities en in de traditie aangaande zijn manier van uitvoeren vinden wij dingen, die hem onderscheiden van alle andere artisten. Zijn aanslag was over het geheel veel zachter dan in het algemeen voorkomt, en hij gebruikte zelden kracht; hij vermeed zorgvuldig wat alleen brillant was en geschreven voor het effect; hij zocht hoogere uitingen, die dikwijls door de massa niet begrepen werden.

Liszt's manier van spelen beviel Chopin dikwijls in het geheel niet; zijn uitverkoren meesters waren diegenen, wier werken het fijnste en helderste van vorm waren. Heine heeft hem beschreven als de „Raphaël in de Muziek"; Mozart, die dezelfde naam verdient, verkoos Chopin boven alle andere compo-

nisten. Op zijn sterfbed verzocht hij Prinses Marcelline Czartoryska en den cellist Franchomme om Sonates van Mozart te spelen. De groote werken van Beethoven mishaagden hem door hun ruwheid; en zelfs in het onsterfelijke werk „Don Juan" van Mozart, zijn uitverkoren meesterstuk, vond hij deelen die hem onaangenaam in de ooren klonken.

Hieruit maken wij op dat Chopin het ideale pianospel zeer hoog zocht. Zonder nu juist in een analyse te treden van zijn schitterenden stijl, kunnen wij meedeelen dat volgens de opinie van zijn tijdgenooten, zijn uitvoering enorm hoog stond, uitgezonderd misschien in kracht. Zijn toucher was zoo subtiel, dat een enkel aangeslagen accoord zijn toehoorders soms opeens in verrukking bracht. Het is niet te verwonderen dat hij dezelfde verfijning trachtte te ontwikkelen bij zijn leerlingen. De eerste lessen waren voor hen een marteling. Altijd was de aanslag te hard en te ruw. De kleinste kleinigheid, werd steeds weer herhaald en scherp gecritiseerd.

De basis van deze methode van onderwijs was de verfijning van den aanslag. En dit alleen is voldoende om haar van alle andere te onderscheiden. Iedereen, natuurlijk ziet de waarde van een goeden aanslag in, maar dikwijls wordt dezen bedorven door een misbruik van verkeerd begrepen oefeningen. Chopin was geheel vervuld van het gevoel voor uitgelezen schoonheid; en hetzelfde kan gezegd worden van zijn bewonderenswaardige werken.

De werken van Beethoven, als ook die van Liszt, met toewijding gespeeld, maar met minder verfijnden aanslag, kunnen ons toch bevallen en hun karakter behouden. Wat de muziek van Chopin betreft, wan-

neer die gespeeld wordt met een lompe of zware hand, lijkt het dadelijk een caricatuur, speciaal, als zulks gebeurt in de Berceuses of in de Nocturnes. Gedurende het laatste deel van zijn leven werd hij te precies op het punt van aanslaan, als gevolg van zijn ziekte. Het valt niet te ontkennen, dat deze voortdurende zorg voor een subtielen aanslag het gevolg was van een diepe overtuiging in een ideaal, de grootste lofspraak waardig, en in dien tijd zeldzamer dan heden.

Chopin zocht de eerste vereischten voor een goed toucher in de houding van de hand; op dit punt was hij zeer persoonlijk. Hoewel er in dien tijd eenige zeer bijzondere virtuozen waren, stond de gebruikelijke methode van onderwijs nog lang niet op het peil, dat zij heden ten dage bereikt heeft.

Hierin was Chopin de toen heerschende Duitsche school vooruit, en overtrof deze misschien nog wel op andere punten ook. Hij oefende zorgvuldig de hand alvorens haar muzikale gedachten te laten weergeven. Door aan de hand een voortdurende en bevallige houding te geven (en naar zijn meening gingen deze twee altijd samen) plaatste hij haar op een dusdanige wijze op het klavier, dat de vingers rustten op de toetsen E, f, gis, ais en b. Dit nam hij aan als de normale houding (Fig. A, pag. 33). Dan, zonder de houding te veranderen, liet hij de hand vingeroefeningen maken, welke er op berekend waren, om de onafhankelijkheid en de gelijkheid van de vingers te verzekeren. Hij gaf den leerling altijd eerst den raad te beginnen met deze oefeningen staccato te spelen.

Het staccato gecombineerd met een vrije beweging van den pols,

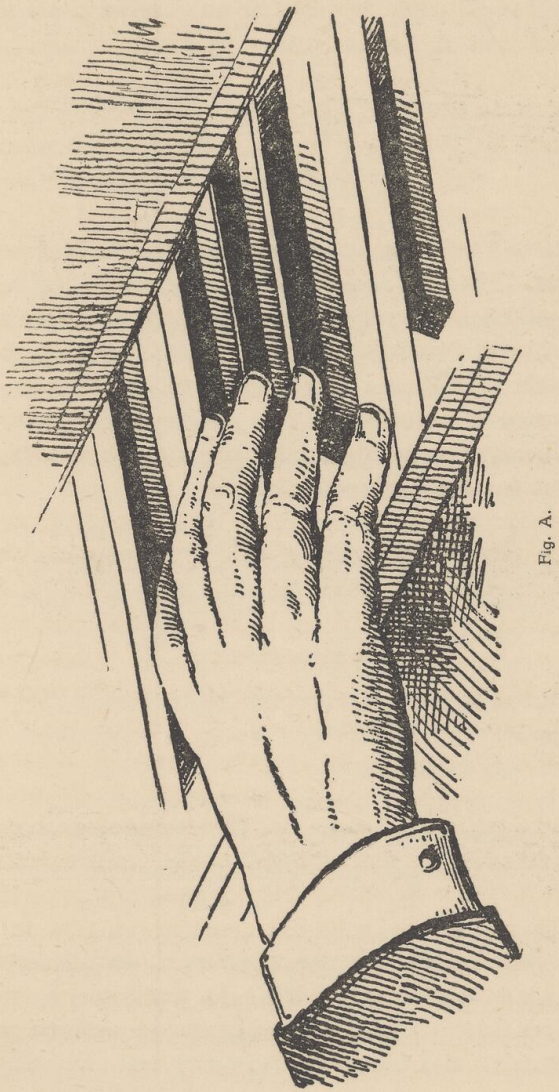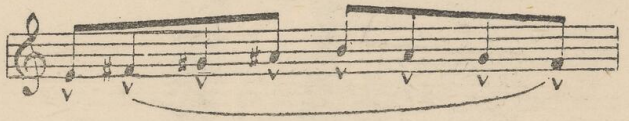
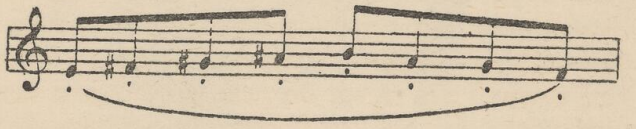


Fig. A.
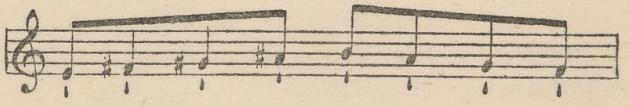
is een prachtige beweging om zwaarte en lompheid van de hand tegen te gaan; de hand moet zoo op het klavier rusten, dat de leeraar, wanneer hij zijn hand



onder den pols van de leerling plaatst, geen druk waarneemt. Dit is het soort van oefening, welke het meest de gelijkheid van kracht in de vingers ontwikkelt; tegelijkertijd bestrijdt dit op de beste manier de minderwaardigheid van den derden en vierden vinger. Een tweede oefening bestaat uit een legato staccato, of zwaarder staccato, zoodat de vingers iets langer op het toetsenbord rusten.
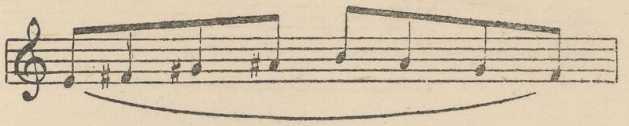


Dan komen wij tot de ware losse manier door het legato staccato te wijzigen en er een geaccentueerd legato van te maken.



Daarna volgt een legato, uitgevoerd, door de vingers hoog van de toetsen te lichten. en ten laatste bereiken wij een legato ad libitum uitgevoerd; met een meer of minder nadrukkelijke beweging van de vingers,

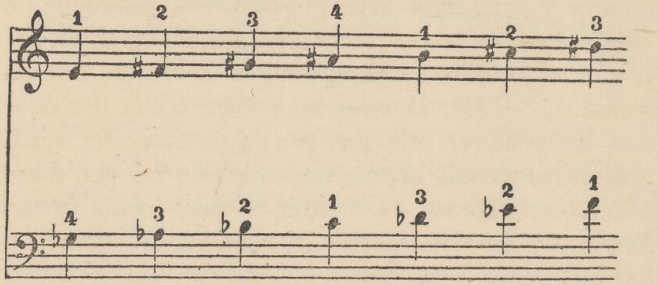
terwijl men met gemak de kracht van een ff of de lichtheid van een pp verkrijgt, en de beweging van Andante tot Prestissimo kan brengen.



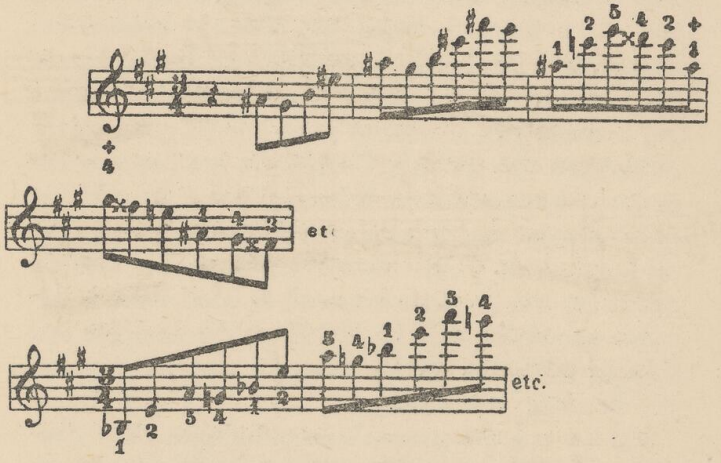
Dit zijn de eerste oefeningen. Een tweede serie is er op berekend om de hand gelijk en rustig te leeren houden tijdens het onderzetten van den duim bij het spelen van gamma's en arpeggio's. Wij raken hier een zeer gewichtig punt, dat veel tegenwerping ondervindt, daar het in strijd is met de algemeene opinie. Het is bekend, dat bijna alle virtuozen den elleboog zoo dicht mogelijk tegen het lichaam aanhouden, waarbij dan het onderdoorzetten van den duim in gamma's en arpeggio's onmerkbaar geschiedt. Volgens mij evenwel zijn er wat dit punt betreft, geen betere oefeningen dan die van Chopin. In het begin is het praktisch onmogelijk om de beweging van den elleboog of het draaien van de hand geheel tegen te gaan op het moment dat de duim onderdoor gezet wordt. Chopin echter liet van de eerste lessen af, de hand altijd in dezelfde positie houden, hij had liever dat de noten iets minder gebonden werden gespeeld dan dat de hand van houding veranderde.

Hij liet ook alle gamma's en oefeningen eerst staccato spelen, zonder zich te bekommeren om het werk met den duim. Aannemende, dat iedere gamma twee fundamenteele posities heeft, te weten: duim, eerste, tweede en derde vinger en duim, eerste en tweede

vinger, liet hij zijn leerlingen beginnen met de toonladder van B-dur voor de rechterhand en Des-majeur voor de linkerhand *), de hand in den vorm houdende zooals beschreven is bij elke fundamenteele positie.



Bij deze staccato oefening raakt de hand vertrouwd met de verschillende posities; de leerling ervaart dat

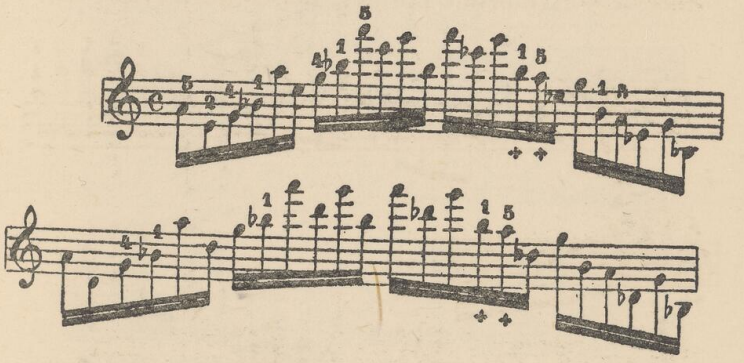


bij de verschillende graden van legato staccato en ge-
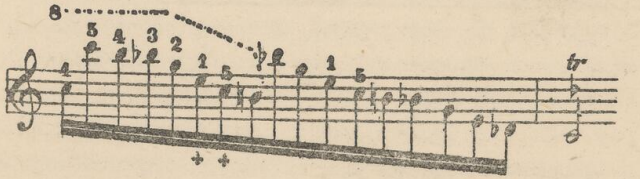
*) Dit zijn voor de respectievelijke handen de gemakkelijkste toonladders.

accentueerd staccato, de duim, door het hoog optillen, vanzelf door de spieren onder door wordt gezet, terwijl de hand in horizontale houding kan blijven. Zoodoende wordt de hand geoefend voor de lastige toonladders en voor arpeggio-passages, waardoor de wijd uiteen liggende intervallen zonder veel moeite en zonder extra hoog optrekken van de vingers kunnen worden gespeeld. Ik weet bij ondervinding dat door deze methode een gelijkmatigen en rustigen stijl wordt verkregen, waarbij het onder doorzetten van den duim ook na den derden en vierden vinger, zooals in het *Scherzo in Bes* noodzakelijk is, gelijkmatig geschieden kan.
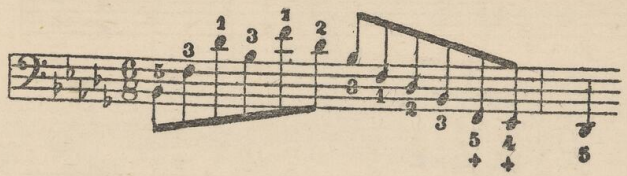
In de *Etude in A-mineur*.
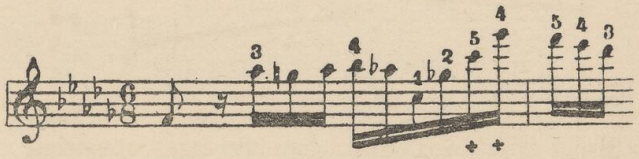


In de *Impromptu in As*.



Deze oefeningen verklaren ons, hoe Chopin zijn zeer moeilijke begeleidingen uitvoerde, begeleidingen te voren onbekend, en bestaande uit zeer uiteen gelegen noten; b.v. in de *Nocturnes in Des* en in *Cis-mineur*, in de *Marche Funèbre* (Trio), in de *Nocturne in G* etc. Deze verklaren ons ook de vingerzettingen, — zoo persoonlijk dat de oudere pianisten er verstomd over stonden — welke ten doel hadden de hand in onveranderde houding te laten zelfs bij het overzetten van den tweeden en derden vinger over den vierden vinger: b.v. de chromatische reeksen met den tweeden, derden en vierden vinger, *Etude* (Op. 10 no. 2); de overgang naar het tweede motief van de *Nocturne in Bes-mineur* —.
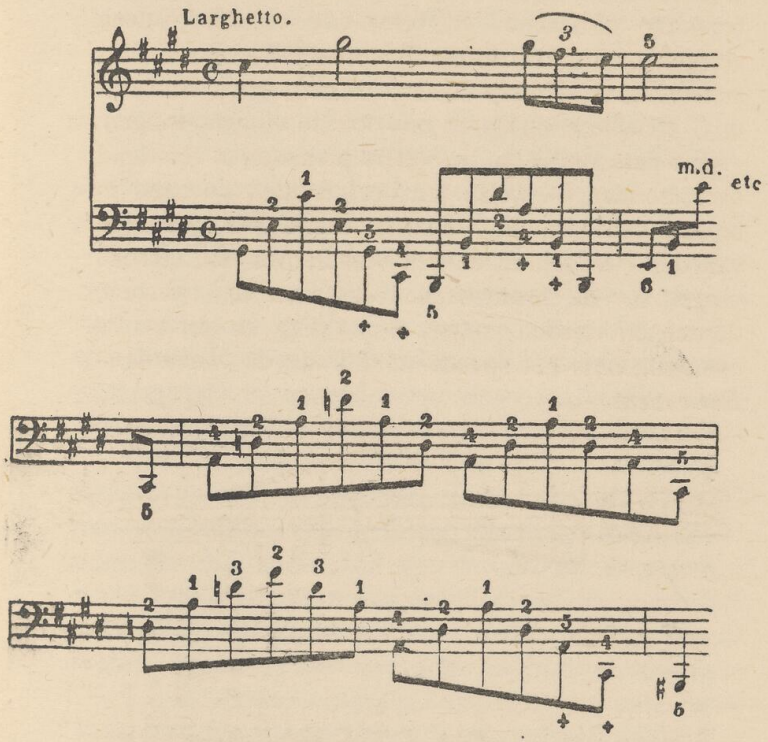


De *Berceuse* —



Kalkbrenner, een uitstekend pianist, maar een aanhanger van de oude school, was zeer verontwaardigd over deze onceremonieele nieuwigheid. Daar hij Chopin „een zeker talent", niet ontzegde, ried hij hem aan zijn (Kalkbrenners) lessen gedurende drie jaren te volgen, om zijn foutieve vingerzetting te

De *Nocturne in Cis mineur*, enz. —



herzien. Gelukkig heeft de jonge meester den raad van Elsner opgevolgd en zich aan zijn eigen opvatting gehouden.

Ik moet er nu nog eenige woorden betreffende de vingerzetting bijvoegen. Zij komt voort uit een zeer juist inzicht, en uit een natuurlijke houding van de hand; en zij is op het gebied van pianotechniek één van Chopin's grootste verdiensten.

Als wij voor de normale positie van de rechterhand

nemen 1 e, 2 fis, 3 gis, 4 ais, 5 b en voor de linkerhand de analoge positie c, bes, as, ges, fes, dan bemerken wij dat de handen een beetje gedraaid moeten worden in tegenovergestelde richting.

Dit is de sleutel voor gelijkmatig spel:

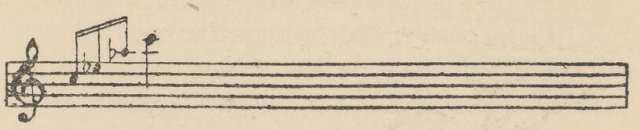
1ste. Bij gamma's, de posities van de handen nemen als volgt: eerst 1, 2, 3, 4 vervolgens 1, 2, 3.

2de. Bij passages van gebroken accoorden wordt de positie genomen 1, 2, 3, 4, voor passages als C, E, G, Bes — C, Dis, Fis, A, of wel de positie 1, 2, 3, — 1, 2, 4, voor passages als C, E, G, — C, F, A, etc. Hetzelfde geldt voor de linkerhand in tegenovergestelde richting. Dit kan het best beoefend worden op een piano met twee toetsenborden in tegengestelde richting, volgens het systeem van de gebroeders Mangeot.

3de. Bij alle vlugge passages moeten de handen eenigszins gedraaid worden, de rechterhand naar rechts, de linkerhand naar links, terwijl de ellebogen dicht tegen het lichaam aan moeten blijven, uitgezonderd in de hoogste en laagste registers. Uitzonderingen op deze regels zullen wel gevonden kunnen worden; maar zijn zeer gering in aantal.

Iedere leerling van Chopin, hoe ver ook gevorderd, werd aanbevolen behalve de gamma's, ook met veel zorg de études en préludes van Clementi te spelen, en voor alles de eerste étude in As. Iedere harde, ruwe of ongelijke noot moest overgespeeld en zorgvuldig verbeterd worden. Om de ellende van den leerling te vergrooten, staat er bij het begin een arpeggio, hetgeen heel wat tranen heeft doen vloeien.

Het moest vlug gespeeld, crescendo, maar niet lomp. Dit arpeggio bezorgde een onfortuinlijke leerling een ietwat scherpe opmerking van den meester, die van zijn stoel opspringend uitriep: „Wat was dat? Blafte daar een hond?"



Deze geschiedenis vernam ik van Madame B. Zaleska, die aan mijn adres zelf eenige scherpe dingen heeft gezegd, toen ze mij sommige eigenaardigheden over Chopin's manier van opvoeding vertelde.

Deze ellendige étude moest op alle mogelijke manieren gestudeerd worden: vlug en langzaam, forte en piano, staccato en legato, totdat de aanslag gelijk en licht was, zonder zwak te zijn.

Het valt mij eenigszins moeilijk deze lessen in overeenstemming te brengen met wat ik van enkele leerlingen vernam. Chopin scheen zijn hand soms geheel vlak te houden, en wel op zoo'n manier, dat het geheel onbegrijpelijk is hoe hij zoo goed kon spelen op zulk een ongemakkelijke wijze. Men heeft mij deze manier van spelen getoond, en één van zijn leerlingen heeft mij op deze wijze de *Etude in As* en eenige bladzijden van de *Sonate in Bes-mineur* voorgespeeld. Dit heeft mij echter niet kunnen overtuigen en ik geloof niet dat deze wijze van spelen algemeenheid zal kunnen verwerven. Het is waar dat zóó, een delicaten en gebonden toon bereikt kan worden, maar dat kan ook op andere manieren en zulk een handhouding is onvereenigbaar met kracht en vlugheid.

Het is mogelijk dat Chopin dit deed om te voorkomen dat de nagels de toetsen raakten en om het

spelen met het vleezige gedeelte van den top van den vinger te vergemakkelijken.

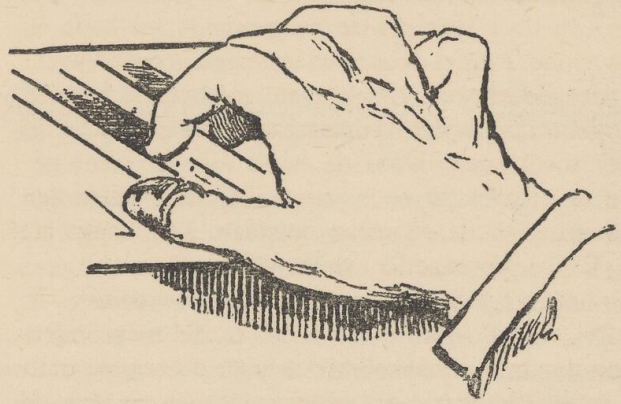


Fig. B.

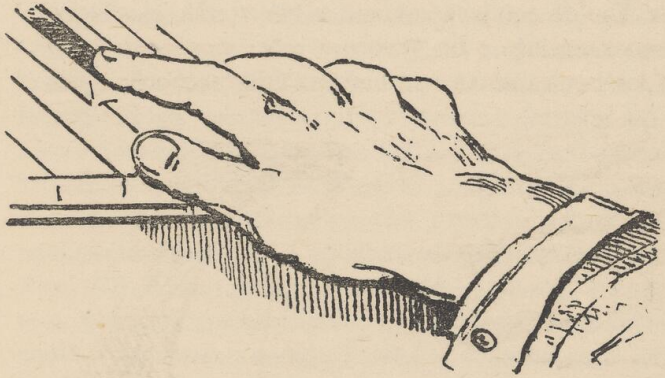


Fig. C.

Heden ten dage lijkt het mij toe dat sommige piano-paedagogen aanbevelen de vingers te buigen tot een klauw om meer kracht en zekerheid te hebben en andere het prefereeren om de vingers vlakker te

houden. Maar deze laatste gaan niet zoo ver om de absoluut vlakke hand aan te raden, zooals Chopin soms gebruikte. Daaruit trek ik de conclusie, dat het alleen een door hem zelden aangewende methode is, welke zonder twijfel door zijn leerlingen is overdreven. De twee hierboven beschreven methode's kunnen altijd gebruikt worden voor passages, die zich daar bij uitstek toe leenen. Door de hand min of meer gebogen te houden zal er in verschillende gevallen een nuanceering in den aanslag ontstaan. Dat hangt af:

1e. Van de toonladder, welke wij spelen.

Bij het vergelijken van de volgende posities, E, Fis, Gis, Ais, B — en C, D, E, F, G, zal men ondervinden dat het gemakkelijker is voor de eerste, wanneer de vingers wat meer gestrekt worden en voor de tweede daarentegen, als zij gebogen blijven.

2e. Van de noodzakelijkheid of een sterke, elastische of een zangerige toon gevormd moet worden.

Voor het aanslaan van een krachtig accoord is het

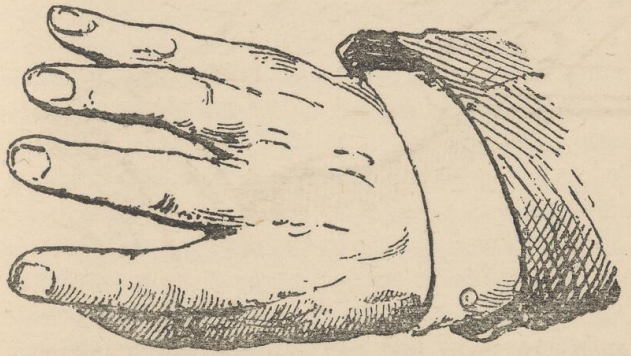
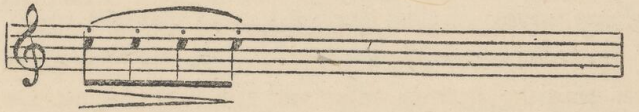


Fig. D.

absoluut noodzakelijk de hand te concentreeren, om het zoo eens te zeggen (Fig. D) — in het tegenover-

gestelde geval mogen wij de toetsen streelen met uitgestrekte vingers, zooals Chopin soms deed voor het verkrijgen van een fluweelen toon.

Dit is het grootste deel van de inlichtingen, die ik heb weten te verkrijgen. Laten wij erbij voegen dat, zoowel het spelen van technische oefeningen, als het luisteren naar groote virtuozen noodzakelijk is om zich den aanslag, die de stukken van Chopin vereischen, eigen te maken. We kunnen, volgens mij, een voorbeeld nemen aan Madame Essipoff en aan Anton Rubenstein. De laatste bekoort ons speciaal door dit détail: bijna zonder zijn vinger te bewegen herhaalt hij denzelfden toon gelijk een echo, terwijl hij hem steeds zwakker laat worden. Dit alles op een ongeloofelijk verfijnde wijze.



Chopin gebruikte dit effect dikwijls, en hij heeft het ons aangeduid bij het einde van de *Etude in F-mineur*, (Op. 25, no. 2), in de *Nocturne in F-mineur*, (Op. 55 no. 1), in de *Polonaise in C-mineur* (trio), in de *Polonaise in Cis-mineur*, enz.

Deze regels voor den aanslag zijn zeer wel vereenigbaar met de kracht, welke Chopin dikwijls gebruikte; doch nimmer mocht de krachtige toon hard of ruw zijn. Hij moest altijd vol en rijk blijven. Om deze verschillende nuances in den toon te verkrijgen, wees Chopin, van de eerste lessen af, den leerling direct op het gewicht van de vrijheid en onafhankelijkheid der

vingers. Hij verschilt in deze, geloof ik, van andere meesters, die pas na lang studieverloop tot de onafhankelijkheid van de vingers komen. Chopin beval aan, de vingers licht en vrij te laten neervallen, en de hand zwevend te houden alsof zij in de lucht geen gewicht had. Hij wilde niet, dat men te vroeg de vlugge gedeelten speelde, en wenschte dat men alle passages leerde uitvoeren in forte en pianissimo. Door deze methode krijgt de toon vanzelf een verschil in kleur en de hand wordt niet zoo gauw moe. Deze wijze van piano spelen, welke het licht houden der hand beoogt, is een specialen trek in de methode van Chopin.

Wat de onafhankelijkheid van de vingers betreft, hij voegde bij de 5 vingeroefeningen nog het spelen van toonladders met den klemtoon op den derden of den vierden toon.

Wanneer wij nu alles nog eens nagaan, bemerken wij, dat de voortdurende aandacht, die aan de schoonheid van den toon geschonken werd, de hoofd-oorzaak was, van de charme, welke van zijn spel uitging. De volle, rijke klank werd daardoor gemakkelijker bereikt. En aangezien dit resultaat het gevolg was van de vrije beweging van de hand, noodzakelijk voor het staccatowerk, mag gezegd worden, dat het staccato de beste oefening is om het legato-spel te leeren. Moscheles heeft ons een enthousiaste beschrijving nagelaten over dat prachtige soepele spel, zoo welgevallig aan het oor, dat hij bewonderde in de *Etude in as* (Op. 25 no. 1).

Het is duidelijk dat het pedaalgebruik in deze étude een groote factor is. Chopin heeft het geheim daarvan beter doorgrond dan menig ander meester. Hij gaf zijn leerlingen verscheidene regels, welke pas later een plaats vonden in de gebruikelijke methode.

Daar ik niet in staat ben deze kwestie betreffende het pedaal volledig te beoordeelen, zijnde veel te gewichtig en verschillend, verwijs ik den lezer naar een klein boekje dat in den jare 1875 te Weenen gepubliceerd is: „Das Pedal des Klaviers", geschreven door Hans Schmitt. Met uitzondering van eenige détails, is dit een uitstekend boek, dat een helder licht werpt over de uitvoering van Chopin's werken.

Voor alles moet degene, die het pedaalgebruik in de werken van den meester wil bestudeeren, zijn aandacht wijden aan het volgende: 1. De teekens voor het pedaalgebruik zijn in de werken van Chopin soms onvoldoende aangegeven. 2. Is het gebruik van het pedaal een individueel iets, dat niet door zekere en definitieve regels kan worden vastgesteld. Verschillende artisten hebben er een verschillenden kijk op en ieder geeft nieuwe effecten. Het maakt natuurlijk een verschil op welke plaats en op welk instrument wij spelen.

Elk gebruik van het pedaal (ik spreek hier over het harde pedaal) moet een doel hebben, dat men kan verdedigen. Het pedaal mag gebruikt worden in de volgende gevallen:

1ste. Is het noodzakelijk in alle gebroken accoorden en in sommige passages, die op één toon gehouden worden. Vele gedeelten van Chopin danken hun schoone harmonie voor een groot deel aan het doelmatige pedaalgebruik b.v. de *Etude in As* (Op. 25 no. 1), *Prélude in F* (No. 23) etc.

2de. Wij weten, dat wanneer de melodie en de begeleiding in één hand gespeeld worden, het pedaal onmisbaar is voor het laten uitkomen van de melodie. Dit effect treft men in de werken van Chopin nogal

zelden aan, ofschoon er voorbeelden van te vinden zijn — b.v. in het trio van de *Etude in E-mineur* (Op. 25 no. 5), maar dikwijls wordt het door Liszt en door Thalberg gebruikt. In de composities van deze schrijvers en van anderen uit dezelfde school, vinden wij het pedaal aangewend op een zeer speciale manier en wel door het zeer lang aan te houden zonder onderbreking. Daardoor neemt de sonoriteit van het instrument geweldige afmetingen aan; maar dit is alleen toelaatbaar in een groot crescendo. Tausig gebruikte deze methode in het trio met octaven van de groote *Polonaise in As* (op. 53).

3de. Volgens Schmitt verhoogt het pedaal den rijkdom en de schoonheid van den klank, terwijl het de harmonieën van den hoofdtoon inleidt, welke met hem meetrillen. Dit is zeer zeker waar, wat betreft de middenoctaven van het toetsenbord. In een melodie bestaande uit noten, die lang aangehouden worden, wordt het pedaal de hoofdzaak voor het verkrijgen van een schoonen toon.

Twee dingen moeten vermeden worden:

a. Het mengen van twee tonen in een melodie, niet alleen bij twee naast elkaar liggende tonen, welke een dissonant zouden vormen, maar ook bij twee tonen, die tot hetzelfde consoneerende accoord behooren, daar dit noch logisch, noch natuurlijk aandoet. Een piano met een dubbel toetsenbord zou in deze gevallen groote diensten bewijzen, daar er dan een pedaal voor de melodie en één voor de begeleiding is.

Als voorbeeld geef ik hier de *Nocturne in Fis* (Op. 15) en de *Prelude in Des*, waar het pedaal niet aangehouden kan worden gedurende de geheele maat, hoewel dit in overeenstemming met de aanwijzingen zou zijn.

In de Nocturne zou de eerste maat al dadelijk dissoneerend worden en in de Prélude zou de melodie het karakter van een duet krijgen, daar twee tonen tegelijk tot klinken zouden komen, terwijl de eene slechts de ander behoort te volgen.

b. Het te veelvuldig gebruik van het pedaal. Dit vermoeit het oor van den toehoorder. Het lijkt mij een onmogelijkheid het pedaal te gebruiken iederen keer als het aangegeven is in de eerste 8 maten van de *Nocturne in As* (Op. 32) of in het trio van de *Fantasie Impromptu* (Op. 66). Dit bevestigt de meening van Schmitt, die beweert dat groote artisten zich niet bekommerden om het pedaal en het gebruik overlieten aan den uitvoerende, (zooals Schumann, die eenvoudig aan het begin „ped." aangaf) of, dat zij, wanneer zij zich hun manier van pedaleeren niet goed realiseerden, het pedaalgebruik heel anders aangaven dan wanneer zij er intuitief gebruik van maakten. (Dit kan gezegd worden van Moscheles in zijn uitgaven van sonate's van Beethoven en Mozart).
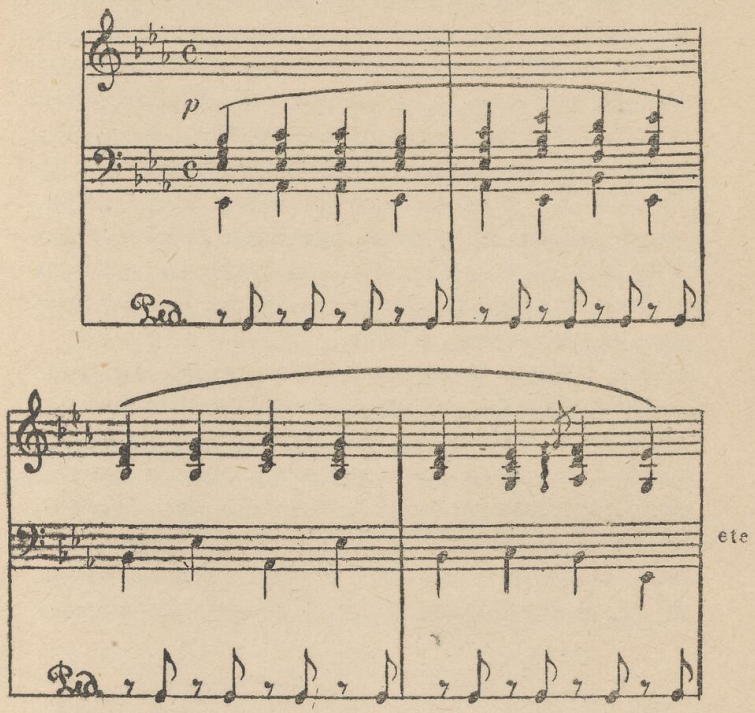
4de. De hooger gelegen registers van het klavier staan een langer en veelvuldiger gebruik van het pedaal toe dan de midden-octaven.

5de. Soms is het als men op zekere tonen den nadruk leggen wil, goed het pedaal aan te zetten nà het aanslaan van het accoord of van den toon. Door deze methode verkrijgen wij een groote soepelheid bij elkaar op volgende accoorden. Wij hebben het pedaal aangegeven op de manier van Schmitt, door teekens te plaatsen op een speciaal daarvoor aangebrachte lijn. Het geeft een bijzonder effect als de deelen van de Nocturne zoo gespeeld worden, het maakt den indruk alsof er een orgel aan den gang is. Het luiden



De hand van Chopin

der klokken in de Marche Funèbre moet op dezelfde manier uitgevoerd worden:
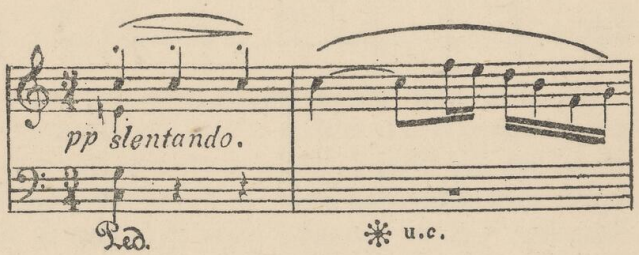


6de. Soms laten wij het pedaal even weg om een phrase duidelijker te maken of om een dissonant te vermijden. Zie plaat I, derde voorbeeld. Het pedaal wordt even losgelaten voor de hooge Bes, om de dissonant, Ces, te vervagen, maar toch mag de bas Bes niet geheel wegsterven, daar ze de tonica van het volgende accoord is. Hetzelfde komt voor in de *Polonaise in Es* (Op. 22): in de phrase, welke ons weer tot het hoofdmotief leidt, is het noodzakelijk den na-

druk te leggen op de Bes in de bas maar deze toon moet afgedempt worden voor het einde der maat, door een snelle voetbeweging, om het volgende accoord gelegenheid te geven in al zijn helderheid uit te komen.

Wij verwijzen naar Schmitt voor verdere détails. Voegen wij hieraan alleen nog toe, dat het pedaal een zeer moeilijk en delicaat middel is om te gebruiken, maar dat het zeer goede en schoone resultaten afwerpt, wanneer het voor korte oogenblikken wordt aangewend. In zeer zeldzame en bijzondere gevallen, wanneer het noodzakelijk blijkt een consonant te versterken, kan het voor langeren tijd en op forschere manier aangewend worden.

Wij zijn nu genaderd tot het gebruik van twee pedalen. Chopin nam dit hulpmiddel te baat om nog meer te perfectioneeren. Wij kennen deze fiorituren, welke zoo schoon zijn wanneer ze gespeeld worden met behulp van het zachte pedaal (de *Nocturne in Fis*, deel 2; de *Nocturne in G-mineur*; het Larghetto van het *Concerto in F-mineur*; het trio van de *Impromptu in As*; de *Nocturne in D*, enz.). Chopin ging dikwijls



zonder overgang, van het harde naar het zachte pedaal, speciaal in onharmonische modulaties. Deze passages hadden altijd hun eigen charme, uitzonderlijk

wanneer zij gespeeld werden op Pleyel piano's. B.v. de eerste maat van de solo in het Larghetto, van het *Concerto in F-mineur* op de noot Es; de *Polonaise in C-mineur* (Op. 40) bij de herhaling van het motief van het trio:

De *Mazurka in A mineur* (Op. 17) 8ste maat, de *Polonaise in Cis mineur* (Op. 26) 2*de* deel, 9*de* maat enz. In het volgende hoofdstuk zullen nadere bijzonderheden hierover gegeven worden. Hier willen wij alleen nog toevoegen, dat niettegenstaande de fijne effecten van het zachte pedaal, het alleen gebruikt moet worden met een grondige reden. Vele passages zijn het beste wanneer zij gespeeld worden eenvoudig, zonder pedaal. Dit mag gezegd worden van de *Nocturne in F* (Op. 15), en van het middendeel, in $^3/_4$ maat, uit het *Andante spianato* (Op. 22).

Een overmatig gebruik van het p i a n i s s i m o moet vermeden worden, aangezien het het werk zou benadeelen door een air van gemaaktheid.

HOOFDSTUK III.

Tot nu toe hebben wij alleen over de technische détails gesproken, die voor het uitvoeren van Chopin's werken noodig zijn. Nu wordt het tijd om in den geest, welke de uitvoering beheerschen moet door te dringen. De opmerkingen, die wij gaan maken, hebben wij verkregen van menschen, die Chopin gekend hebben en die zijn instructies volgden.

Voor alles noemen wij nog eens het idealisme van den grooten artist, dat hem den naam van „De Raphaël in de Muziek" bezorgde. Dit idealisme was gekenmerkt door een gevoel voor geperfectioneerden vorm en voor verfijnde nuance, in een oneindige verscheidenheid. Maar dit idealisme was vast omlijnd en niet karakterloos. Deze Raphaël leed en ondervond veel; wij hebben gezien hoe uit zijn werken zoowel smart, als opgewektheid sprak. Voor alles echter verfoeide hij onnoodige drukte en burgerlijkheid. Hij had in alle dingen een zeer zuiver gevoel, dat hem behoedde voor het vervallen in geaffecteerdheid en ziekelijke sentimentaliteit, alhoewel men hem hiervan wel zou kunnen betichten als men de uitvoeringen van zijn werken door zeer vele artisten hoort.

De grond van zijn muzikale tendenz was zeker het zoeken naar een breeden en edelen stijl. In den loop

der tijden werd deze schoone stijl geheel de zijne; verschillende meesters, zoowel zijn voorgangers als zijn tijdgenooten hebben hem tot voorbeeld gediend. Wij weten met welk een liefde hij Bach studeerde; in de Adagio's van Beethoven vond hij die helderheid en doorzichtigheid, welke hij later zoo juist wist aan te wenden en te gebruiken. In andere minder waardevolle werken, maar behoorende bij de pianomuziek, vinden wij ook die harmonie en die bevalligheid, welke Chopin tot zulk een hooge mate van perfectie heeft gebracht. B.v. Field's Nocturnes, zijn Eerste Concerto; Cramer's Etude in D (in 't boek 4 van zijn études) welke in stijl verwant is aan de Concerto's van Field; dan de concerto's van Hummel en het Andante van zijn Fantasie (Op. 18) etc.

Deze stijl is gebaseerd op eenvoud en staat geen enkele gekunsteldheid toe. Daarom verdraagt zij geen t e g r o o t e v e r s c h i l l e n i n b e w e g i n g. Dit is absoluut een vereischte voor Chopin's werken, speciaal voor zijn latere stukken en nog meer voor zijn concerto's. De rijkdom en verscheidenheid van zijn versieringen zouden overslaan in ziekelijkheid en overdrevenheid als zij niet even eenvoudig worden uitgevoerd als de samenstelling is.

Deze opmerking, overeenkomende met alles wat wij over het spel van Chopin weten, staat ons tegelijkertijd toe de juiste waarde te schatten van alle détails van zijn gecompliceerde composities, die toch op zooveel punten overeenstemming vertoonen. B.v. zijn de uitweidingen en de verschillende Arabesken geen onnoodige versieringen en onbeteekenende elegance, zooals b.v. bij Herz, maar zij zijn bij wijze van spreken doorzichtig kantwerk, waardoorheen men de hoofd-

gedachte ziet schemeren en waardoor het geheel aan charme wint. Dit is een zaak, die men bij een eventueele uitvoering niet over het hoofd mag zien: deze versierde passages, deze groepeering van een aantal noten, meestal optredende wanneer hetzelfde motief verschillende maten terugkeert. Eerst is het motief streng in zijn eenvoud; naderhand, omgeven met versieringen, rijker en rijker bij iederen terugkeer. Daarom is het noodzakelijk dit telkens wederkeerende motief in dezelfde sfeer te houden, in welken vorm het ook terugkomt. Bijvoorbeeld: vergelijk in de *Nocturne in Fis* (Op. 15) de derde en de elfde maat, en vervolgens de elfde en de derde maat bij den terugkeer van het hoofdmotief, of vergelijk in het *Concerto in E-mineur* de dertiende maat en de vier-en-vijftigste maat, of ga in het tweede motief van de *Impromptu in As*, de verschillende vormen na, waarin de phrase in F-mineur optreedt enz. Nog eens, deze versierde passages moeten niet in snelheid verminderen, eerder naar het einde toenemen; een rallentando, zou ze te veel waarde toekennen, zou ze het aanzien geven van een oorspronkelijke gedachte, terwijl zij alleen fragmenten zijn van de phrase en zich slechts oplossen in de hoofdgedachte, zooals een klein beekje in een groote rivier.

Hier zijn voorbeelden van deze versierde passages, welke langzaam gespeeld moeten worden in het begin en vlugger tegen het einde:

a. Nocturne in Es (Op. 9) maat 16 en 24.

b. Het Larghetto van het *Concerto in F-mineur*, maat 26, 28, 30, 40, 75 en 77.

De volgende moeten vlug en pianissimo gespeeld worden.

a. Nocturne in As (Op. 32) maat 14 en 22.

b. Nocturne in F (Op. 15) maat 28; ook bij den terugkeer van het motief.

c. Nocturne in G-mineur (Op. 37) maat 36 enz.
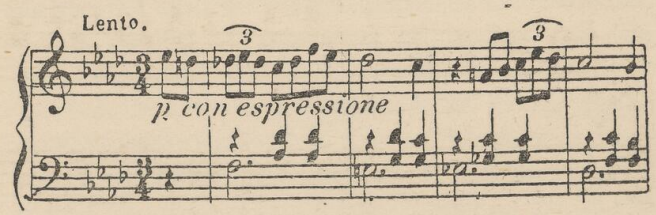
Chopin verschilde in zijn manier van versieringen aanwenden, van de gebruikelijke methode in zijn tijd, welke er op uit was om die gedeelten lang aan te houden en er den nadruk op te leggen, zooals in de cadenzen van de aria's uit de Italiaansche school. Chopin had echter groot gelijk. In de spreektaal gebruiken wij ook niet denzelfden toon voor de hoofdgedachte en voor de ondergeschikte phrasen; wij laten de laatste in de schaduw, en terecht. Alle theorie, die Chopin zijn leerlingen onderwees, berustte op de analogie tusschen taal en muziek, op de noodzakelijkheid de verschillende phrases te scheiden, op den eisch om het gewicht en de kracht van de stem te nuanceeren en de snelheid van de uitspraak. Heden ten dage hebben wij hier niets belangrijks meer over te zeggen. Bülow heeft de muzikale punctuatie in zijn uitgaven zoo goed aangegeven en M. Lussy, in zijn „Traité de l'Expression musicale" — een werk, dat bekroond is op de tentoonstelling te Weenen — heeft zulk een helder licht op dit onderwerp geworpen, dat wij aan mogen nemen, dat deze kwestie in alle deelen opgelost is.

De regels, door deze twee schrijvers vast gelegd, zijn zelden nuttig aangewend. Alleen Sikorski is een uit-

zondering, want, in zijn „Mouvement musical" *) beveelt hij ze zijn lezers aan. Hier volgen eenige van de voornaamste regels voor de muzikale onderstreeping en voor de wijze van voordragen:
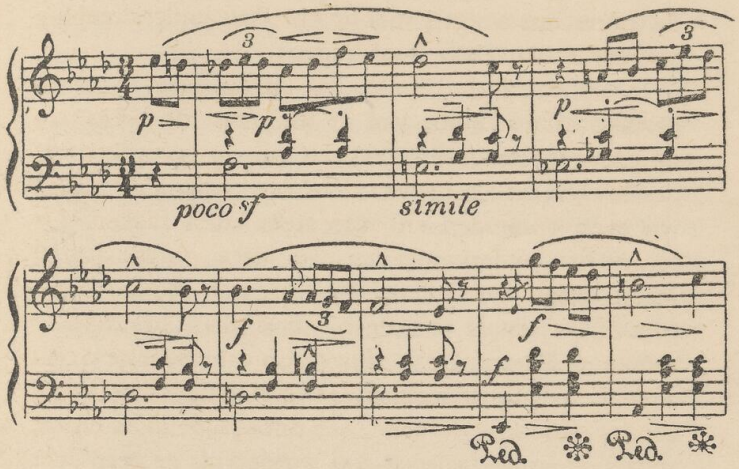
In een muzikale phrase, die uit ongeveer 8 maten bestaat, zal het einde van de 8*ste* maat de grens van de gedachte aangeven, hetgeen wij, in gesproken- of geschreven taal, aangeven door een punt. Hier zullen wij even ophouden en onze stem laten zakken. De secondaire onderverdeeling van deze phrase van 8 maten eischt na iedere twee of vier maten, korte pauzes, — dat is te zeggen, zij eischen komma's of een komma-punt. Deze pauzes zijn van groot gewicht: zonder hen wordt muziek een opvolging van klanken zonder onderling verband, een onbegrijpelijken chaos, zooals de spreektaal ook zou worden als er geen acht op de punten en op de stembuiging geslagen wordt. Een kort voorbeeld zal de zaak duidelijk maken. Laten wij de welbekende *Wals in As* nemen (Op. 69). De muzikale gedachte is verdeeld in periodes van 2 maten; daarom moet de laatste noot van iedere tweede maat korter en zwakker zijn dan de voorafgaande noten.

Zoo geschreven
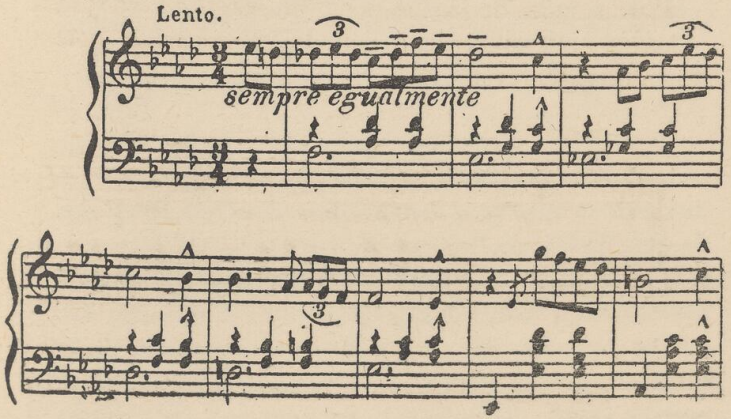


*) Een muzikaal tijdschrift, dat in Warschau, van 1857 tot 1862 werd uitgegeven
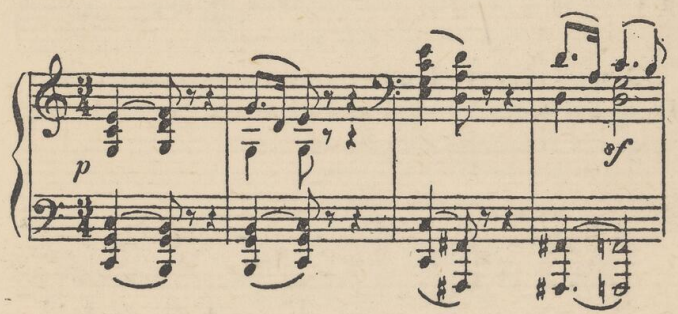
moet als volgt uitgevoerd worden:
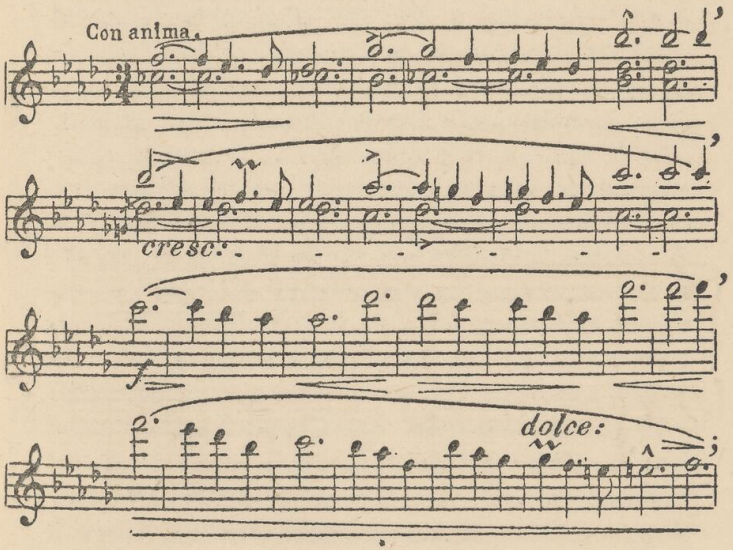


Oordeel zelf, geachte lezer, wat een belachelijk effect bereikt zou worden door een uitvoering zooals in het volgende voorbeeld aangegeven is:



Van deze algemeene regels kwam Chopin tot de volgende conclusie, waaraan hij groote waarde hechtte: speel niet in te kleine phrasen. Laat, m. a. w. niet telkens de beweging ophouden en sta niet te veel stil bij onderdeelen van de gedachte. Of nog anders: laat de gedachte niet te veel verspreiden door een ritartando, want dat vermoeit de aandacht van de toehoorders, die het verloop volgen. Als het gegeven kort van opzet is, zooals in een Adagio, dan mag het tempo iets verminderd worden, maar nooit is zulks toegestaan wanneer het uit meer dan 4 maten bestaat. Zoo bijvoorbeeld in het Adagio van de vierde sonate van Beethoven in Es: ieder van de eerste 4 maten is een onafhankelijk deel van een phrase:



Wij mogen langzamer spelen dan in het Adagio van de Sonate pathetique, b.v., waar de phrase niet duidelijk is dan na 4 maten. Hoe dikwijls heb ik niet de melodie van de *Fantasie Impromptu* (Op. 66) hooren spelen op deze vervelende en vermoeiende manier. De luisteraar wordt dan gekweld tot het uiterste; het schijnt hem toe dat de phrase voortkruipt en nooit tot een einde zal komen. Verder merkt Chopin op, en zeer te recht, dat iedere lange noot ook sterker gespeeld moet worden, en dat de noot van korteren duur minder kracht vereischt, gelijk de langere en kortere syllaben van rythmische verzen. De hoogste noot van een melodie, en een dissonant, moeten altijd sterk gespeeld worden. Hier geven wij als voorbeeld een deel van het *Scherzo in Bes-mineur*; wij hebben de punctueering aangegeven en ook de sterkere en de zachtere noten:



Wij geven hierover verder geen voorbeelden meer, maar verwijzen iederen belangstellende naar het boek van M. Lussy, om in aansluiting op de daar gegeven regels, zelf de punctueering van de muzikale gedachten uit te werken en de noot, die de grootste waarde heeft in elk onderdeel van de phrase, benevens de plaatsen waar den toon gedempt moet worden, op

te zoeken. Deze arbeid zal heel aangenaam zijn, daar het de zaak zeer vergemakkelijkt en men de werken van de groote meesters beter leert verstaan.

Chopin gaf den raad, deze theorie te baseeren op de regels, welke de vocalisten leiden, en haar te perfectioneeren door naar goede zangers te luisteren.

Momenteel is de algemeen aangenomen manier om de deelen van een muzikale phrase aan te geven het plaatsen van bogen, wat ongelukkigerwijze echter ook „legato" beteekenen kan. Dit systeem zou evenwel verandert kunnen worden. Men zou de verschillende deelen der phrases kunnen onderscheiden door komma's, punt-komma's en ten laatste door punten. Chopin wijdde groote aandacht aan die bogen, welke helaas echter in het grootste deel van zijn werken niet zeer nauwkeurig aangegeven zijn. Iederen keer liet hij aan het einde van een phrase den klank iets afnemen en lichtte vervolgens even de hand van de toetsen af, hetgeen wij nu ook doen (Lussy, Bülow).

Voortgaande met onze beschouwingen over de werken van dezen grooten meester, komen wij onder andere tot de conclusie, dat Chopin spelen zonder maat en zonder rythme absoluut in strijd is met de bedoeling en ook met de muziek in het algemeen. Maat en rythme zijn noodzakelijke condities voor het begrijpen van een muzikale gedachte. „Maat is de ziel van de muziek" zei Chopin altijd en de rubato-passages in zijn werken kunnen deze waarheid slechts bevestigen.

De verschillende omlijningen van een gegeven moeten altijd helder en precies zijn. Alleen als deze gedachte in grooter vrijheid ontwikkeld wordt, mag men ertoe komen inbreuk te maken op de absolute

wetten, welke de waarde van noten van gelijken tijdsduur bepalen. De maat strikt naleven is veelal het eenige middel om de eenvoudige ideeën van Chopin uitgevoerd te krijgen, zooals het behoort.

Wij hebben gesproken over het rubato; het zal goed zijn eens even bij dat woord stil te staan. Ten eerste wat is zijn beteekenis? Rubare, rooven of plunderen — waarvan rubato afstamt — wil zeggen, zekere deelen van de maat ontstelen aan den luisteraar. Ik weet niet wie dezen term het eerste gebruikt heeft; Chopin is het zeer zeker niet geweest, want het rubato bestond lang voor zijn tijd. Het rubato vindt zijn oorsprong in het Gregoriaansche gezang; de zangers hielden sommige noten „ad libitum" aan, terwijl zij de andere vlug namen. Zonder twijfel was dit een herinnering aan de gezongen declamatie's van de Griekschë Rhapsoden. Het recitativo deed zijn intrede in Italië in de 16de eeuw, hetgeen ook een herleving was van oude Grieksche traditie en niets anders dan de rubato-stijl. Deze stijl ging kort daarna over in de instrumentale muziek; wij vinden er teekenen van in de Chromatische Fantasie van Bach. Beethoven duidt soms rubato-passages aan: het Trio in Bes (Op. 97, Adagio) de maten 17, 11 van de Finale, de sonate voor piano (Op. 106, Adagio). Daarnaast, vertelt de overlevering ons, dat Beethoven voor zijn latere Sonate's een zekere vrijheid toestond betreffende de maat. Hierin zit, volgens de brieven van Mendelssohn, de charme van de *Sonate (Op. 101)* opgedragen aan Mdme D. Ertmann, welke door haarzelf uitgevoerd werd.

Naar verhouding wordt het rubato vaker toegepast als muziek de bedoeling heeft overstelpende gevoelens of iets vaags en ondefiniëerbaars te schil-

deren. Niemand gebruikte het met meer gratie dan Chopin, die op het idee kwam, zoo niet door Bach en Beethoven, dan toch door de recitatieven der Italiaansche school. Langs dezen weg verklaren wij het recitativo, dat in het Larghetto is gebracht van het *Concerto in F-mineur*. Hoe grooter inhoud aan persoonlijkheid en origineele kracht men bij Chopin vindt, des te grooter is zijn gebruik van het rubato, totdat hij in zijn latere werken ophield met het aan te geven, de toepassing ervan overlatende aan de intelligentie van den uitvoerder.

Nog eens, wat is het rubato van Chopin? Liszt beantwoordt onze vraag: „Stel U voor een boom door den wind gebogen; door de takken heen vallen de stralen van de zon. Een trillend licht is het resultaat; dat is het rubato."

Eenige van Chopin's leerlingen hebben mij verzekerd dat de linkerhand tijdens het rubato strikt maat moet houden, terwijl de rechter toegeeft aan de fantasie. In zoo'n geval zeide Chopin: „De linkerhand is de leider van het orkest." Vele passages in de *Berceuse* kunnen op deze manier worden uitgevoerd. Paganini ook, raadde, wanneer hij met orkest speelde, de instrumentalisten aan precies maat te houden, terwijl hij er zelf van afweek en er weer in terug viel. Niettegenstaande alles is het mijn overtuiging, dat deze wijze van spelen alleen in zekere bijzondere gevallen gebruikt kan worden; en daarom zie ik het alleen als een „demi-rubato."

Er zijn passages in de werken van Chopin waar niet alleen de bladeren trillen (om met Liszt te spreken), maar ook de wortels schudden. B.v. de *Polonaise in Cis* (Op. 26) 3*de* deel maat 9—14; *Nocturne in As* (Op. 32) het midden-gedeelte. Wij mogen ook wel de

Impromptu in As noemen, hier schudt alles van top tot teen; en toch is alles zoo mooi en helder!

Moscheles zegt, sprekend over het rubato: „Chopin's manier van ad libitum-spelen wordt bij anderen een exhibitie van gebrek aan maat- en rythmegevoel. Bij hèm echter was het een bekoorlijke en origineele wijze van uitvoeren."

Wij zien dus dat een rubato nooit een in-den-steeklaten van de maat moet beteekenen.

Het idee van het rythme, en bijgevolg ook de relatieve waarde der noten, moet nooit verloren gaan, ondanks schijnbare veranderingen en vluchtige ongerijmdheden.

Ik zal nu mijn eigen ideeën geven over Chopin's rubato:

1ste. Vastgestelde regels kunnen er niet voor aan de hand worden gedaan, daar een goede uitvoering van het rubato een zekere muzikale intuïtie vereischt, dat wil zeggen, een zeker talent.

2de. Ieder rubato heeft tot grond de volgende gedachte. Elk muzikaal gegeven bevat momenten, waarin de stem stijgt of daalt, momenten, waarin het wezen der muziek neigt tot een ritartando of tot een accelerando. Het rubato is alleen het op den voorgrond brengen van deze verschillende deelen der gedachte: de schakeeringen van de stem komen beter tot haar recht; het verschil in notenwaarde wordt duidelijker. Er rijst in onze ziel een beeld op van een levendiger en poëtischer muzikale gedachte, die echter altijd in overeenstemming met de regels blijft.

Laten wij als voorbeeld nemen de *Nocturne in As*, zoo dikwijls reeds hiervoor genoemd. In de eerste maat mogen wij langer verwijlen op de hooge noot F;

in de tweede op Des, terwijl wij over de andere noten heenglijden. Wij mogen ook een „tenuto" maken in de 4*de* en 5*de* maat op de noten As en Des. Hetzelfde mag weer, met meer nadruk, in de 5*de* maat van het motief, dat terug komt in Fis-mineur. Wij leenen telkens tijd van de noten van mindere waarde om die te geven aan de noten, welke de hoofdgedachte vormen. Op deze manier verklaren we ook de andere détails van het middendeel der Nocturne, die bij wijze van spreken, zoo stamelend door moet loopen.
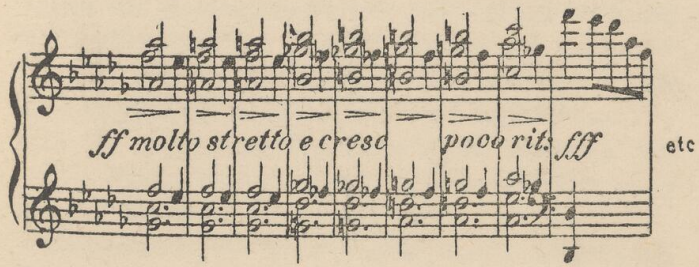
Degene, die op deze wijze een stuk van Chopin heeft hooren uitvoeren, moet toegeven, dat in deze momenteele onzekerheid van het rythme, een groote charme verborgen ligt. Maar deze overdrijving moet niet te ver gevoerd worden; niets is wat dit betreft zoo waar als het gezegde: „Het sublieme en het belachelijke liggen vlak naast elkaar!" Het rubato is alleen toelaatbaar in korte stukken; wanneer het gebruikt wordt in langere composities wordt het monotoon. Daardoor misschien, maar mogelijk ook door het nieuwe van den stijl, kan het échec van het *Concerto* in *E-mineur*, dat met orkest werd uitgevoerd in het Théatre Italien, juist na Chopin's komst te Parijs, verklaard worden. Buiten deze eigen wijze van aanslag, rythme en stijl, berustte de bijzondere verdienste van Chopin op het gebruik van het pedaal. Alleen diegene, die hem hebben hooren spelen, weten wat een effect hij daarmede bereikte. Wij kunnen alleen over deze effecten oordeelen door de aanwijzingen, welke hij ons in sommige passages van zijn werken geeft. Het zachte pedaal is voor hem, zoo lijkt het mij ten minste toe, het symbool van, en de voorwaarde voor het ideaal, dat hij in al zijn composities navolgde.

Dikwijls maakt het pedaal „una corda" de melodieën waarachtig goddelijk; melodieën, welke ons van de aarde opheffen. Bijvoorbeeld: het trio van de *Prélude in Fis*, de *Wals in Cis-mineur*, *Scherzo in B-mineur*, de *Nocturne in C-mineur* etc.

Volgens mij is het onmogelijk deze passages te spelen zonder gedachten aan de onsterfelijkheid van de ziel, zonder het ideaal van iets, dat ver uit zweeft boven de ellende van deze wereld hier beneden.

Dit gevoel van het ideaal verschijnt ook in de enharmonische passages, welke een andere bijzonderheid van Chopin zijn. Dit karakteristieke heeft Schumann dikwijls met veel succes geïmiteerd. Neem als voorbeeld de Arabesque, maat 89—104.

De taal van den hartstocht zelf, is, wij hebben het reeds gezegd, bij onzen meester nooit ontbloot van gevoel voor het ideale en voor de schoonheid; het is niet noodzakelijk te ruwe geluiden te gebruiken. Ook in het *Scherzo in Bes-mineur*, moet zeker maat gehouden worden, om niet tegen het einde in een te geagiteerd tempo te vervallen. Te midden van het hevigste crescendo en accelerando, wanneer de muzikale gedachte haar climax nadert, moet de uitvoerende even een „ritenuto" maken, om zijn krachten te verzamelen. Wij geven dit aan in de volgende phrase:



Wij zouden hier onze waarnemingen kunnen verdubbelen, als wij ons zelf toe stonden de werken van Chopin in alle détails te bestudeeren; maar dit zal beter kunnen geschieden aan een conservatorium. Zooiets valt echter buiten het kader van dit werk. Wij hebben slechts algemeene raadgevingen willen geven om het spelen van de werken van Chopin te vergemakkelijken en de uitvoeringen zoo goed mogelijk te doen slagen.

Liszt maakte eens de volgende opmerking:

„Alle werken van Chopin moeten gespeeld worden volgens de regels van accentueeren en van prosodie, maar met een zekere geagiteerdheid, welke juist de moeilijkheid vormt voor allen, die den meester nooit gehoord hebben."

Het is droevig te bedenken, dat de musicus, die ons al zijn onsterfelijke gedachten heeft nagelaten, een groot deel van zijn genie, het beste van zijn persoonlijke artisticiteit, mee heeft genomen in het graf. Hoe velen van ons voelen dit gemis, als wij over het grootsche spel van Chopin, dat wij nimmer in staat zullen zijn te bewonderen, hooren spreken. Wij kunnen zekere raadgevingen volgen, maar niet het ideaal in al zijn puurheid weergeven, niet een individu tot leven brengen, dat helaas, voor immer van ons weggenomen is. Ik denk, dat desalniettemin dit kleine werk niet van nut ontbloot is, en voeg er dus nog eenige woorden bij.

Toen Chopin het vervelende en kleurlooze spel van sommige jonge artisten hoorde, riep hij uit: „Leg er je heele ziel in! Speel zooals je voelt!"

Het is zeer goed gezegd, maar een beetje paradoxaal. Het principe „speel zooals je voelt", is gevaarlijk, want

verkeerd opgevat, doet het afbreuk aan alle schoone werken, en zeker aan die van Chopin. Aan den anderen kant is het waar, dat menigeen slecht speelt, omdat hij zich geen rekenschap geeft van zijn eigen gevoelens en zijn kracht niet weet te concentreeren. Aan deze categorie van leerlingen, traag van begrip, gaf Chopin zonder twijfel deze raadgeving, om hen in zichzelve te doen gelooven.

Verre van het precies en onveranderlijk weergeven van alle kleinigheden in zijn werken, was zijn verlangen, dat men de gedachte zou grijpen en doen uitkomen. Ofschoon zeer nauwkeurig in zijn opvatting betreffende zekere gewichtige détails, wist hij toch een intelligenten en persoonlijken kijk van een leerling te waardeeren en zei dan: „Ik speel het niet zoo, maar jouw idee is goed." Hij zelf speelde zijn eigen composities naar den inval van het oogenblik, maar boeide zijn auditorium altijd.

Zou men hieruit kunnen concludeeren dat er geen criterium in de muziek is, en dat al de gegevens die wij verzameld hebben waardeloos zijn? In genen deele; de waarde van de hoofdlijn is er één, maar er zijn ook vele zijlijnen, die aan de intelligentie van den uitvoerende overgelaten moeten worden. Een perfecte uitvoering is onmogelijk, uitgezonderd wanneer de traditie zich aansluit bij de individualiteit van den uitvoerder en ook wanneer het karakter van den meester, die het werk geschreven heeft geheel één geworden is met den geest van den executant.

Ik wil eenige algemeene voorbeelden geven: degene, die met intelligentie een lied heeft hooren zingen, dat uit meerdere coupletten bestaat, weet welk een rol de persoonlijkheid van den zanger speelt in het aan-

brengen van de variatie in de verschillende deelen. In het eerste couplet zal hij kalm en rustig zijn; in het tweede zullen eenige sterkere gevoelens trillen; het derde zal een uitbarsting bevatten, en het laatste brengt ons terug tot de kalmte van het eerste couplet, en dat alles zonder dat de melodie verandering ondergaat. Zoo heeft Mevrouw Viardot met een bewonderenswaardige genialiteit de drie beroemde coupletten van Gluck weergegeven: „J'ai perdu mon Euredyce". Het eerste couplet heeft het karakter van een ingehouden droefheid; in het tweede hooren wij kreten, die het hart verscheuren; het derde schildert ons de wanhoop van den geliefde: de melodie stijgt tot een geweldigen hartstocht, de beweging is veel sneller geworden.

Iets dergelijks komt in verschillende van Chopin's *Nocturnes* ook voor. Dezelfde gedachte komt telkens en telkens terug, altijd met een nieuw gevoel, dat de hoorder nauwelijks kan definiëeren, behalve op een zeer algemeene manier.

Ik zal een voorbeeld geven uit de welbekende *Nocturne in F-mineur* (Op. 55).
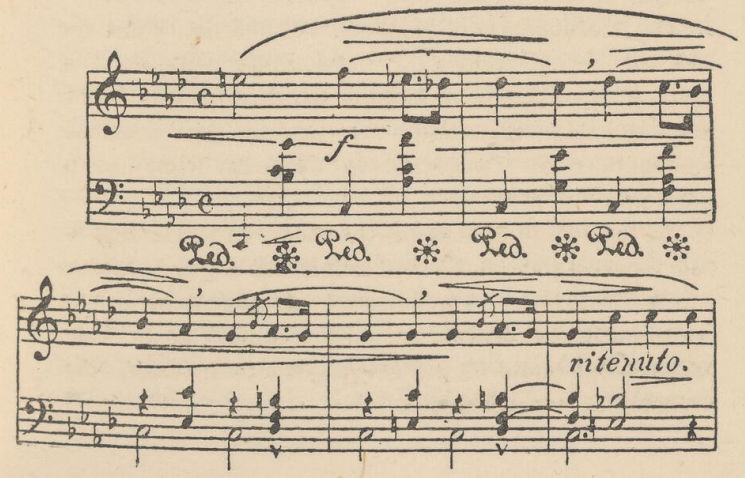
De hoofdgedachte, ofschoon vol charme, komt zoo dikwijls terug, zonder dat het karakter veranderd is, dat het resultaat te monotoon wordt. Het was echter een speciale eigenschap van Chopin een muzikale gedachte nooit tweemaal op dezelfde wijze uit te voeren. Wat te doen?

In tegenstelling met de theorieën van Hanslick — die beweert dat muziek te krachteloos is om gevoelens uit te drukken — is het noodzakelijk het werk in zijn geheel te beschouwen, en er in dichterlijke bewoordingen een beeld van te geven; de détails komen dan vanzelf heel gemakkelijk.

Voor mij zelve stelt deze *Nocturne* de droefheid voor, welke steeds stijgende de wanhoop bereikt, die dan gekalmeerd wordt door een gevoel van verwachting. Met deze leidende gedachte kunnen wij het werk op de volgende manier uitvoeren:

De eerste twee maten moeten p i a n o en kalm gespeeld worden; de twee volgende weeker, gelijk een echo van de eerste klacht; in de vijfde en zesde maat stijgt de melodie in een sterk geprononceerd crescendo tot een forte en valt in de 7*de* maat terug in een pianissimo. De herhaling van de eerste 8 maten kan als volgt gespeeld worden: de eerste twee pianissimo, dan stijgen tot een forte (zelfs den tijd wat rekken) en ten laatste den toon laten afnemen, maar meer dan den eersten keer.

Het tweede deel (maat 16 en 17) vangt kalm en eenvoudig aan; dan volgt een crescendo tot de hooge f, en een decrescendo dat steeds afnemende tot het einde van de phrase duurt. Wij vestigen de aandacht van den lezer op de noodzakelijkheid een scheiding te maken tusschen de deelen van de volgende phrasen:
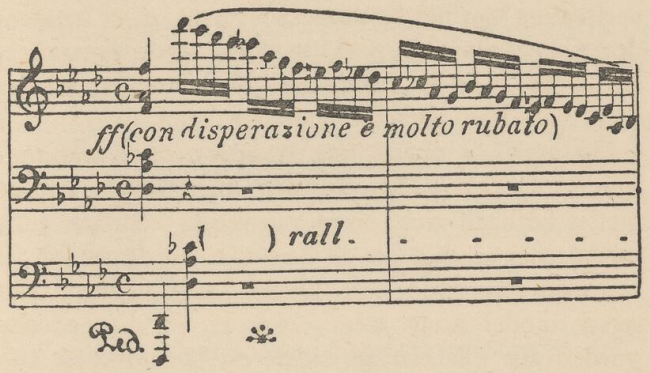


Na een melancholiek diminuendo op de drie herhaalde C's, keert het eerste motief terug, maar niet te pianissimo; de kleine versierde passage, welke de verfraaiïng van het hoofdmotief vormt, moet integendeel geheel piano gespeeld worden, — op een zangerige wijze — en het forte, dat volgt, eindigt met een zeer plotseling afnemen van den toon.

Dit stelt de opgekropte wanhoop voor, accumuleerend in den geest van den dichter, het tweede motief herhaalt zich, en is nauwelijks hoorbaar (una corda); het eindigt op de drie C's, na de tweede C kan men zelfs even een kleine pauze maken. Het eerste motief komt weer terug en in dit gedeelte worden alle effecten herhaald: na begonnen te zijn met een zacht, zelfs wat hartstochtelijk gefluister, volgt een felle uitbarsting in de laatste maat, zonder den toon te veel te dempen, en het più mosso gaat in forte voort. Daar, bij de eerste symptomen van de wanhoop komt het rubato — het teeken van een steeds grooter wordende agitatie van den geest, de teruggehouden kwart-tonen moeten goed geaccentueerd worden. Na acht maten neemt de storm af, ten minste schijnbaar; — de componist schrijft piano voor, om niet in het banale te vervallen. Maar wij zijn niet langer meester van ons zelve; wij spelen piano, maar versnellen steeds meer het tempo; wij geven meer en meer toon om een fortissimo te bereiken, (Chopin geeft slechts een forte aan), wat een overgave aan de wanhoop is, en hier begint weer het rubato.

Andere meesters zouden door zijn gegaan met deze hartstochtelijke kreten — Liszt zou zeer zeker verschillende bladzijden gevuld hebben met heftige uitbarstingen, — Chopin herstelt zichzelve, keert tot

de hoofdgedachte door schoone modulatie's vol charme terug, legt er zich bij neer en maakt een pauze.
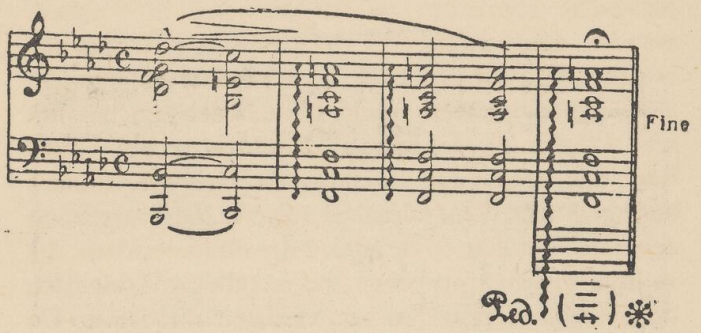


Dit is het einde van zijn wanhoop; het thema is tot ons terug gekomen, maar helderder en vrediger. Ik beveel hier den grootsten eenvoud aan. Na de versierde passages, welke de agitatie aanduiden, verkeert de ziel van den dichter in absolute rust. Na het aanslaan van de F in de bas, stijgt een zang op vol overgave en eerbied voor den Schepper, en in een reeks bewonderenswaardige gratievolle p i a n i s s i m o fiorituren heft hij zijn gedachten ten hemel.

De Nocturne is nu, om zoo te zeggen, ten einde. Maar dit was Chopin niet voldoende. Hij wilde nog één keer zijn gedachten samenvatten. Een mineur-accoord klinkt als de echo van de doorleefde smart, dan leidt een zachter accoord tot majeur; de klanken stijgen met een crescendo tot de gebroken accoorden, sterk, lang, majestueus, als volle orgeltonen.

Dit is de bedoeling van dit gedicht, en alle werken van Chopin zijn gedichten. Zoek slechts en gij zult

vinden en duizendmaal beloond worden voor uw streven.



Een benijdenswaardige omstandigheid hebben wij Polen voor, n.l. dat wij landgenooten van Chopin zijn. Waar de vreemdeling een moeilijk en onbekend pad te volgen heeft, slaan wij direct den goeden weg in (vooral in de Polonaises en Mazurka's); de hoedanigheden van zijn muze zijn kwaliteiten, welke ons ook toe behooren, en hij zelf betreurde dikwijls onder zijn buitenlandsche leerlingen de afwezigheid van deze zuiver Poolsche karaktereigenschappen. Het is daarom te meer noodzakelijk, dat alles wat wij uit de traditie weten, verzameld wordt; wij moeten naar die artisten luisteren, die Chopin het beste begrepen hebben, maar hen niet slaafs navolgen.

Vervolgens is het noodig dat wij probeeren onze ziel te leggen in ieder van zijn onsterfelijke werken.

Om duidelijk te maken wat Chopin voor ons beteekent, haal ik hier eenige woorden van Wilczynski aan over den componist Moniuszko; de schrijver karakteriseert hier zeer goed onzen Slavischen aard:

„Sla het karakter van ons poëtisch gevoel gade;

het is absoluut persoonlijk en verschilt van alle andere natie's. Het heeft geen gemeenschap met de Germaansche romantiek, welke ontstond in sombere wouden, zeeën en bergen. Het land van de Germanen is gebouwd naar een barbaarsch model; het verwekt een bijgeloovige vrees, welke U van ieder gezichtspunt uit doordringt: de fantasie van den mensch heeft daar ook vreeselijke legenden en bloedige drama's voortgebracht. Zijn ideaal is abstract, barbaarsch, en eenzaam; het lijkt op de edelen der middeleeuwen, die in hun burchten op hooge rotsen gebouwd, wachtten op het voorbijgaan van een vredigen wandelaar. De Germaansche balladen vervulden de Romeinsche legioenen, die deze streken binnenvielen, met schrik.

„Ons land daarentegen ademt rust en kalmte. Onze geest wordt door geen slagboom afgesloten en zweeft vrij rond over de uitgestrekte vlakten, niets is in staat hem voortdurend te binden, noch melancholieke rotsen, noch een te verschroeiende zon; de natuur verwekt niet te groote emoties, wij worden door haar niet geheel in beslag genomen. Dus keert de geest zich tot andere dingen en dringt in de mysteries van het leven door.

Vandaar die onbelastheid van onze poëzie, en ook die voortdurende jacht naar schoonheid en dat hartstochtelijk zoeken naar het ideaal.

„De kracht van onze poëzie schuilt in haar eenvoud, en in de waarachtige emotie, die nimmer een aangenomen pose is. Een andere karaktereigenschap is een onverwoestbare levendigheid van de verbeelding."

En verder op pagina 40:

„Onze stijl heeft twee overheerschende kwaliteiten,

eenvoud en zuiverheid. Hoe geeft de kunst ons haar schoonheid? Laten wij twee chefs-d'oeuvre nemen. De eene grijpt ons aan door de kracht van den opzet, dwingt daarom bewondering af: de machtige persoon van den meester heeft het idee tot de hoogste ontwikkeling gebracht. Hij heeft de werkelijkheid niet overtreden, maar haar als 't ware een grootere gestalte gegeven door de potentie van zijn genie. Hij heeft het bijzondere van zijn onderwerp op den voorgrond geplaatst en het zeldzame aspect naar voren gebracht. Daarom komt die werkelijkheid ons overdreven voor en daarom ook wordt zij door de realisten bestreden.

„Kijk naar de schilderijen van Kaulbach, luister naar de muziek van Wagner; wat een kracht zit er in den vorm, in de kleur, in de schaduwen en in de contrasten! Hetzelfde bij de drama's van Victor Hugo, en bij de romans van Dumas. Wij meenen in een wereld van reuzen te zijn, wij zien het menschelijk geslacht door een tooverlantaarn. Hier bewonderen wij een enormen, maar verre van eenvoudigen stijl. Laten wij nu dat andere chef d'oeuvre gade slaan. Het trekt U niet aan, het wacht totdat U zich voor zijn schoonheid gedisponeerd voelt. Hier heeft de meester ten volle doordrongen van de gedachte, die hij zich voorstelt, die gedachte op den voorgrond geplaatst en al hare verdiensten scherp belicht.

„Dit chef d'oeuvre zal U niet direct bevallen, maar hoe meer gij het bekijkt, hoe meer gij overtuigd zult worden van de grootheid dier gedachte. Een beschouwing van eenige uren zal U niet vermoeien, want de verschillende effecten van het beeld zullen U van oogenblik tot oogenblik duidelijker worden.

„Dit is de eenvoudige stijl — zeldzaam als de

zuiverste parelen — dit geeft aan de werken hun onsterfelijkheid en verzekert hun blijvende waarde. In de eerste springt de kracht meer naar voren, in de tweede domineert de groote gedachte; in de eerste zijn wij de slaven van den meester, in de tweede zijn wij vrij, en broeders van zijn gedachten. Wij gevoelen ons beter in staat de ideeën, welke de meester heeft willen uitdrukken, te doorgronden. Deze stijl vraagt ware en diepe gevoelens, maar geen koortsachtig enthousiasme; hij vereischt een eenvoudigen en reinen geest, een rijke verbeeldingskracht en een fijn gevoel. De reinheid van den stijl verheft de kunst op het plan van de religie."

Deze woorden slaan bijzonder goed op Chopin; wat ons in hem aantrekt is zuiverheid van stijl en volmaakte eenvoud, een zekere reserve en een diepe waardigheid, welke hij nooit verloor. Zelfs in de uitdrukking van zijn sterkste gevoelens gaf hij zich niet heelemaal aan ons, hij heeft in zekeren schroom een deel van zijn ziel voor ons gesloten gehouden. Wij kunnen niet doordringen in deze schuilhoeken, welke hij voor ons geheim gehouden heeft; wij kunnen alleen trachten ze te raden en ze aan te voelen. In tijden van zon en geluk was hij vroolijk, maar nimmer vulgair; wanneer leed hem kwelde, daalde hij niet af tot overdreven uitingen en vroeg niet om genegenheid of begrijpen van zijn verdriet. Degene, die in zijn Mazurka's drama's zoeken, gelijk Hugo, zullen bedrogen uitkomen. Aan hen, die ons volk kennen, heeft Chopin zijn liefde voor den dans willen toonen, zijn melancholie doordringend met opgewektheid, soms wat boertig, maar toch sympathiek.

Wij hebben gezegd, dat vrouwen de muziek van

Chopin meestal beter spelen dan mannen. Moeten wij daaruit opmaken dat zijn natuur en zijn kunst verwijfd waren? In geen geval. Hij was poëet: dit deed zijn natuur, den vrouwelijken aard benaderen. Vrouwen geven ook de verschillende schakeeringen in zijn muziek beter weer dan de leden van het sterke geslacht, die vaak te ruw optreden. Daarentegen is voor de krachtige passages de hand van een vrouw niet sterk genoeg. Chopin was, wat men noemt, eenbeetje vrouwelijk, omdat zijn natuur geneigd was tot lief hebben en niet tot haten; — omdat hij geknipt was voor een rustig en vredig leven, het leven aan den huiselijken haard en niet voor de gruwelen van den oorlog en voor de ellende van een slagveld.

Daarbij was hij een goed Christen; wij zien dit in zijn leven en in zijn werken, en deze ernstige religie dwingt respect en sympathie af.

V r o u w was hij door zijn goedheid en door zijn gevoel voor schoonheid; m a n door zijn energie en door de kracht van zijn geest. Daarom is hij één van de meest volmaakte typen op het gebied van menschelijkheid en kunst.

EINDE VAN HET EERSTE DEELTJE



211
Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

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 9

J. PHILIP KRUSEMAN — 'S-GRAVENHAGE

HOE MOET MEN CHOPIN SPELEN?

DEEL I

DOOR

JEAN KLECZYNSKI

VERT

Mr G. L

J. PHILIP KRUSEMA

