

# Chopins motieven, een rode draad

Cleem Determeijer (2018)

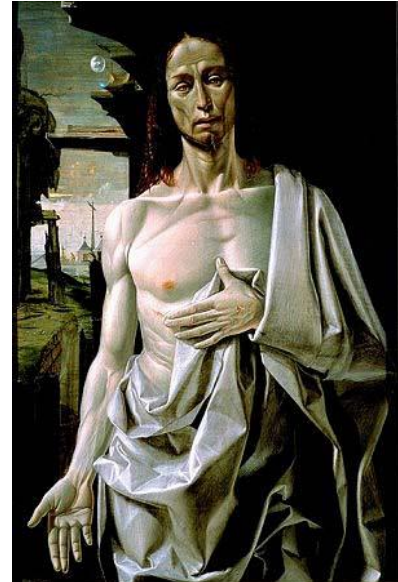
## De kijker

Enige tijd geleden dwaalde ik door het mooie Museo Thyssen-Bornemisza in Madrid. Een museum dat zich van de andere grote musea positief onderscheidt door de prachtige presentatie, logisch en leerzaam: de stukken zijn zo opgehangen dat ze meerwaarde aan hun omgeving ontleen. En plotseling sta je dan voor de *Cristo resucitado* van Bramantino. Een vreemde gewaarwording tussen al zijn tijdgenoten: Bramantino lijkt zijn tijd ver vooruit met die speciale kleurstelling en die fascinerende, treurige ogen van de *Cristo* die je niet loslaten.

En als je dan na een poosje verder schuifelt en je kijkt om, blijkt dat je een groepje mensen om je heen had verzameld die allemaal geboeid zijn geraakt door het doek van Bramantino.

In dit soort situaties blijf ik altijd graag op een afstandje naar mensen kijken. Ik vraag mij dan vaak af: wat is het dat ieder van hen boeit? Bij de een zal dat de bewondering zijn voor het ambachtelijke, een ander zal getroffen zijn door het artistieke verhaal dat hij erin herkent. Een derde zal zich verbazen over de plaatsing in de tijd, en zo voort.

Bewondering, ontroering: kenmerken van kunstbeleving.



## De luisteraar

Zit je in de Grote Zaal van het Concertgebouw te genieten van het Eerste Brahmsconcert, dan zou je bij het tweede thema eens even niet naar de pianist, maar naar de mensen in de zaal moeten kijken. Je zult niet zo zeer bewondering op de gezichten lezen, bewondering voor het ambachtelijke kunstwerk van Brahms. Nee, je zult veel meer de ontroering van de gezichten kunnen lezen. Bij velen een zodanige ontroering, dat de tranen in de ogen zullen staan. Dat zul je niet of nauwelijks aantreffen bij de kijkers naar de *Nachtwacht* in het Rijksmuseum of naar de *Geboorte van Venus* in de *Galleria degli Uffizi* in Florence.

Dat zijn van die ongrijpbare zaken die muziek tot een heel bijzondere kunstvorm maken.

Wat iemand raakt bij het horen van muziek is voor ieder individu anders.

Het is een logisch gegeven dat velen van ons gegrepen worden door een schitterende melodie. Maar er zijn ook anderen die juist gegrepen worden door harmonische wendingen, door bepaalde akkoordprogressies. Als je voor jezelf erachter probeert te komen wat de momenten zijn die voor jou persoonlijk de muzikale hoogtepunten vormen in de muziekliteratuur, kom je al snel uit op de bekende vraag: welke tien cd's zou je meenemen naar een onbewoond eiland? Voor een deel zullen dat stukken zijn die op veel lijstjes voorkomen, maar er zal natuurlijk ook een aantal stukken zijn dat je kiest vanwege een speciaal persoonlijk gevoel, misschien zelfs een sentiment dat aan een muziekstuk kan kleven; muziek roept nu eenmaal gevoelens op die, bij een volgende keer dat hetzelfde stuk beluisterd wordt, weer boven kunnen komen en dat kunnen heel goed buitenmuzikale sentimenten zijn die zo persoonlijk zijn, dat ze slechts voor jou gelden. Zo zal er, als je alle lijstjes naast elkaar legt, een aantal werken zeer frequent op voorkomen, naast zuiver persoonlijke titels.

Elke luisteraar heeft dus zo zijn eigen manier van vertalen: of hij wordt gegrepen door een melodelijn of door een harmonische wending, door het artistieke verhaal dat verteld wordt of door een klankkleur, wellicht door persoonlijk sentiment. Of natuurlijk, waarschijnlijk zelfs, door een combinatie van die factoren.

### **De componist**

Maar het is ook weleens interessant om de andere kant van het verhaal te bekijken: de kant van de componist.

Hoe komt hij of zij aan die melodieën die ons zo ontroeren? Is het een melodie die bij wijze van spreken iedereen had kunnen bedenken of is het een melodelijn die wellicht heel persoonlijke gevoelens bij speciaal die componist oproept?

Hoe is bijvoorbeeld Chopin aan zijn melodelijnen gekomen, wat betekenen ze voor hem? Als we dat meer kunnen doorgronden, kunnen we volgens mij weer wat dichterbij een goede interpretatie komen, iets dichterbij Chopin zelf.

### **Terugkerende motieven**

Wat mij reeds tijdenlang opvalt en fascineert, is dat bepaalde motieven bij Chopin wel erg vaak voorkomen. Ik bedoel geen motieven als stijlkenmerken zoals we die veel bij bijvoorbeeld Mozart tegenkomen. Nee, echt muzikale motieven, flarden van melodelijnen die hij, je zou kunnen zeggen, voortdurend van zichzelf leent. Het zijn motieven die eigenlijk zijn hele creatieve leven lang door zijn hoofd spelen en elk moment opnieuw naar buiten komen.

Natuurlijk zijn terugkerende motieven bij meer componisten te vinden. Denk maar aan bijvoorbeeld Rachmaninov, bij wie het materiaal van het Tweede Pianoconcert ook in veel andere stukken herkenbaar is. Of Grieg, wiens cellosonate wel heel erg de sfeer ademt van zijn Pianoconcert; Schumann die halverwege het slotstuk van de Kinderszenen (*Der Dichter spricht* uit 1838) het thema van *Aufschwung* uit opus 12, dat een jaar eerder werd gecomponeerd, laat terugkomen. En misschien is het wel het duidelijkst bij Grieg, die zijn bundels met *Lyrische Stücke* in opus 71 nr. 7 (*Remembrances*) afsluit met variaties op het allereerste stuk uit diezelfde reeks (opus 12 nr. 1: *Arietta*).

Maar bij Chopin zijn de verwijzingen naar zichzelf wel erg talrijk. En boeiend! Telkens weer vielen dat soort momenten mij op en ook telkens weer nam ik mij voor, het gehele oeuvre van Chopin systematisch door te lopen om te ontdekken waar precies al die plekken te vinden zijn.

Eindelijk is het ervan gekomen en dit artikel is het resultaat daarvan. Enkele dingen zijn daarbij opgevallen.

In de eerste plaats viel het mij op – wat ook de aanleiding voor dit onderzoek was – dat er inderdaad veel terugkerende motieven in het Chopin-oeuvre te vinden zijn, maar dat er één motief is dat als een rode draad door Chopins werk loopt: Het overbekende, lyrische motief uit de *Fantaisie-Improptu*. Voor het gemak noem ik dit ‘Motief FI’ (FI van *Fantaisie-Improptu*).

Daarnaast zijn ook andere overeenkomsten tussen motieven opgevallen, vaak tussen slechts twee of drie verschillende werken. Hierop hoop ik in een volgend artikel terug te komen.

### **Het karakter van Motief FI**

Het motief roept een, hoe kan het ook anders, romantische sfeer op. Het melodisch verloop is meeslepend, het neemt je als het ware mee naar een verdere ontwikkeling van het thema. Het is opvallend en laat zich in de meeste gevallen gemakkelijk herkennen. Het motief komt in het gehele Chopin-oeuvre zowel in een majeurversie voor als in mineur. De majeurversie geeft een heel open gevoel en de melodie heeft de neiging om nog verder te stijgen, tot de kwint.

De mineurversie is van nature wat ‘kleiner’, wat intiemer en de melodie heeft hier de neiging om na de mineurterts terug te zakken naar de grondtoon. Dat hetgeen wij verwachten in veel gevallen niet gebeurt, is natuurlijk voor rekening van de componist die in die gevallen andere ideeën had en niet met de ‘vaart der volkeren’ mee wil.

### De structuur van Motief FI

Qua structuur is het motief heel overzichtelijk. De kernnoten vormen een van onder naar boven gebroken kwartsextakkoord met een opgevulde tert. Dus in C wordt dat g-c-d-e. Overigens komt dit motief, uiteraard, ook bij andere componisten voor, zoals in het tweede thema van het Eerste Pianoconcert van Brahms, maar zoals gezegd, bij Chopin is het wel héél populair. Ik heb Motief FI in maar liefst twintig (!) verschillende stukken kunnen ontdekken in het gehele Chopin-oeuvre.<sup>1)</sup> Voor de statistici: 33 keer komt het in majeur voor, 19 maal in mineur, de letterlijke herhalingen niet meegerekend.

Ik heb die twintig stukken genummerd: van FI 1 t/m FI 20. Dat is ook de volgorde waarin ik ze behandel. In de tabel daarentegen staan de stukken in chronologische volgorde.

Om onafhankelijk te zijn van toonsoorten, benoem ik de noten volgens hun positie in de toonladder, dus dan vertalen we g-c-d-e door 5-1-2-3 (zoals in FI nr. 20). In de meeste gevallen wordt de kwint gevarieerd, bijv. 5-6-5-1-2-3, dus eigenlijk met een uitgeschreven pralltriller (in FI nrs. 1, 4, 10, 11, 17 en 18) of 5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3 met een uitgeschreven mordent (in FI 3, 13 en 19). Of nog rijker: 5-4<sup>#</sup>-5-6-5-1-2-3 met een uitgeschreven mordent plus een pralltriller (in FI 5, 6, 7, 8, 14 en 16) of 6-5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3 met een uitgeschreven dubbelslag (in FI 3, 9, 16 en 19). FI nrs. 2, 4, 12 en 15 hebben varianten waarbij ook de septiem een rol speelt. En in FI 18 zien we nog een andere variant: daar wordt de 6 voorafgegaan door een 3 en een 2.

Het voorkomen van Motief FI in chronologische volgorde					
Werk	Maatnummers	Harmonie <sup>2)</sup>	Jaar <sup>3)</sup>	Structuur	FI nr.
<i>Krakowiak</i> opus 14	619 (627) <sup>4)</sup> 620 (628)	F	1828	5-4 <sup>#</sup> -5-1-2-3 <sup>5)</sup> 5-6-5-4 <sup>#</sup> -5-1-2-3	19
Etude opus 10 nr. 11	18-19 20-21	des es	1829 <sup>6)</sup>	6 <sup>b</sup> -5-4 <sup>#</sup> -5-1-2-3	9
Wals nr. 15 in E opus posth. <sup>7)</sup>	57-58 (65-66)	A	1829	5-4 <sup>#</sup> -5-6-5-5-1-2-3	14
Nocturne opus 15 nr. 1	10-15 (58-63)	F	1830/ 1831	5-6-7-1-2-3	2
<i>Fantaisie- Impromptu</i> opus 66	43-44 (51-52, 63-64, 75-76) 46-48 (54-56, 66-68, 78-80) 129-131	Des es Cis	1834	5-6-5-1-2-3	1
Polonaise opus 26 nr. 2	30 (134) 32 (136)	A F	1835	5-5-5-6-5-1-2-3(-1)	10
Wals opus 34 nr. 1	52-53 (212-213) 56-57 (216-217) 60-61 (76-77, 220-221, 236-237)	Des Es As	1835	5-4 <sup>#</sup> -5-1-2-3 5-6-5-4 <sup>#</sup> -5-1-2-3	3

	148-149 152-153 156-157 (172-173) 280-281 (288-289) 297-298 (299-300, 301-302)	Ges As Des As As			
Etude opus 25 nr. 7	4-5 (48-49)	cis	1836 <sup>6)</sup>	<b>4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3</b>	5
Mazurka opus 30 nr. 1	1-2 (9-10, 37-38, 45-46) 5-6 (13-14, 41-42)	c g	1835/ 1837	<b>5-6<sup>b</sup>-5-7-1-2-3(-2-1)</b>	15
Nocturne opus 32 nr. 1	27 (48) 29 (50)	ais gis	1836/ 1837	<b>4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3</b>	6
Impromptu nr. 1 opus 29	50-52 (58-60, 66-68) 52-54 (74-76) 60-62 68-70 76-78	f f f f f	1837	<b>5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3</b> <b>5-6<sup>b</sup>-5-6-7-1-2-3</b>	4
Sonate nr. 2 opus 35, deel 1	60-61 64-65 189-190 193-194	Des Des Bes Bes	1839	<b>6-5-1-2-3</b> <b>6-5-6-5-1-2-3</b>	17
Sonate nr. 2 opus 35, deel 2	155-156	Des	1839	<b>7-6-5-1-2-3</b>	12
Scherzo nr. 3 opus 39	154-159 200-203 287-291 448-453 494-497 542-546	Des Des Des E e Cis	1839	<b>5-1-2-3</b>	20
Mazurka opus 41 nr. 2	35-36	B	1839	<b>3-2-6-5-1-2-3</b>	18
Mazurka opus 41 nr. 3	5-6 (13-14, 25-26, 33-34) 55-56 (59-60, 67-68) 71-72	<sup>8)</sup>	1839	<b>6-5-1-2-3</b> <b>5-6-5-1-2-3</b>	11
Nouvelle étude nr. 2	16-18 48-50 56-58	<sup>8)</sup>	1839	<b>5-4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3</b> <b>5-4<sup>#</sup>-5-6-5-1-2-3</b> <b>6-6-5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3</b>	16
Wals opus 70 nr. 2	5-6 (25-26, 77-78)	f	1841	<b>4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3</b>	7
Nocturne opus 55 nr. 1	17-18 (33-34) 19-20 (35-36)	As <sup>8)</sup>	1843	<b>4<sup>#</sup>-5-6-5-1-2-3</b> <b>4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3</b>	8
Nocturne in c opus posth.	21 37	f c	1847/ 1848	<b>4<sup>#</sup>-5-1-2-3(-1)</b>	13

*Ik bespreek hieronder de twintig stukken waarin Motief FI te vinden is, in volgorde van belangrijkheid. Daarbij licht ik ook steeds kort de ontstaansgeschiedenis van het werk toe en aan wie het is opgedragen.*

### 1. Fantaisie-Impromptu opus 66

- m. 43-44 (51-52, 63-64, 75-76) <sup>4)</sup>
- m. 46-48 (54-56, 66-68, 78-80)
- m. 129-131

De meest kenmerkende plek waar ons motief voorkomt, is het lyrische thema in de *Fantaisie-Improptu*. Het thema verschijnt als een oase van rust na het *allegro agitato*-gedeelte, maar wel met een dwingend romantisch verhaal in zich.

▶  
*Fantaisie-Improptu*  
opus 66  
m. 43-49



We zien hier twee verschijningsvormen van het motief. In de maten 43-44 gaan we

harmonisch van As naar Des. De structuur is hier 5-6-5-1-2-3. Eigenlijk kunnen we het motief groter denken tot halverwege m. 46. Want, zoals het motief in de maten 43-44 stijgt, zo daalt het in de maten 44-46 en sluit het af met alweer die kwartsextligging van het Des-akkoord.

Aansluitend volgt een tweede versie van het motief, een mineurvariant: in mm. 46-47 maken we via een schijnstart op een Ges-akkoord, een echte start op een Bes-akkoord en na een maat harmonische omzwervingen sluiten we in m. 49 af op Des. Eigenlijk loopt Motief FI tot en met de eerste tel van m. 48, maar ook hier willen we het motief liever groter denken en het laten eindigen aan het begin van m. 49. We zien de twee vormen steeds, ook in de herhalingen, na elkaar verschijnen.



◀  
*Fantaisie-Improptu*  
opus 66  
m. 129-135

Aan het slot (in de maten 129-131) verschijnt de eerste vorm nogmaals, maar nu in de linkerhand en in dubbele notenwaarden. Nu wordt de harmonie gedurende de zeven maten

die het hele motief (plus verlenging) hier in beslag neemt, gevormd door één gelijkblijvend akkoord, een Cis-sus2-akkoord.<sup>9)</sup>

Het gedeelte van de *Fantaisie-Improptu* waarin Motief FI voorkomt, staat in een 4/4 maat. De zwaartepunten liggen op de eerste noot van het thema en op de laatste noot omdat beide

maataccenten krijgen. Bovendien hebben ze ook langere notenwaarden dan de tussenliggende noten. De tweede noot van het motief (= sext) krijgt speciale aandacht door de versiering (*tr*), die alleen de laatste keer in de coda ontbreekt. In de mineurversie die er meteen na volgt (vanaf helft m. 46) krijgt de eerste noot bovendien nog een sterk syncope-accent.

Over de ontstaansperiode van de *Fantaisie-Improptu* zijn de bronnen onduidelijk. Meestal wordt deze in of rond 1834 geplaatst (Volgens de website *en.chopin.nifc.pl* moet het 1833/34 zijn, een andere Poolse site *www.chopin.pl* houdt het op 1834. Alleen bij Hutschenruyter<sup>10)</sup> lezen we het jaartal 1839). Chopin heeft het stuk opgedragen aan een van zijn leerlingen, Barones Frances Sarah d'Est.

## 2. Nocturne in F, opus 15 nr. 1

m. 10-15 (58-63)

Deze Nocturne vertoont, wat ons motief betreft, veel verwantschap met de *Fantaisie-Improptu*, hoewel deze Nocturne in een 3/4 maat staat. In de rustige sfeer die dit stuk uitstraalt, blijkt ineens dat boven de kabbelende linkerhandfiguur een melodiefragment is begonnen dat sterk doet denken aan Motief FI. Pas in de maten 13 t/m 15 herkennen we de



maten 45-46 uit de *Fantaisie-Improptu*.

◀  
Nocturne in F, opus 15 nr. 1,  
m. 10-15



De structuur is 5-6-7-1-2-3. Die structuur zien we in de maten 10-12. Maar ook hier is het weer verleidelijk

om het motief wat groter te denken en wel tot en met de eerste tel van m. 15. We zien dan dat de melodie, net als bij de *Fantaisie-Improptu*, eerst stijgt, waarna hij weer daalt tot de beginnoot. We zijn dan weer geëindigd met ons gebroken kwartsextakkoord.

Deze verlenging van het motief is de reden dat we dit gedeelte als Motief FI aanmerken, want het motief sec is te onduidelijk. Vergelijk het met hetzelfde gedeelte aan het begin van het stuk (mm. 2-4). Daar zien we slechts een toonladdergedeelte van c tot a (met enige fantasie zou het gezien kunnen worden als een kwartsextakkoord met zowel opgevulde kwart als opgevulde tert). De meerwaarde zit juist in de vervolgmaten!

Let wel, wat wij in dit kader graag zien als eerste noot van ons motief (de c in m. 10), is eigenlijk een oplossing van de noot ervoor. En wat we graag zien als laatste noot van ons verlengde motief (de c in m. 15) is eigenlijk geen slotnoot omdat de melodielijn doorloopt tot in m. 16. Een extra overeenkomst van het verlengde motief in deze Nocturne met het verlengde motief in de *Fantaisie-Improptu*, is de versiering die in de Nocturne op de tweede noot van m. 14 zit en die we in de *Fantaisie-Improptu* terugvinden in m. 53. De melodie wordt op die plek als het ware even opgetild, waarna de afwikkeling volgt.

Het stuk dateert volgens de Chopin-website<sup>11)</sup> van 1830/31 en is opgedragen aan componist-pianist Ferdinand Hiller.

## 3. Wals in As, opus 34 nr. 1

m. 52-53	m. 56-57	m. 60-61	m. 76-77	
m. 148-149	m. 152-153	m. 156-157	m. 172-173	
m. 212-213	m. 216-217	m. 220-221	m. 236-237	
m. 280-281	m. 288-289	m. 297-298	m. 299-300	m. 301-302

In een totaal andere sfeer dan bij de vorige twee stukken vinden we in deze Wals ons motief terug. Het verschijnt steeds als de derde en vierde maat van een periode van 4 maten, het vormt dus de tweede helft van een thematisch gegeven. Het karakter is hier joviaal, zelfs feestelijk, het tempo is navenant. Kwam in de hiervoor besproken Nocturne het motief slechts tweemaal voor, in de Wals opus 34 nr. 1 is ons motief prominent aanwezig. Maar liefst zeventien keer horen we Chopins favoriete motief langskomen. De structuur is 5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3, met steeds een pralltriller op de eerste noot, waardoor die eerste noot extra belicht wordt. Verder loopt het motief van een eerste tel naar een volgende eerste tel, waardoor het motief heel metrisch klinkt.

*Wals in As, opus 34 nr. 1, m. 52-53* ►

De Wals staat aanvankelijk in As, hier zien we het motief verschijnen in Des, in Es en twee keer in As, steeds in een V-I relatie. Daarna wordt de hoofdtoonsoort Des, dus daar staan de motieven in Ges, in As en twee keer in Des en vervolgens wordt het eerste gedeelte in As herhaald (dus met motieven in Des, in Es en twee keer in As).



Tot nu toe schrijft Chopin steeds een pralltriller op de eerste noot, maar vanaf dit moment (vanaf m. 280) schrijft hij de versiering uit (het motief komt nog vijf keer voor), waardoor de structuur eigenlijk 5-6-5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3 wordt.

Aanvankelijk wordt het motief begeleid met V-I harmonieën, de laatste drie keer blijven we op de eerste trap, wat een heel neutrale sfeer oproept.

*Wals in As, opus 34 nr. 1, m. 297-302* ▼



Volgens de Chopin-website<sup>11)</sup> heeft Chopin deze Wals in 1835 genoteerd in het muziekboek van Josephine Thun-Hohenstein, die in die tijd les van hem had.

#### 4. Impromptu nr. 1 in As, opus 29

m. 50-52 en 52-54
m. 58-60 en 60-62
m. 66-68 en 68-70
m. 74-76 en 76-78

Na alle hectiek van het begin van deze Impromptu, belanden we vanaf m. 35 in rustiger vaarwater. Toch moeten we nog tot het einde van m. 50 wachten voordat ons motief, vrij onverwacht, verschijnt. Maar vanaf dit moment laat Chopin het niet meer los: het wordt een belangrijk thema.

Het motief verschijnt hier in een bijzondere vorm, namelijk steeds tweemaal achter elkaar. De eerste keer heeft het hoofdmotief voortdurend de structuur 5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3. Alle vervolgvormen zijn steeds verschillende varianten.



◀ *Impromptu nr. 1 in As, opus 29*  
m. 50-54

De eerste variant heeft de structuur 5-6<sup>b</sup>-5-6-7-1-2-3. De andere varianten zijn

steeds uitgebreider. Het laatste paar begint echter niet met het hoofdmotief, maar meteen met de eerste variant (mm. 74-76).

Het motief begint in deze Impromptu overal met een opmaat, waardoor de ‘dissonante’ verlaagde sext het maataccent krijgt. Die beklemtoning wordt nog eens versterkt doordat de noot soms versierd wordt met een (prall)triller en doordat bovendien op sommige plekken de noot voorzien wordt van een accent.

Overigens worden de varianten van het motief gaandeweg zo uitgebreid, dat het maar de vraag is, of ze nog als Motief FI aangemerkt kunnen worden. Deze variaties die op het motief gemaakt worden laten ook hier weer zien dat improvisatie een belangrijk bestanddeel is in Chopins componeerproces.

De Impromptu dateert van 1837 en is opgedragen aan Caroline de Lobau; ook zij behoort tot de leerlingen van Chopin uit de ‘betere kringen’.

## 5. Etude in cis, opus 25 nr. 7

m. 4-5 (48-49)

In dit stuk speelt ons motief, hier in een mineurversie, zich af in een rustige, overpeinzende sfeer. Het verschijnt deze keer als belangrijk onderdeel van de hoofdmelodie van deze Etude. Het komt slechts eenmaal voor (plus een letterlijke herhaling), maar het is wel dominant en herkenbaar. De structuur van het motief dat ditmaal in de linkerhand verschijnt, is 4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3. Wat de plaatsing in de maat betreft, het hele motief is eigenlijk een grote opmaat voor de slotnoot die ook nog eens het eindpunt van een genoteerd crescendo is. Verder speelt Chopin nog wat met de aandacht die de verschillende noten in het motief krijgen. Zo voorziet hij de verder metrisch onbelangrijke eerste motiefnoot van een accent en de derde noot van het motief krijgt een voorslag. Door deze voorslag belicht Chopin de mild-dissonant-klinkende verlaagde, want mineur, sext. Het motief heeft na zijn slotnoot (e) sterk de drang

om naar een terts lager op te lossen (cis), wat ook gebeurt.



◀ *Etude in cis, opus 25 nr. 7, m. 4-5*

Deze Etude is ontstaan in 1836.

De Etudes opus 25 werden opgedragen aan Marie d’Agoult, die in die periode een relatie had met Franz Liszt. Beiden behoorden, zoals bekend, tot de intieme kennissenkring van Chopin.

## 6. Nocturne in B, opus 32 nr. 1

m. 27 (48)

m. 29 (50)



In het tweede deel van de Nocturne dat op m. 21 begint en dat overigens vrij rustig verloopt, zien we het motief tot twee keer toe als een soort interruptie verschijnen. Chopin wil het motief telkens forte gespeeld hebben in een piano tot pianissimo context. Dat maakt dat Motief FI hier een bijzondere plaats inneemt. Enerzijds heeft het een soort signaalfunctie, anderzijds klinkt ons motief hier telkens als een forte-vraag, waarna een piano-antwoord volgt.



◀ *Nocturne in B, opus 32 nr. 1, m. 27*

Het Motief FI heeft in deze Nocturne veel overeenkomsten met de zojuist besproken Etude. Beide staan in mineur, beide hebben dezelfde structuur ( $4^\#-5-6^b-5-1-2-3$ ), beide hebben een beweging in zestienden, beide hebben een voorslag voor de verlaagde sext en een genoteerd accent op de eerste motiefnoot en bij beide speel je duidelijk naar de laatste noot toe (bij de Etude vanwege het maataccent, bij de Nocturne vanwege het crescendoteken). Bovendien hebben we bij beide te maken met een omgeving met veel kruizen, beide motieven beginnen zelfs met een dubbelkruis.

Het werk dateert van 1836/37 en werd opgedragen aan Kamila Billing de Courbonne.

## 7. Wals in f, opus 70 nr. 2

m. 5-6 (25-26, 77-78)

Hier is ons motief onderdeel van de hoofdmelodie van deze Wals. Het is, in een periode van acht maten, de vijfde maat. Ons motief is geen afgerond geheel, het is het begin van de afwikkeling van het thema gedurende de maten 5-8.

De versie van Motief FI in deze Wals heeft weer veel overeenkomsten met die in de vorige twee stukken. De structuur is ook hier weer  $4^\#-5-6^b-5-1-2-3$ .



◀ *Wals in f, opus 70 nr. 2, m. 5-6*

Wat de opdracht boven deze Wals betreft, de verschillende bronnen vermelden maar liefst drie verschillende namen: de Oostenrijkse danseres Maria de Krudner, Chopins leerling Elise Gavard en de Frans-Duitse pianiste Anna Caroline Oury de Belleville. Aangezien dit een postuum werk is, baseren de bronnen zich op verschillende manuscripten.

## 8. Nocturne in f, opus 55 nr. 1

m. 17-18 (33-34)

m. 19-20 (35-36)

Na tweemaal acht maten hoofdthema volgt vanaf m. 17 een B-gedeelte waarvan ons motief het belangrijkste melodische gegeven is. Het geheel speelt zich af in een rustig schommelende beweging die we wel vaker tegenkomen in de Chopin Nocturnes.

In de maten 17-18 zien we de structuur  $4^\sharp-5-6-5-1-2-3$ , terwijl we in de maten 19-20 eigenlijk  $4^\sharp-5-6^b-5-1-2-3$  zien. Die verlaagde sext die hier ineens verschijnt is lastig te verklaren.

*Nocturne in f, opus 55 nr. 1, m. 17-20* ►

Harmonisch gezien zijn de twee plekken hetzelfde: in mm. 17-18 gaan we van een  $Es7-sus4$ -akkoord<sup>9)</sup> via  $Es7$  naar  $As$ . In mm. 19-20 gaan we van  $G7-sus4$



via  $G7$  naar  $C$ , wat relatief gezien hetzelfde is. Het enige verschil is een gevoelskwestie: de verlaagde 6 voelt iets dramatischer aan. Ook de afloop van de tweede versie is iets anders, want eigenlijk eindigt het niet op een  $C$ -akkoord, maar op een  $C7$  en daardoor worden we meegetrokken naar het volgende gedeelte: viereneenhalve maat op een orgelpunt als overbrugging naar de volgende inzet van het hoofdthema.

De tweede versie is ook ritmisch gezien een variant op de eerste en het hele motief is in beide versies, zoals ook op veel plekken in andere stukken, te zien als een grote opmaat naar de slotnoot van het motief toe.

Over het jaar waarin deze Nocturne is gecomponeerd spreken de bronnen elkaar tegen. Hutschenruyter<sup>10)</sup> heeft het over de periode 1840-1844, terwijl de Chopin-website<sup>11)</sup> weet dat het 1843 was. Chopin heeft de Nocturne opgedragen aan Jane Stirling.

## 9. Etude in Es, opus 10 nr. 11

m. 18-19

m. 20-21

*Etude in Es, opus 10 nr. 11, m. 18-19* ►

Hier is het motief onderdeel van een doorgaande beweging in achtsten die Chopin deze hele arpeggio-etude, van begin tot eind, volhoudt. Na een beginperiode van 16 maten volgt een nieuwe melodische ontwikkeling, waarvan de eerste vier maten voor ons van belang zijn. Daar zien we vraag-antwoord en nogmaals vraag-antwoord. Die antwoordmaten (18 en 20) worden gevormd door Motief FI.



We zien hier de structuur  $6^b-5-4^\sharp-5-1-2-3$ , de eerste keer in des-mineur, de tweede keer in es-mineur. Het begin van het motief is, zoals gezegd, niet duidelijk gemarkeerd, het ontstaat uit een melodielij. n.

De 12 Etudes opus 10 zijn ontstaan in de periode tussen 1828 en 1833 en werden opgedragen aan Franz Liszt. Volgens Huizing<sup>6)</sup> dateert deze 11<sup>de</sup> Etude van 1829.

## 10. Polonaise in es, opus 26 nr. 2

m. 30 (134)

m. 32 (136)

In het tweede gedeelte van deze Polonaise, vanaf m. 21, komt het Polonaiseritme pas goed op gang en een paar maten later verschijnt ons motief in een heel uitbundige sfeer.

Het motief komt in dit stuk op twee plaatsen voor, plus natuurlijk de letterlijke herhalingen in de reprise. Het heeft de structuur 5-6-5-1-2-3(-1). In deze Polonaise sluit het motief in wezen niet af op de terts, maar op de daaropvolgende afsluitende grondtoon. We zullen in FI 13 hetzelfde zien en in iets gewijzigde vorm ook in FI 15.



*Polonaise in es, opus 26 nr. 2, m. 30 ▲*

De Polonaise in es is gecomponeerd in 1835 en opgedragen aan vriend en collega-componist Josef Dessauer.

### 11. Mazurka in B, opus 41 nr. 3

- m. 5-6 (13-14, 25-26, 33-34)
- m. 55-56 (59-60, 67-68)
- m. 71-72

In deze grillige Mazurka zit Motief FI verstopt als een soort muzikale *Waar is Wally?* Als je niet per se op zoek bent naar het motief, zal het niet opvallen. En toch kun je het er acht keer in horen! Vanwege het notenmateriaal passen deze plekken in ons Motief FI-verhaal. Maar we missen hier natuurlijk wel de romantische lading die sommige andere plekken hebben, alsook het joviale karakter dat we elders tegenkomen.



◀ *Mazurka in B, opus 41 nr. 3, m. 5-6*

*Mazurka in B, opus 41 nr. 3, m. 55-56 ▶*



In de maten 5-6 zien we de structuur 6-5-1-2-3, terwijl in de maten 55-56 de structuur 5-6-5-1-2-3 is. Dat komt omdat de eerste versie ná de eerste tel van de maat begint, terwijl we in de tweede versie juist óp de eerste tel beginnen. Die eerste noot wordt ook nog eens van een octavering voorzien. Verder zijn alle fragmenten in deze Mazurka hetzelfde en de linker- en rechterhand spelen het motief steeds unisono. Ook de toonsoort waarin ze voorkomen is steeds hetzelfde (E). De enige plek die anders is, is de allerlaatste: in plaats van E-groot staat het motief hier in e-klein.

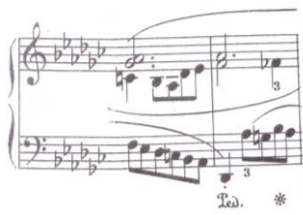
Overigens is het in deze Mazurka steeds zo, dat het motief niet echt afgesloten wordt, het loopt verder door in een soort variant op Motief FI, waarna het steeds in de volgende maat op dis (een enkele keer op d) afsluit. De laatste keer is ook hier weer uitzonderlijk: de variant wordt nog twee maten extra verlengd.

Deze Mazurka is in 1839 in Nohant ontstaan en is opgedragen aan Stefan Witwicki, dichter en vriend van Chopin. Teksten van Witwicki heeft Chopin gebruikt voor veel van zijn liederen (opus 74).

### 12. Sonate nr. 2 opus 35, deel 2

- m. 155-156

Was het in de hierboven besproken Mazurka al een zoekplaatje, het motief is in dit Sonatedeel nog lastiger te vinden en bovendien komt het hier slechts eenmaal voor.



◀ *Sonate nr. 2 opus 35, deel 2, m. 155-156*

Chopin heeft het als het ware verstopt in een secundaire lijn in de rechterhand, op een plek waar de loopjes in de linkerhand alle aandacht opeisen. Het zal op deze plek door Chopin niet echt als thema zijn bedoeld.

Het motief volgt hier de structuur 7-6-5-1-2-3. Het notenbeeld doet denken aan de Mazurka die we hiervoor bespraken. Daar komt (in mm. 55-56 aldaar) ook het motief voor als onderstem van de rechterhand onder een lange noot die blijft liggen.

De Sonate is uit 1839.

### 13. Nocturne in c, opus posth.

m. 21

m. 37

In dit stuk is het motief weer duidelijk aanwezig. Het komt twee keer voor en in beide gevallen vraagt Chopin aandacht voor het tempo en de sfeer van het motief, de eerste keer door *animato* te noteren, de tweede keer hebben we te maken met een *a tempo* na een *ritenuto*. Ook opmerkelijk is dat de eerste basnoot tijdens het motief niet de grondtoon van het akkoord is, maar de tert. Dat is enerzijds om een conflict met de melodienoot te voorkomen, anderzijds kan op deze manier een dwingende baslijn starten, de eerste keer e-f-g-as, de tweede keer is dat b-c-d-es.



◀ *Nocturne in c, opus posth., m. 21*

De structuur is hier 4<sup>#</sup>-5-1-2-3(-1). Eigenlijk zou ons motief eindigen op de tert, maar het mag duidelijk zijn dat de zin nog minimaal een noot doorloopt naar de grondtoon en zelfs dan wil de melodie verder. Wat de plaatsing van het motief betreft is het

opvallend dat Chopin de dissonante verhoogde 4 op de eerste tel laat komen, wat heel wat energie oproept.

Opvallend is ook dat Motief FI in dit werk van een kenmerkend ritme is voorzien, wat we nergens anders in deze vorm tegenkomen.

Deze postume Nocturne is een laat werk dat dateert van 1847-1848.

### 14. Wals (nr. 15) in E, opus posth.

m. 57-58 (65-66)

In dit stuk is Motief FI een belangrijk melodisch gegeven, maar pas in het middendeel, dat is het gedeelte van mm. 57 t/m 72, dat plotseling in A groot staat. Tot twee keer toe komt het voor als het begin van een periode van acht maten.



◀ *Wals (nr. 15) in E, opus posth., m. 57-58*

We zien hier de structuur 5-4<sup>#</sup>-5-6-5-5-1-2-3. In deze Wals in E (1829) zien we een vroege vorm van het motief en je zou kunnen zeggen dat het motief nog in ontwikkeling is. Zo is het afwijkend

omdat er een toonrepetitie in voorkomt (de e) en het is een van de slechts twee stukken (in de Krakowiak uit 1928 - FI 19 - zien we hetzelfde) waar de slotnoot van het motief geen accent krijgt, in deze stukken valt het accent op de kwint. Het motief leunt hier, zoals gezegd, zwaar op de kwint van het motief, terwijl Chopin het motief in alle hierna gecomponeerde stukken naar een geaccentueerde slotnoot (de terts) stuurt. Dat maakt ook dat het motief in deze Wals de romantische lading nog mist die het in latere stukken wel duidelijk heeft.

### 15. Mazurka in c, opus 30 nr. 1

m. 1-2 (9-10, 37-38, 45-46)

m. 5-6 (13-14, 41-42)

Motief FI vormt het hoofdthema van deze Mazurka. Echter, door tal van factoren doet het nauwelijks meer denken aan de vorm die we in de *Fantaisie-Improptu* zagen. Door de vele voorstellen, het gemis van een eerste tel in de begeleiding, de septiem die plots verschijnt in het motief en hier en daar een syncopische eerste noot zijn we vervreemd van ons oorspronkelijke beeld van het motief.



◀ *Mazurka in c, opus 30 nr. 1, m. 1-2*

In deze Mazurka kunnen we dan ook beter spreken van een bewerking van het motief. De structuur is hier 5-6<sup>b</sup>-5-7-1-2-3(-2-1), waarbij, zoals gezegd, de septiem opvalt. Maar wat nog afwijkender is, is dat het thema niet stopt na de laatste noot van ons motief, maar dat de terts in

de twee noten daarna naar de grondtoon toe wordt afgewikkeld. Dit is de enige plek waar dat op deze manier gebeurt. Het doet wel denken aan vergelijkbare plekken in FI 10 en in FI 13, maar in die gevallen volgt slechts de grondtoon. En daar ook blijven we iets langer hangen op de terts, terwijl hier, in FI 15, de lijn meteen in gelijkblijvende notenwaarden afwikkelt via de secunde naar de grondtoon.

In deze Mazurka worden een c-mineurversie en een g-mineurversie afgewisseld waarbij we tot drie keer toe het paar c-mineur/g-mineur zien. Daarna volgt nog een enkele c-mineurversie.

Een bijzonderheid in dit stuk is voorts dat alle keren het hoogtepunt van het motief van een voorslag wordt voorzien, hetgeen extra aandacht voor die toon oplevert. Hetzelfde geldt voor de verlaagde sext die op sommige plekken een voorslag, soms ook een pralltriller krijgt.

Het stuk is ontstaan in de periode 1835-1837 en opgedragen aan Maria Czartoryska-Wirtemberska.

### 16. Nouvelle étude nr. 2

m. 16-18

m. 48-50

m. 56-58

Hier is het motief weer minder duidelijk. Het is geen op zich staand gegeven, maar het komt voort uit een melodielijn. Het wekt de indruk dat we slechts toevallig uitkomen op het motief. Gek genoeg hebben we de tweede en derde keer dat het motief verschijnt, nu met een ritmische variant, iets meer het gevoel dat het hier ook echt als motief bedoeld is.



◀ *Nouvelle étude nr. 2, m. 16-18*

Het bijzondere aan dit stuk is, dat ons motief er drie keer in voorkomt met steeds een verschillende structuur: in de maten 16-18 zien we 5-4<sup>#</sup>-5-6<sup>b</sup>-5-1-2-3, in de maten 48-50 hebben we 5-4<sup>#</sup>-5-6-5-1-2-3 en in de maten 56-58 is de structuur 6-6-5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3. In dit stuk speelt Chopin dus wat met de vorm van het motief: zowel de mordentversie als de pralltrillerversie komen hier voor (zie eerder in dit artikel onder *De structuur van Motief FI*).



Ook de harmonieën zijn in deze Etude anders dan anders. In de eerste vorm zien we C7 “oplossen” naar Des, de tweede en derde keer zien we dat een As7 gevolgd wordt door een F<sup>Ø</sup>-akkoord<sup>9)</sup> als tussenstap naar Bes7. Boeiende en beslist geen alledaagse harmoniewisselingen!



▲▲ *Nouvelle étude nr. 2, m. 48-50*

▲ *Nouvelle étude nr. 2, m. 56-58*

Het stuk is ontstaan in 1839.

## 17. Sonate nr. 2 opus 35, deel 1

- m. 60-61
- m. 64-65
- m. 189-190
- m. 193-194

In deze Sonate uit 1839 begint het 2<sup>de</sup> themagedeelte in m. 41. In de tweede keer dat dit thema klinkt (vanaf m. 57) wordt Motief FI gebruikt als variant, als omspeling.



▲ *Sonate nr. 2 opus 35, deel 1, m. 60-61*



▲ *Sonate nr. 2 opus 35, deel 1, m. 64-65*

Het motief komt 4 keer voor. De eerste keer met de structuur 6-5-1-2-3, de tweede keer zien we een variatie waardoor de structuur verandert in 6-5-6-5-1-2-3. De derde en vierde maal herhalen de twee structuren zich, zij het in een andere toonsoort.

Het motief is lastig te herkennen omdat de kwint en de sext van het motief geoctaveerd zijn.

## 18. Mazurka in e, opus 41 nr. 2

- m. 35-36

Deze Mazurka ademt, zoals zoveel Chopinstukken, de sfeer van een improvisatie. Het is alsof Chopin al improviserend ineens Motief FI erin verstoppt, omdat het in zijn gedachten boven komt drijven. Het is eenmalig en komt dus ook niet na 4 of 8 maten terug, hetgeen je wel zou verwachten. Het is dus niet meer dan terloops, de manier waarop het motief hier verschijnt en dan ook nog eens in een iets afwijkende structuur: 3-2-6-5-1-2-3.



▲ Mazurka in e, opus 41 nr. 2, m. 35-36

Deze Mazurka is op Mallorca ontstaan in 1839 en opgedragen aan Stefan Witwicki.

## 19. Krakowiak, opus 14

m. 619 (627)

m. 620 (628)

Als de *Krakowiak* al zo'n 14 minuten bezig is, komt plotseling uit het niets Motief FI tevoorschijn. In een doorgaande beweging in zestienden, niet echt herkenbaar als motief, zien we in de maten 619 en 620 twee motieven aan elkaar geplakt en acht maten later hetzelfde. Maar dit zijn dan ook de enige plekken waar het motief voorkomt.



◀ Krakowiak, opus 14, m. 619-620

Onder andere omdat het een Rondo is, hebben we in de *Krakowiak* veelvuldig te maken met herhalingen, maar toch is dit gedeelte met Motief FI eenmalig. Het is min of meer een toevaligheid en de reden dat we het hier vermelden is louter dat het aan de

structuur van Motief FI voldoet (5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3 en 5-6-5-4<sup>#</sup>-5-1-2-3). Bovendien missen we ook de zo karakteristieke beklemtoning van de slotnoot, want hier wordt totaal niet naar de laatste noot toegespeeld.

Het is de eerste keer (1828) dat Chopin het motief (bedoeld dan wel onbedoeld) gebruikt.

De *Krakowiak* is opgedragen aan prinses Anna Czartoryska.

## 20. Scherzo nr. 3 in cis, opus 39

m. 154-159

m. 200-203

m. 287-291

m. 448-453

m. 494-497

m. 542-546

Chopin combineert de toonsoorten cis-klein en Des-groot graag met elkaar.<sup>12)</sup> Zo ook hier: het eerste deel van het Scherzo staat in cis-klein, terwijl hij in het middendeel naar majeur wil, dus dat wordt Des-groot. In dit Des-gedeelte is ons motief prominent aanwezig. Het wordt in dit geval gevormd door de vier kernnoten van Motief FI en ze zijn de opening van het thema in dit middendeel. De structuur is hier 5-1-2-3. Het motief is hier dus helemaal ontdaan van alle omspelingsen.



◀ Scherzo nr. 3 in cis, opus 39, m. 154-159

Het motief openbaart zich hier zes keer in verschillende gedaanten. De eerste keer zien we een eerste noot die drie maten duurt, de tweede keer duurt hij slechts één maat. De derde keer duurt hij twee maten, daarna weer drie maten en de laatste twee keren weer één maat. Ook qua

toonsoorten wordt hier nogal gewisseld. De eerste drie keren staat het motief in Des, daarna in E, vervolgens in e en tenslotte in Cis.

Eigenlijk is het maar de vraag of we de verschijningsvormen van ons motief in dit Scherzo nog wel Motief FI kunnen noemen. De vier noten vormen natuurlijk wel de basis van ons motief, het zijn de kernnoten, ontdaan van alle mordent- en pralltrillervarianten, maar we missen wel de romantische lading die we met name in de eerst behandelde vorm, de *Fantaisie-Improptu*, tegenkwamen.

Chopin heeft dit Scherzo in 1839 opgedragen aan collega-pianist Adolphe Gutmann.

### Plus...

Motief FI is ook in het repertoire van de lichte muziek te herkennen. Zo is het, letterlijk geciteerd, het hoofdmotief in *I'm always chasing rainbows* van Judy Garland dat in 1941 in de film *Ziegfeld Girl* voorkomt. Hetzelfde liedje wordt in 1945 in de film *The Dolly Sisters* nog eens gebruikt.

### Conclusies

#### Frequentie

Als we de letterlijke herhalingen buiten beschouwing laten, komen we Motief FI in twintig stukken 33 keer in majeur tegen en 19 keer in mineur. Als we de letterlijke herhalingen wel meetellen, komen we op het forse aantal van 93 FI-motieven in het gehele Chopin-oeuvre!

#### Toonsoorten

De stukken waar Motief FI in voorkomt, zijn gelijkelijk verdeeld over alle toonsoorten. Er blijken dus, wat dit motief betreft, geen favoriete toonsoorten voor Chopin te zijn.

#### Plaatsing in de maat

Wat de plaatsing in de maat betreft, zien we een aantal overeenkomsten en een aantal verschillen tussen de diverse verschijningsvormen van Motief FI.

- In een aantal gevallen begint én eindigt het motief op een eerste tel (FI nrs. 1, 3, 7, 9, 11 tweede helft, 12, 17 en 18).

- In een aantal andere gevallen begint het motief op een enkele opmaatnoot (FI 2, 4 en 16), soms is het hele motief te zien als een grote opmaat naar de laatste noot toe (FI 5, 6, 8 en 11 eerste helft).

#### Ritme

Wat betreft het ritme, er zijn een paar versies waarbij de eerste noot als enige langer is dan alle andere (afgezien van eventueel de laatste noot) (FI 1, 3, 11 tweede helft, 12 en 20) en er zijn veel versies waar alle notenwaarden gelijk zijn, behalve soms de afsluitende noot (FI 5, 6, 7, 8, 9, 11 eerste helft, 15, 16, 17, 18 en 19).

Verder vallen ritmisch gezien FI 2 en 13 op vanwege hun gepunteerde figuren.



### Harmonisch schema

Voor de verschillende (tijdelijke) toonsoorten waarin de 93 motieven gebruikt worden: zie de tabel eerder in dit artikel.

Wat de harmonische structuur van Motief FI betreft, in bijna alle gevallen hebben we te maken met een V-I-relatie. Er zijn enkele stukken waarin dat niet het geval is.

- Zo zien we in FI 2 een eenvoudige variant: V-II-V-I.
- In FI 11 is er eigenlijk geen sprake van een harmonische context. Je kunt er een B- en een E-akkoord onder voelen en onder de laatste versie een e-akkoord, maar echt duidelijk is dat niet.
- Er zijn enkele plekken waar het motief begeleid wordt door één gelijkblijvend akkoord: in FI 1 is dat de laatste keer een Cis-sus2<sup>9)</sup>, in FI 3 de laatste drie keer een As, in FI 19 een F-akkoord en we zien een Cis-akkoord tijdens de laatste keer in FI 20.
- En dan zijn er natuurlijk de echt afwijkende harmonieën. Bij FI 1 zijn er twee vormen van het motief. De eerste vorm voldoet gewoon aan V-I. Bij de tweede vorm gaan we steeds van Ges (m. 46) via Bes7 (m. 47) naar ons tijdelijk eindpunt op een es-akkoord (m. 48) (een soort III-V-I), waarna er nog een afwikkeling volgt die uiteindelijk leidt naar Des (m. 49).
- In FI 8 lijkt het bij de tweede en vierde keer dat het motief verschijnt, alsof het G7-akkoord oplost naar C, maar dat doet het niet, want het C-akkoord wordt meteen voorzien van een septiem.
- Bij FI 16 zien we elke keer dat het motief verschijnt heel spannende harmonische progressies. De eerste keer wordt het motief voorzien van een C7-akkoord dat ‘oplost’ naar Des. De tweede en derde keer zien we de opeenvolging As7 – F<sup>Ø</sup> – Bes7.<sup>9)</sup>
- Bij FI 20 zien we de formule I-VI-V-I (de laatste keer zonder VI).

### Belangrijkheid van Motief FI in de verschillende composities

Het belang van Motief FI is in de verschillende werken heel divers.

- In veel gevallen is het een belangrijk thema, een gedeelte van een thema of een ander duidelijk thematisch gegeven (zoals in FI 1, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 13 en 14).
- In enkele gevallen is het motief niet echt duidelijk. In FI 15 bijvoorbeeld vertroebelt de septiem de structuur van het motief, maar ook de afwikkeling vanaf de terts naar de grondtoon toe geeft het gevoel dat het materiaal van het motief deel uitmaakt van een groter thema-geheel. In FI 17 zit de onduidelijkheid in het octaveren van sommige motiefnoten. In FI 19 missen we de karakteristieke accentuering van de slotnoot waardoor het fragment nauwelijks als Motief FI herkenbaar is, ook de aaneenschakeling van twee motieven in de maten 619 en 620 geven er een zekere terloopsheid aan.
- Soms ontleent het fragment zijn belang aan de context. Zo wordt in FI 2 het fragment vermeldenswaard zodra het verlengd wordt en er een overeenkomst met FI 1 duidelijk wordt.
- In sommige gevallen is het slechts een verzameling noten die terloops langkomen, maar die wel de structuur hebben van het Motief en derhalve wel in dit artikel vermeld zijn. Zo is er in FI 9 en 12 sprake van een schijnbare toevalligheid, in FI 11 en 16 hebben we geen afgerond geheel en in FI 18 zien we een toevallige afsluiting van een melodiële lijn.
- Tot slot manifesteert FI 20 zich als een apart geval, aangezien we hier slechts te maken hebben met de kernnoten van Motief FI. Enerzijds de basis voor het motief, anderzijds, onder meer door de afwezigheid van ritme, nauwelijks herkenbaar als Motief FI.

### De ontwikkeling van Motief FI

Als we de jaartallen bekijken waarin de stukken met het motief zijn ontstaan (zie tabel), dan zien we dat het motief inderdaad Chopins hele leven door zijn hoofd heeft gespeeld: het eerste stuk dateert van 1828, het laatste van 1848. Het motief loopt dus inderdaad als een rode draad door Chopins werk.

Nu is het wel zo dat er een ontwikkeling in het motief zit. Bekijken we de eerste vorm waarin het verschijnt (*Krakowiak*, FI 19) dan klinkt dat als een toevalligheid, het motief is nog nauwelijks als zodanig te herkennen. Ook de volgende keer dat Chopin het gebruikt (in de Etude opus 10 nr.11, FI 9), komt het motief weer terloops langs. Het is alsof Chopin er nog wat mee speelt, de structuur zit er al wel in, maar het is nog geen zelfstandig motief. Vervolgens ontstaat de Wals in E (opus posth., FI 14). Hier is het motief al iets duidelijker, maar het heeft wel een ritmisch andere vorm. In de volgende twee werken vindt dan het motief zijn uiteindelijke vorm en het krijgt daarmee zijn emotionele lading: eerst de Nocturne opus 15 nr.1 (FI 2), waarbij het vervolg van het motief een vaste vorm aanneemt, de kop van het motief is nog 'zoekende'. Uiteindelijk schrijft Chopin dan in 1834 de *Fantaisie-Impromptu* met het nu tot volle wasdom gekomen Motief FI. De verschijningsvormen hierna zijn te zien als varianten op de hier gebruikte vorm.

### Tot slot

We kunnen, dit alles overziend, stellen dat Motief FI inderdaad als een rode draad door Chopins oeuvre loopt. Het motief heeft eigenlijk zijn hele creatieve leven lang door zijn hoofd gespeeld en is op talloze momenten en op veel verschillende manieren, bewust dan wel onbewust in zijn stukken terechtgekomen. Het ligt voor de hand dat het motief de weerslag is van Chopins stemming of gevoel op het moment van creatie. De romantische sfeer van bijvoorbeeld het langzame gedeelte van de *Fantaisie-Impromptu* doet vermoeden dat het motief te maken heeft met romantische gevoelens die de componist kan hebben gehad tijdens het ontstaansproces van de betreffende werken. Dat betekent dat het motief te maken zou kunnen hebben met de vrouwen waarmee hij zich altijd omringde. We weten dat Chopin vaak en graag in vrouwelijk gezelschap vertoefde. Maar, als we de opdrachten van de twintig stukken bekijken, dan zien we dat slechts een gedeelte opgedragen is aan vrouwen in zijn omgeving.

De in dit artikel behandelde stukken zijn opgedragen aan (in chronologische volgorde):

1828 prinses Anna Czartoryska, moeder van een leerling; zij organiseerde muziekavonden in hun salon.

1829 vriend/collega Franz Liszt

1831 collega componist/pianist Ferdinand Hiller

1834 leerling Barones Frances Sarah d'Est

1835 leerling Josephine Thun-Hohenstein

1835 vriend Josef Dessauer

1836 vriendin Marie d'Agoult

1837 leerling Caroline de Lobau

1837 Maria Czartoryska-Wirtemberska

1837 Kamila Billing de Courbonne

1839 collega-pianist Adolphe Gutmann

1839 dichter/vriend Stefan Witwicki

1841 Oostenrijkse danseres Maria de Krudner, leerling Elise Gavard en/of de Duits/Franse pianiste Anna Caroline Oury de Belleville

1843 leerling/vriendin/mecenas Jane Stirling

We zien in deze opsomming wel een oververtegenwoordiging van vrouwen, maar het zijn, op een enkeling na, niet de vrouwen die hem het meest na stonden. Want het is, zoals gezegd, bekend dat Chopin zich voortdurend omringd wist met vrouwen van wie het voor de

buitenwereld doorgaans onduidelijk was met wie hij nu wel en met wie hij niet een romantische relatie onderhield.

▼ *Delphine Potocka zingt bij Chopins sterfbed*

Vrouwen die een belangrijke rol in zijn leven hebben gespeeld<sup>13)</sup>, waren de Poolse operazangeres Konstancja Gladkowska, volgens Chopin de 'ideale vrouw' (1829-1830), Delphine Potocka, ook een Poolse zangeres (ontmoetingen tussen 1831 en 1849), Maria Wodzinska (Chopins verloofde in 1836-1837), George Sand (pseudoniem van Aurore Dudevant, Chopins partner in de periode 1838-1848), Pauline Viardot, Frans zangeres en componiste (contacten in de periode 1841-1848), de Zweedse zangeres Jenny Lind (met wie Chopin volgens sommige bronnen in 1848 een relatie had) en Jane Sterling, Schotse pianoleerling, vriendin en mecenas (1843-1848).



Van enkelen is het duidelijk dat er een romantische relatie bestond, maar van de meesten is dat onzeker. Sommigen behoorden gewoon tot zijn intieme kennissenkring. Wat wel duidelijk is, is dat Chopin de menselijke zangstem heel bijzonder vond, met name de vrouwelijke stem bekoorde hem. Dat verklaart ook dat de meeste van de genoemde namen toebehoorden aan zangeressen met wie hij in ieder geval een speciale *muzikale* band had.

Men zou dus verwachten dat de omgang met bovengenoemde vrouwen Chopin ertoe aangezet kan hebben Motief FI te verwerken en zo'n stuk dan ook aan de persoon in kwestie op te dragen. Maar we zien dat slechts weinigen van deze intimi een stuk opgedragen kregen. Aan Jane Sterling werden de twee Nocturnes opus 55 opgedragen, aan Maria Wodzinska droeg hij, zoals bekend, de eerste Wals uit opus 69 op en Delphine Potocka's naam staat boven maar liefst twee stukken: het tweede Pianoconcert en de eerste Wals uit opus 64.

Dus áls, wat wij vermoedden, Motief FI door Chopin van een romantische lading is voorzien, dan heeft hij de persoon voor wie het motief op dat moment bedoeld was, goed verborgen gehouden: zij komt, voor zover wij kunnen overzien, in de meeste gevallen niet overeen met diegene aan wie het stuk officieel opgedragen is.

Ergo, we kunnen de verklanking van Chopins gevoelens in zijn stukken ervaren, we kunnen melodielijnen die zijn hele leven door zijn hoofd hebben gespeeld trachten te ontrafelen, maar wat die achterliggende gedachten en gevoelens zijn, daarnaar kunnen we slechts gissen. Met andere woorden, wat Chopins motieven zijn geweest, dat zal altijd zijn geheim blijven!

#### Noten:

<sup>1)</sup> Voor dit artikel is gebruik gemaakt van de Poolse editie van I. Paderewski: *Instytut Fryderyka Chopina Polskie Wydawnictwo Muzyczne*.

<sup>2)</sup> Hier wordt de (tijdelijke) toonsoort bedoeld waarin het motief zich afspeelt.

<sup>3)</sup> Wat betreft het jaartal van ontstaan is de website [en.chopin.nifc.pl/chopin](http://en.chopin.nifc.pl/chopin) gevolgd, tenzij anders vermeld.

<sup>4)</sup> De maatnummers tussen haakjes zijn letterlijke herhalingen.

<sup>5)</sup> Vetgedrukt geeft aan waar de accenten zitten.

<sup>6)</sup> Huizing, Jan Marisse, *De Chopin Etudes*. Haarlem: Uitgeverij De Toorts, 1996.

<sup>7)</sup> Van de stukken zonder opusnummer zijn die stukken onderzocht die in de Paderewski-uitgave opgenomen zijn.

<sup>8)</sup> Zie opmerkingen bij paragraaf 'Conclusies-Harmonisch schema'

<sup>9)</sup> De in dit artikel gebruikte akkoordsymbolen:

Ø = half-dimakkoord (ofwel: 'mineur 7 b5') = halfverminderd septiemakkoord

sus2 = sus2-akkoord = drieklank met een secunde in plaats van een tert

sus4 = sus4-akkoord = drieklank met een kwart in plaats van een tert

7 = dominant septiemakkoord

<sup>10)</sup> Hutschenruyter, Wouter, *Chopin*. 's Gravenhage: Uitgeverij J.Ph. Kruseman, 1934.

<sup>11)</sup> [en.chopin.nifc.pl/chopin](http://en.chopin.nifc.pl/chopin)

<sup>12)</sup> De combinatie Des/cis is natuurlijk niet zo vreemd. Als een stuk in Des-groot staat en de componist wil naar de mineurversie, dan zet hij het middendeel in cis-klein, zoals in de Prelude opus 28 nr. 15. Andersom komt ook voor, dat zien we in de Polonaise opus 26 nr. 1, de Mazurka opus 63 nr. 3, in de Wals opus 64 nr. 2, natuurlijk in de *Fantaisie-Impromptu* opus 66 en, zoals gezegd, hier in het 3<sup>de</sup> Scherzo.

<sup>13)</sup> Zie ook de BBC Chopin-documentaire *The women behind the music*.