De nocturne

Een geschiedenis van een genre

MA Thesis Muziekwetenschap MCMV05001

Marieke Monterie

Docent: dr. Paul van Emmerik

Universiteit Utrecht

Faculteit Geesteswetenschappen

Opleiding Muziekwetenschap

Voorwoord

Als kind hoorde ik mijn vader piano spelen. Klassiek. Jazz. Ik wist het meteen. En ik was vastberaden. Ik moest en zou piano leren spelen. Mijn gehele jeugd heb ik dit met veel enthousiasme en misschien zelfs wel enig fanatisme gedaan. Op de begrafenis van mijn overgrootmoeder hoorde ik Chopins Nocturne opus 9 nr. 2 die zij zelf ook in Indonesië gespeeld had en ook op mijn eerste klassieke cd klonk dit werk. Sindsdien ben ik de nocturnes van Chopin gaan spelen en blijven spelen. Na het plotselinge overlijden van mijn vader in 2002 zijn de nocturnes voor mij zowel een steun als bron van inspiratie geweest. Hierdoor voel ik een bijzondere verbintenis met deze composities en wilde ik graag meer weten over het genre.

Daarom ben ik dankbaar dat ik voor mijn masterscriptie onderzoek heb mogen doen naar de geschiedenis van de nocturne en het feit dat Paul van Emmerik bereid was mij hierbij te begeleiden. Ik wil hem dan ook graag bedanken voor zijn begeleiding, hulp en de vele welkome informatie en tips. Tevens wil ik graag Barbara Titus bedanken voor het fungeren als tweede lezer. Tot slot wil ik graag mijn vriend Youri Tjang bedanken voor zijn steun bij het schrijven van deze scriptie.

Graag draag ik deze scriptie op aan mijn vader, Robert A. Monterie.

Je dis à mon piano les choses que j'avais l'habitude de vous dire.

- Frédéric Chopin -

Inhoud

Inleiding **1**

1. De nocturne in de negentiende eeuw **3**

De nocturne vóór de negentiende eeuw 3

De romantische nocturne 4

John Field 7

Frédéric Chopin 10

Overige negentiende-eeuwse nocturnes 13

2. De nocturne in de twintigste eeuw **16**

Erik Satie 16

Béla Bartók 18

Samuel Barber 19

Overige twintigste-eeuwse nocturnes 22

3. De ontwikkeling van de nocturne **25**

Vorm 25

Ritme 26

Dynamiek 28

Genrekenmerken 28

Een definitie van de nocturne 31

De nocturne als genre 31

4. Conclusie **34**

Literatuur **35**

Bijlage A Nocturnes 1760-1959 **37**

Bijlage B Muziekvoorbeeld 1: John Field, Nocturne nr. 1 **39**

Bijlage C Muziekvoorbeeld 2: Frédéric Chopin, Nocturne opus 9 nr. 2 **42**

Bijlage D Muziekvoorbeeld 3: Erik Satie, Nocturne nr. 5 **44**

Bijlage E Muziekvoorbeeld 4: Béla Bartók, Notturno **46**

Bijlage F Muziekvoorbeeld 5: Samuel Barber, Nocturne **48**

Inleiding

De nocturne is tegenwoordig het bekendst als een romantisch muziekstuk. De componist Frédéric Chopin schreef de nocturnes die het huidige grote publiek het beste kent. Maar niet alleen in de negentiende eeuw werden er door verschillende componisten nocturnes geschreven. De nocturne bestond al in de achttiende eeuw en ook in de twintigste eeuw zijn er diverse nocturnes geschreven.

Een definitie van de nocturne wordt gegeven door Jane Bellingham: ‘A 19th-century, Romantic piano piece of a slow and dreamy nature in which a graceful, highly embellished melody in the right hand is accompanied by a broken-chord pattern in the left. The title was first used by John Field, and was taken up by Chopin, whose 21 examples are unsurpassed. In the 20th century the term was also applied to pieces that depicted musically the sounds of night; for example in the fourth movement of Bartók’s piano suite *Out of Doors* (1928), the noises made by insects, birds, and other night creatures are imitated’.[1]

In dit onderzoek wordt er gekeken of de nocturne in de twintigste eeuw nog steeds aan deze kenmerken voldoet of dat er een nieuwe definitie nodig is. Zal deze dromerige, rijkelijk versierde melodie, begeleid door gebroken akkoorden, nog steeds aanwezig zijn? In deze thesis zal daarom onderzoek gedaan worden naar de geschiedenis van de nocturne in de negentiende en twintigste eeuw. Is er bij twintigste-eeuwse nocturnes slechts sprake van het gebruik van een titel die bepaalde associaties oproept of zijn er ook karakteristieke kenmerken uit de negentiende eeuw bewaard gebleven?

Van enkele nocturnes zijn muziekanalyses geschreven, maar naar de twintigste-eeuwse geschiedenis van de nocturne is nog weinig wetenschappelijk onderzoek gedaan. Dit onderzoek zal daarom een zinvolle bijdrage leveren aan de bestaande vakliteratuur. De geschiedenis van de nocturne en de onderlinge muziekanalytische overeenkomsten en verschillen zullen in deze thesis onderzocht worden. Hierbij zal onderzoek gedaan worden naar zowel nocturnes uit de negentiende eeuw als uit de twintigste eeuw, waarbij gekeken wordt naar verschillende elementen in de muziek, zoals de structuur van het stuk, het ritme, de dynamiek en versieringen. Vervolgens zal een vergelijking worden gegeven van deze

---

[1] Bellingham, Jane. "nocturne." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4743 (geraadpleegd op 4 september 2012).

stukken en wordt gezocht naar gemeenschappelijke kenmerken die mogelijk een nieuwe definitie voor de nocturne zullen opleveren. Wellicht wordt er ook een ontwikkelingspatroon gevonden dat de invloed van de tijd waarin zij geschreven zijn zal aantonen.

In dit onderzoek zullen theorieën worden toegepast die betrekking hebben op de ontwikkeling van muzikale genres door de tijd en in combinatie met verschillende andere genres. Hierbij zal ik de theorieën over muzikale genres van Carl Dahlhaus en Jeffrey Kallberg gebruiken.

De onderzoeksmethoden voor dit onderzoek zijn zowel literatuuronderzoek als muziekanalyse. Hierbij wordt naast de vakliteratuur gebruik gemaakt van de bladmuziek van de in bijlage A genoemde composities, maar hoofdzakelijk van de stukken die geanalyseerd zijn voor dit onderzoek. Deze zijn te vinden in bijlagen B tot en met F. Naar deze bijlagen zal worden verwezen in de tekst.

1. De nocturne in de negentiende eeuw

In dit hoofdstuk wordt een korte geschiedenis geschetst van de nocturne vóór en tijdens de negentiende eeuw. Daarbij zal de negentiende-eeuwse nocturne ook onderzocht worden door middel van een analyse van nocturnes van John Field en Frédéric Chopin. Tot slot zal nog een kort overzicht worden gegeven van andere componisten die nocturnes hebben gecomponeerd in de negentiende eeuw.

De nocturne vóór de negentiende eeuw

De nocturnes van Frédéric Chopin (1810-1849) zijn wellicht de bekendste van hun soort. Deze nocturnes zijn, zoals in de inleiding gezegd, composities die bij het grote publiek bekend zijn, maar Chopin was niet de eerste die nocturnes schreef. Chopin werd namelijk onder andere geïnspireerd door de Ierse componist John Field (1782-1837). Field gebruikte in 1812 als eerste de benaming nocturne voor een compositie voor piano solo. Hier zal ik later op terugkomen.

De oorsprong van het genre valt nog veel eerder te dateren. De term 'nocturne' kwam ook voor in andere talen. De vertalingen van het woord zijn in dat geval 'notturno' (in het Italiaans), 'Nachtmusik' of 'Nachtstück' (in het Duits). Zo schreef Joseph Haydn (1732-1809) een aantal notturni, waaronder in 1786 een Notturno in G-majeur. In zijn lange carrière ging Haydn onder andere op zoek naar een muziekvorm tussen orkestmuziek en kamermuziek zoals Richard Taruskin beschrijft in The Oxford Dictionary of Western Music: 'Another success came in the form of instrumental works that straddled the nebulous line between orchestral and chamber music, presaging that vast portion of Haydn's output on which his historical reputation now rests. At various times Haydn called them cassations, at other times notturni, at still others divertimenti'.[2] De nocturne is hier nog geen pianogenre, zoals het later in de negentiende eeuw hoofdzakelijk zal zijn, maar een stuk voor ensemble.

Mozart componeerde in 1776 de *Serenata notturna* KV 239 en in 1787 de zeer bekende *Eine Kleine Nachtmusik* KV 525. In de jaren '70 en '80 van de achttiende eeuw schreef Mozart veel serenades, bijvoorbeeld voor feesten of geboorten. In deze tijd werd een genre vaak bepaald door een gebeurtenis. Wolfgang Krueger beschrijft deze invloed van sociale gebeurtenissen: 'Allgemein kann man feststellen daß Zeit, Raum und Anlaß Wesen

[2] Taruskin 2005, 518.

der Serenadenmusik bestimmten. Vor allem Michel und Joseph Haydn, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, (…) u.a. beschäftigten sich mit dieser Werkform und benutzten sie als Ausdruckmittel höfisch-bürgerlicher Geselligkeit'.[3] De nocturne of in dit geval Nachtmusik was in de tijd van Mozart vrijwel identiek met de term serenade en werd gezien als een muzikale omlijsting of als amusementsmuziek.

In 1795 schreef componist Georg Joseph Vogler (1749-1814) *Notturno en quatuor pour le piano-forte* (eerdere nocturnes van Haydn en Mozart werden geschreven voor orkest of ensembles). Vervolgens schreef de Tsjechische componist en meesterpianist Jan Jadislav Dussek in 1808 de *Notturno concertante* tevens voor piano (gecombineerd met orkest).

Was de nocturne in Mozarts tijd nog muziek ter vermaak, met vrolijke en energieke elementen, door de composities van John Field veranderde het genre nocturne volledig van karakter. Richard Taruskin zegt over deze omslag het volgende: 'In his hands they became the very emblem of solitude and inwardness. To quote Liszt: "from their very first sounds we are immediately transported to those hours when the soul, released from the days burdens, retreats into itself and soars aloft to secret regions of star and sky"'.[4] Dit zorgde voor een omslag in de geschiedenis van de nocturne.

De romantische nocturne

In de negentiende eeuw ontwikkelde de nocturne zich tot een genre waarin het karakter van de Romantiek naar voren komt. Muziek werd gecomponeerd en uitgevoerd als een middel voor zelfexpressie. Richard Taruskin omschrijft deze romantische benadering van de muziek als volgt: 'To be romantic meant valuing difference and seeking one's uniqueness. It meant a life devoted to self-realization. It meant believing that the purpose of art was the expression of one's unique self, one's "original genius," a reality that only existed within. The purpose of such self-expression was the calling forth of a sympathetic response; but it had to be done "disinterestedly," for its own sake, out of an inner urge to communicate devoid of ulterior motive'.[5] Deze manier van het benaderen van muziek heeft een grote invloed gehad op de nocturne zoals Field en Chopin hem componeerden.

---

[3] Krueger 1971, 21.
[4] Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music Online Edition, http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-002002.xml?rskey=WfIF6p&result=1 (geraadpleegd op 1 oktober 2012).
[5] Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music Online Edition, http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/view/Volume2/actrade-9780195384826-chapter-12.xml?rskey=TQ1Tev&result=5#ref_actrade-9780195384826-note-12007 (geraadpleegd op 13 januari 2013).

De nocturne kan gezien worden als een karakterstuk. Het karakterstuk wordt door Nicolas Temperley omschreven als: ‘A piece designed to convey a specific allusion, atmosphere, mood, or scene, such as pastoral serenity, agitation, or rustic ceremony, without the benefit of text, programme, or stage action’.[6] Het is een compositie die niet meer direct de praktische functie heeft, bijvoorbeeld een dans, maar wel de sfeer wil nabootsen die daar ooit bij hoorde en daarmee bepaalde associaties op kan roepen bij de luisteraar. Het karakterstuk bestond al zeer geruime tijd, in de middeleeuwen kwam het al voor, maar in de negentiende eeuw ontstaat er in de pianomuziek een invloed vanuit de literatuur en daarnaast zorgde het nationalisme voor een toenemende aanwezigheid van volksmuziekelementen in composities.[7] Temperley ziet de nocturne ook als een karakterstuk: ‘Visual images could be called forth by a title (arabesque, aubade, nocturne, scène, sérénade, tableau)’.[8] Ook geeft Temperley aan dat deze stukken vaak gebundeld verschenen: ‘Character pieces of a single genre were frequently published in sets, those of mixed genres as suites or under a collective title. Some of the main types are now strongly associated with particular composers: the bagatelle with Beethoven, the impromptu with Schubert and Chopin, the nocturne with Field, Chopin, and Fauré’.[9] In hoofdstuk 3 zal worden gekeken of dit bij de nocturne in de twintigste eeuw nog van toepassing is.

Tevens werd muziek in de tijd van bijvoorbeeld Mozart nog regelmatig voor opdrachtgevers gecomponeerd. In de negentiende eeuw begonnen componisten steeds meer voor zichzelf en naar hun eigen smaak te componeren. Dit had consequenties voor de nocturne volgens Wolfgang Krueger: ‘Nachdem der Komponist sich von seinem Auftraggebern, dem Hof, der Kirche, dem Adel und dem Bürgertum, immer mehr emanzipierte, schrieb er seine Werke nicht mehr für eine bestimmte Zuhörerschaft, sondern für jedermann’.[10] Hiermee veranderde het doel van een serenadestuk, in plaats van een opdracht van een specifieke persoon kon een componist nu een serenade componeren voor een algemeen publiek of zelf ervoor kiezen het werk op te dragen aan een persoon.

---

[6] Temperley, Nicholas. "character piece". The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1302 (geraadpleegd 13 januari 2013).
[7] Ibid.
[8] Ibid.
[9] Ibid.
[10] Krueger 1971, 23.

In de negentiende eeuw traden er in de pianomuziek met betrekking tot techniek, dynamiek en emotie een aantal belangrijke veranderingen op. De pianobouw had veel vooruitgang gemaakt, waardoor er veel meer mogelijk was dan bijvoorbeeld in de tijd van Mozart. Beethoven wordt gezien als een van de eerste componisten die hier veelvuldig gebruik van maakte. Maar het werkte twee kanten op, ook de componisten gingen eisen stellen aan de pianobouwers. Componist Muzio Clementi (1752-1832) had zelfs een eigen pianohandel en hield zich ook persoonlijk bezig met de pianobouw.[11] Er kon nu op een andere manier gecomponeerd worden voor en gebruik gemaakt worden van de piano.

Er kwamen bijvoorbeeld extra toetsen bij, het aantal octaven breidde steeds verder uit. Componisten hielden er in die tijd rekening mee dat niet iedereen over een piano met een groter bereik beschikte en componeerden dan stukken met alternatieve kleine noten boven de partituur ter vervanging van de te hoge of te lage noten.[12] Daarnaast werden de meeste piano's tegen het einde van de achttiende eeuw steeds vaker niet tweekorig, maar driekorig besnaard.[13] Deze nieuwe Engelse pianostijl die langzaam heel West-Europa overnam (opvolger van de Weense en Duitse pianostijl) zorgde volgens Christo Lelie voor een 'zangerigheid, legato en een volle, middentonige klank'[14], waardoor er gemakkelijker gebonden gespeeld kon worden. In de negentiende eeuw was het klankideaal ook veranderd en wilden de componisten juist veel legato kunnen componeren. Deze ontwikkeling was dus zeer welkom.[15] De langere klank ontstond onder andere door een dikkere zangbodem die ervoor zorgt dat de klank er langer over doet om 'al zijn energie aan de bodem over te dragen'[16], aldus Lelie. De langere naklank leidde volgens hem ook weer tot 'het gebruiken van grotere en zwaarder klinkende akkoordcomplexen'.[17]

Naast de verbreding van het bereik, de besnaring en een dikkere zangbodem, gingen de pedalen ook een grote rol spelen. Voetpedalen bestonden al sinds ongeveer 1740 bij klavecimbels. In Londen werd dit in de tweede helft van de achttiende eeuw ook ingezet bij de vleugelbouw. Er is dan al sprake van de pedalen die we bij moderne vleugels ook gewend

---

[11] Lelie 1995, 166.
[12] Lelie 1995, 135.
[13] Lelie 1995, 136.
[14] Lelie 1995, 160.
[15] Lelie 1995, 155.
[16] Lelie 1995, 137.
[17] Lelie, 1995, 155.

zijn: het linkerpedaal voor het una corda-effect, waarbij er slechtst één snaar wordt aangeslagen in plaats van drie, en het rechterpedaal voor het oplichten van de demping.[18]

Al deze veranderingen zorgden voor een veel grotere spanning op het instrument. Tot die tijd werd het frame van de piano nog van hout gemaakt, maar het gewicht en de spanning vroegen om een nieuw materiaal. Rond 1820 werd er een stalen frame bedacht dat aan alle eisen voldeed. Het stalen frame had bovendien het voordeel dat het minder gevoelig is voor luchtvochtigheid en dus minder snel ontstemd. En doordat het frame nu veel sterker was, konden pianobouwers weer veel meer snaren gaan bevestigen en hiermee het bereik verder uitbreiden.[19] De componist John Field was een van de bekendste vertegenwoordigers van deze Engelse stijl. Als leerling van Clementi demonstreerde hij vaak nieuwe modellen piano's.[20]

John Field

De componist John Field was in zijn tijd voornamelijk bekend als pianovirtuoos. Zijn techniek viel ook Franz Liszt (1811-1886) op, die hem hoorde spelen in Parijs. Zijn stijl wordt door Liszt omschreven als helder, parelend en zeer virtuoos. Krueger beschrijft in zijn boek Das Nachtstück hoe Liszt oordeelde over Field: 'Sein "schwärmerisch-melancholischer" Vortrag (…) wurde als "Vollendung, Grazie und Lieblichkeit selbst" angesehen'.[21] Liszt was dus bijzonder positief over hem.

Omdat Field een begenadigd pianist was, reisde hij door vele landen, maar hij heeft zich uiteindelijk gevestigd in St.-Petersburg. Tussen 1814 en 1823 werd een aantal van zijn belangrijkste werken gepubliceerd, waaronder de eerste acht nocturnes en zijn eerste vijf pianoconcerten. Field herzag zijn composities regelmatig. Zo is er van de Vijfde nocturne bekend dat hij deze aanvankelijk 'serenade' had genoemd. Uiteindelijk heeft hij hier toch gekozen voor de titel 'nocturne'. De term nocturne bestond namelijk ook nog niet in deze context, een compositievorm voor piano solo. Field heeft zijn composities bij elkaar gebundeld en hen de titel nocturne gegeven. Zoals Kornel Michałowski en Jim Samson concluderen, rond 1820 was er een bepaalde regelmatigheid ontstaan in deze reeks composities en ook composities van tijdgenoten waardoor de nocturne niet alleen een titel, maar ook een genre was geworden. Het belangrijkste kenmerk was het nabootsen van een

[18] Lelie 1995, 139.
[19] Lelie 1995, 143-144.
[20] Lelie 1995, 164.
[21] Krueger 1971, 56.

zangstem in de melodie.[22] Krueger stelt daarnaast dat over het algemeen de nocturnes van Field rustig, langzaam en dromerig zijn: 'Weiter ist klar geworden, daß die Stimmung der Fieldschen Nocturnes fast ausnahmslos – nur das Nocturne no.13 had melancholische und schermütige Züge – als ruhig, langsam und träumerisch bezeichnet werden kann'.[23] Field ontwikkelde een voorliefde voor langzame tempo's die inderdaad kenmerkend werden voor zijn nocturnes en, zoals verderop in dit onderzoek zal blijken, vele latere nocturnes.

Zoals eerder aangegeven gingen componisten in de tijd van Field meer gebruik maken van het rechterpedaal, waardoor zij door middel van bijvoorbeeld gebroken akkoorden klanken konden creëren die eerder niet werden gecomponeerd voor de piano. Nicolas Temperley zegt hierover het volgende: 'A low bass note was played and caught by the pedal and the left hand was free to fill in a rich acompaniment figure in the middle register until the harmony changed'.[24] En ook Krueger bespreekt het pedaalgebruik in de composities van Field: 'Field erkannte die künstlerische Möglichkeiten des Aushaltepedals, indem er nach jeder gespielte Note pedalisierte oder aushielt und damit die individuelle Behandlung eines verklingende oder auszuhaltenden Tones ermöglichte'.[25] Deze pedaaltechniek werd door Field gebruikt voor zijn nocturnes en hij zette hiermee de toon voor volgende generaties componisten.

John Field, Nocturne opus 39 nr. 1

De eerste nocturne van John Field (gecomponeerd in 1812) is geschreven in de toonsoort Es majeur. Halverwege het stuk moduleert het stuk naar As mineur in maat 27 (zie bijlage B), om vervolgens in maat 32 weer terug te keren naar Es. Deze nocturne staat geschreven in een twaalfachtstemaat. Wat direct opvalt aan de muziek (zie bijlage B) is dat in het gehele stuk de melodie wordt begeleid door gebroken akkoorden, allen geschreven in clusters van drie noten. Het stuk heeft een duidelijke opbouw. Het heeft ten eerste een ABA'-structuur, we zouden het kunnen zien als een driedelige liedvorm. Het A-gedeelte begint met een opmaat en introduceert het hoofdthema. Hierna volgt het B-gedeelte dat eveneens begint met een opmaat in maat 19. Vervolgens keert het A'-gedeelte terug in maat 43, wederom met een opmaat in maat 42, waarin het hoofdthema wordt herhaald en zich verder ontwikkelt. In totaal zijn er 66

---

[22] Kornel Michałowski and Jim Samson. "Chopin, Fryderyk Franciszek." Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/51099 (geraadpleegd op 8 oktober 2012).
[23] Krueger 1971, 74.
[24] Temperley 1975, 338.
[25] Krueger 1971, 56.

maten. Ten tweede valt op dat er gewerkt wordt met een duidelijke zinsopbouw. Iedere muzikale zin duurt ongeveer vier maten, steeds duidelijk gescheiden van elkaar met een rust in de melodielijn. Deze rust ziet u bijvoorbeeld in maat 4 (in bijlage B).

Het tempo luidt molto moderato. Verder is het tempo zeer constant vanwege de doorlopende twaalfachtstemaat. Verdere aanduidingen voor de interpretatie van het stuk zijn de dolce aan het begin van het stuk, zeer veel pianissimo, af en toe een crescendo en bij de inzet van het B-gedeelte een un poco forte gevolgd door een paar ritardando's. De laatste maten is er sprake van een crescendo dat verspreid wordt over twee volle maten (maten 62-63), waarmee de spanning wordt opgebouwd, maar waarna er na een sforzando direct weer pianissimo gespeeld dient te worden. Het gehele stuk wordt dus overwegend zacht gespeeld. Deze continuïteit zorgt voor weinig contrast in dynamiek en ritme.

Ondanks het regelmatige ritme en voornamelijk zachte spel, heeft het stuk toch een zeer lyrisch en romantisch karakter. De melodie is geschreven in vloeiende lijnen, die lijkt te zweven boven de twaalfachtsten van de linkerhand. Zeker in het begin is het een bijzondere eenvoud van hoge heldere klanken. Er worden relatief weinig noten gespeeld die slechts op enkele plekken wordt versierd met een kleine voorslag en een incidentele triller. Langdurige trillers of virtuoze toonladders worden niet direct ingezet. In het middengedeelte (B) wordt hier pas voorzichtig gebruik van gemaakt. In maat 37 valt pas de eerste langere toonladder te vinden. In het A'-gedeelte wordt in maat 46 gebruik gemaakt van chromatiek, gevolgd door een zeer uitgebreide toonladder. Vanaf dit gedeelte wordt de melodie meer versierd, bijvoorbeeld een dalende melodie met in het midden een snellere versiering, bijvoorbeeld te zien in maat 58 tot en met 60 (in bijlage B).

Het pedaalgebruik speelt zeker een grote rol bij het ontstaan van het lyrische karakter. Vanaf het begin wordt het pedaal een volledige maat ingedrukt gehouden. Vanaf maat 61 wordt er meer per akkoord met pedaal gewisseld. Zoals ik eerder aangaf, stelde het rechterpedaal componisten in staat om bijvoorbeeld veel bredere grepen te componeren of meer tonen te kunnen combineren door bijvoorbeeld een gebroken akkoord met het pedaal te combineren. Een techniek die later ook door Frédéric Chopin (1810-1849) zeer veel gebruikt zal worden[26]. Het gehele stuk wordt er nergens gebruik gemaakt van samenklanken in de rechterhand. Hier wordt altijd slechts één noot gespeeld, maar vanwege het gebruik van het

[26] Lelie 1995, 195.

pedaal, in combinatie met de gebroken akkoorden in de linkerhand, ontstaat er toch de samenklank van het akkoord.

Frédéric Chopin

Frédéric Chopin (1810-1849) groeide op in Polen, maar verhuisde in 1831 (net voor de Poolse revolutie) voor zijn carrière naar Parijs.[27] De invloed van zijn geboorteland valt terug te horen in de composities van Chopin. Zo schreef hij bijvoorbeeld polonaises waarbij hij beïnvloed werd door Poolse volksmuziek. Chopin componeerde voornamelijk werken voor de piano. Hij speelde weinig grote concerten en stond niet bekend als een groot virtuoos. De delicate manier van componeren en spelen van Chopin kwam meer tot zijn recht in salons dan in concertzalen. Hij was wel erg geliefd bij vermogende Parijzenaren.[28] De stijl van de nocturnes past in deze omschrijving, intieme en delicate stukken voor piano solo.

Het tempo rubato was een belangrijk kenmerk van zijn composities, wat ook bij de interpretatie van zijn nocturnes een grote rol speelt. De pianist dient niet alleen over een zeer goede techniek en aanslag te beschikken, hij moet zich ook kunnen inleven in de muziek en op een smaakvolle manier de pedalen en het tempo rubato te gebruiken. Het tempo rubato kan worden omschreven als het spelen met de tijd wat bereikt kan woorden door te versnellen of te vertragen. Zo kan soms een toon langer aangehouden worden, maar kunnen spannende stukken ook meeslepend snel gespeeld worden. Richard Taruskin beschrijft hoe deze speelstijl overkwam op tijdgenoten van Chopin: ‘Chopin's playing was so unusually marked by it that there were those among his contemporaries who actually thought that he had invented the technique of arbitrarily “stealing” time from some notes so as to lengthen others for expressive effect, an arbitrary act being referable to no standard save the actor's subjective desire for it’.[29]

Vaak dienen stukken van Chopin ook met een *stile brillante* gespeeld te worden, waardoor een heldere, sprankelende melodie klinkt boven een dromerige, vaak mijmerende begeleiding. In The Oxford History of Western Music wordt deze stijl door Richard Taruskin omschreven als ‘the style brillant or sparkling style, the ingratiatingly decorative or

---

[27] Plantinga 1984, 190.
[28] Plantinga 1984, 190.
[29] Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music Online Edition, http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-007008.xml?rskey=TQ1Tev&result=2 (geraadpleegd op 13 januari 2013).

ornamental virtuosity well known to the eighteenth century'.[30] Ook bij Nocturne opus 9 nr. 2 is dit van toepassing.

Analyse Chopin Nocturne opus 9, nr. 2

Nocturne opus 9 nr.2 (1833) is wellicht de meest bekende nocturne van Chopin. In totaal heeft het stuk 34 maten. Het stuk is geschreven in Es. Er treden in dit stuk geen grote modulaties op. Wel zijn er tussen de thema's kleine verschillen. In de maten 1 tot en met 8 staat het stuk in Es (zie bijlage B). Het thema wat in maat 9 aanvangt staat in Bes, het thema in maat 11 staat in E septiem. Hierna start in maat 13 weer een variatie op het eerste thema wat wederom in Es staat.

De opbouw van het stuk is iets gecompliceerder dan de nocturne van Field. In maat 1 tot en met 4 wordt het hoofdthema geïntroduceerd, dit is terug te zien in bijlage C. Dit thema wordt hierna herhaald in maat 5 tot en met 8 met meer versieringen zoals het loopje in maat 5. In maat 9 tot en met 12 wordt vervolgens het tweede en derde thema geïntroduceerd. Deze twaalf maten kunnen we het A-gedeelte noemen. Het hierop volgende B-gedeelte lijkt grotendeels op het A-gedeelte, maar staat de herhaling van het eerste thema aan het eind van het gedeelte. Een variatie op het eerste thema klinkt in de maten 13 tot en met 17, gevolgd door het tweede thema in de maten 17 en 18 en een variatie op het derde thema in de maten 19 en 20. Het B-gedeelte sluit af met een variatie op het eerste thema in de maten 21 tot en met 24. Hierop volgt het C-gedeelte. Deze bestaat uit een vierde thema in de maten 25 tot en met 28 en het slotthema in de maten 29 tot en met 34. Hierdoor ontstaat er een driedelige liedvorm: A (a, a', b, c), B (a'', b', c', a'''), C (d, e).

Er is sprake van een begeleiding in twaalfachtsten bij de rechterhand. Deze twaalfachtsten zijn verdeeld in vier groepen van drie noten. Vrijwel elke groep van drie noten bestaat uit een enkele basnoot gevolgd door een tweeklank en een drieklank, vaak een tweede omkering van het akkoord.

Deze nocturne is geschreven in een twaalfachtstemaat en het tempo wordt als andante aangeduid. Bij de twaalfachtsten zijn de noten zoals eerder gezegd schreven in groepjes van drie. Hierbij valt de nadruk op de eerste tel van een groep van drie noten. Door het langzame tempo en deze groepjes van drie noten ontstaat er een soort walseffect. Bij de nocturnes van

---

[30] Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music Online Edition, http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/view/Volume3/actrade-9780195384833-chapter-005.xml?rskey=coKv7o&result=11 (geraadpleegd op 13 januari 2013).

Chopin mag het tempo worden geïnterpreteerd als het eerder genoemde tempo rubato. Dit betekent dat er met het element tijd gespeeld mag worden. Sommige noten mogen korter, sommigen mogen langer waarbij bijvoorbeeld de rusten ook naar eigen gevoel mogen worden geïnterpreteerd. Dit zorgt voor een dromerig en mijmerend effect wat vaak kenmerkend is voor met name de nocturne.

Richard Taruskin beschrijft het effect dat Chopin hiermee had op zijn tijdgenoten: 'Chopin's playing was so unusually marked by it that there were those among his contemporaries who actually thought that he had invented the technique of arbitrarily "stealing" time from some notes so as to lengthen others for expressive effect, an arbitrary act being referable to no standard save the actor's subjective desire for it'.[31] Het tempo rubato is een eigenschap van Chopins nocturnes die eigenlijk door de uitvoerder toegepast mag worden. Daarom is deze niet terug te lezen in de notatie. Bij deze nocturne heeft Chopin verschillende tempoaanduidingen aangegeven. Zo wordt er in maat 1 aangegeven dat er espressivo dolce gespeeld moet worden: expressief, maar lieflijk. Verder wordt er wat betreft tempoaanduidingen in maat 10 een poco ritardando en in maat 12 een poco rallentando aangegeven omdat dit het einde is van het eerste deel en de luisteraar wordt voorbereid op het B-gedeelte. In maat 26 staat poco rubato, in maat 30 moet er stretto gespeeld worden en in maat 32 staat senza tempo aangegeven om vervolgens te eindigen met rallentando et smorzando. Het tempo rubato is dus ook in de bladmuziek aanwezig bij deze nocturne.

Zoals eerder aangegeven bestaat het thema uit vier maten. Dit thema kunnen we zien als een muzikale zin. Deze zinnen zitten vol crescendo's en decrescendo's waardoor elke frase eigenlijk wel naar een bepaald hoogtepunt toeloopt, maar altijd weer decrescendo eindigt. We kunnen dit vergelijken met een golfbeweging waarbij de luisteraar wordt meegesleept in een golf van muzikale emotie, maar toch steeds weer even terug wordt gebracht. De dynamiek markeert hier de zin. Een voorbeeld hiervan is het hoofdthema in maat 1 tot en met 4.

In deze nocturne gaat de dynamiek van pianississimo tot fortissimo, van dolce tot con forza en binnen een maat kan de melodie crescendo beginnen en onmiddellijk weer decrescendo afbouwen. Naar mate het stuk verloopt ontwikkelt de melodie zich, wordt de dynamiek steeds extremer en de techniek virtuozer. In de maten 21 en 22 zien we dat de bes

---

[31] Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music Online Edition, http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-007008.xml?rskey=p6Y54i&result=2 (geraadpleegd op 1 oktober 2012).

van de opmaat van het hoofdthema nu een drieklankvoorslag is geworden. Vervolgens worden er vele noten toegevoegd aan het hoofdthema waarbij het accent nog wel ligt op de belangrijkste melodietonen g, g, es, g, c, bes en as. In maat 16 en de maten 21 tot en met 22 valt de voor Chopin kenmerkende chromatische versieringen in de rechterhand op, de melodie zelf (het hoofdthema) is in het geheel niet chromatisch. Dit is een techniek die Chopin regelmatig toepast in zijn werken.

Wat het rechterpedaal betreft, voor het A en B-gedeelte staat aangegeven dat het pedaal gedurende een groepje van drie achtsten ingedrukt moet worden gehouden. Op deze manier ontstaat er een samensmelting van de klanken en klinken uiteindelijk de gehele akkoorden. Hierdoor hoeven de drieklanken in wijde ligging niet mooi legato gespeeld te worden, maar ontstaat er wel een vloeiende begeleiding. In het laatste gedeelte, het C-gedeelte, wordt hier enigszins van afgeweken en wordt het pedaal ook per akkoord ingedrukt, alleen ligt het ritme hier twee keer lager waardoor zij vaak verspreid liggen over een halve maat.

Overige negentiende-eeuwse nocturnes

In 1839 schreef Robert Schumann (1810-1856) het werk *Nachtstücke* (opus 23), slechts zes jaar na de eerste nocturnes van Chopin. De composities die hij schreef in de jaren dertig van de negentiende eeuw staan bekend als intense, emotionele muziek volgens Eric Jensen: ‘Many of them are of unparalleled exuberance, impetuosity, and intensity – all characteristics that have ensured a devoted following’.[32] In tegenstelling tot Chopin was Schumann niet overtuigd van het feit dat muziek de emoties van een componist kan overbrengen. Hij maakte om die reden gebruik van omschrijvende titels waarmee hij hoopte de beoogde sfeer toch over te kunnen brengen. Daarom kan ook hier zeker weer gesproken worden van een karakterstuk, zoals besproken aan het begin van dit hoofdstuk. Door het kiezen van een titel en bekende vorm wil Schumann een bepaalde sfeer creëren en associaties oproepen bij zijn publiek. Dit omschrijft Eric Jensen ook in zijn biografie over Schumann: ‘In selecting a title, he attempted to direct the listener with greater precision to the program (if present) or the soul state intended for the piece’.[33] Jensen stelt ook dat bij zijn *Nachtstücke* wordt aangenomen dat Schumann verwijst naar het gelijknamige boek van de schrijver en componist E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Jensen zegt hierover het volgende: ‘In the literary ‘Nightpiece’

[32] Jensen 2012, 136.
[33] Jensen 2012, 139.

elements that were emphasized included the supernatural, the grotesque, and , in particular, the ominous dark side of nature. In that sense, the *Nachtstück* was clearly differentiated from another musical nightpiece, the nocturne (especially as popularized by Chopin)'.[34] Schumann kende in zijn tijd de door Chopin gecomponeerde nocturnes en gaf het werk een iets andere titel door te kiezen voor de Duitse vertaling *Nachtstück* in plaats van *Nocturne*.

Ignace Leybach (1817-1891) is een componist die voornamelijk bekend staat om zijn kamermuziek. Hij studeerde onder andere bij Chopin zelf en schreef vele pianowerken, waaronder nocturnes. Hij schreef deze zes nocturnes in 1862 (opus 3, opus 4, opus 25, opus 36, opus 52 en opus 91).

De Noorse componist Edvard Grieg (1843-1907) schreef onder andere vele *Lyriske stykker*, waar het in 1867 gecomponeerde Notturno (opus 54, nr. 4) deel van uitmaakt. Het lyrische aspect van deze stukken is een element dat veel gemeen heeft met de zangerige melodie van een nocturne. Opvallend is ook de invloed van volksliederen en dansen in zijn muziek, een invloed die bij Chopin ook een aanzienlijke rol speelde, bijvoorbeeld in zijn mazurka's en polonaises. Ook in zijn muziek zijn overeenkomsten te vinden met Chopin. Ook Grieg maakt gebruik van voorslagen en mordenten.[35]

Pjotr Iljitsj Tsjaikovski (1840-1893) heeft twee nocturnes voor piano gecomponeerd, opus 10 nr. 1 in 1872 en opus 19 in 1873. In de eerste nocturne, opus 10 nr. 1, is de invloed van Chopin goed terug te vinden. Het werk begint met een heldere melodie boven een eenvoudige baspartij. Het hoofdthema krijgt in de daaropvolgende variaties steeds meer chromatische versieringen. Er wordt gebruik gemaakt van een tempo rubato en ook de zinsbouw en dynamiek zorgen voor het emotionele karakter dat ook de nocturnes van Chopin typeert.

De Rus Aleksandr Borodin (1833-1887) staat bekend als een nationalistische componist. Ook hij maakte vaak gebruik van volksmelodieën en lyrische melodieën. In 1881 componeerde hij als onderdeel van zijn tweede strijkkwartet zijn Notturno.

Gabriel Fauré (1845-1924) schreef voornamelijk liederen, lyrische pianostukken en kamermuziek. In 1883 schrijf hij *Trois nocturnes* opus 33. Fauré hield van eenvoudige melodieën, zonder al te veel versieringen en virtuositeit. Hij componeerde voornamelijk korte

---

[34] Jensen 2012, 165.
[35] Richard Taruskin, The Oxford History of Western Music Online Edition, http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/view/Volume3/actrade-9780195384833-div1-014009.xml?rskey=eVINPS&result=1 (geraadpleegd op 16 oktober 2012).

composities, maar de invloed van bijvoorbeeld Chopin, Saint-Saëns en Liszt zijn terug te zien in de lyriek en elegantie van zijn melodieën.[36]

Sergej Rachmaninov (1873-1943) schreef zijn drie nocturnes voor piano in zijn tienerjaren. In deze composities, gecomponeerd in 1887-1888, is Rachmaninov zich nog sterk aan het ontwikkelen: 'the music does not move easily, yet hidden melodies in the inner parts already have something almost characteristic about them' zegt Harrison.[37]

De compositiestijl van Claude Debussy (1862-1918) wordt vaak vergeleken met en omschreven als impressionisme. In de muziek heeft het impressionisme als kenmerk het creëren van een bepaalde sfeer of stemming door middel van bijzondere klankkleuren of harmonieën. In 1892 componeerde Debussy *Trois Nocturnes*, een werk voor orkest. Debussy liet zich graag inspireren door de natuur. Het is dus niet vreemd dat ook Debussy geïntrigeerd was door de nocturne. Krueger geeft een citaat van Debussy, waarin de componist aangeeft vooral gebruik te willen maken van de sfeer die de titel met zich meebrengt, dan dat hij daadwerkelijk de vorm van de traditionele nocturne overneemt: 'Le titre Nocturne veut prendre ici un sens plus général et surtout plus décoratif. Il ne s'agit donc pas de la forme habituelle de Nocturne, mais de tout ce que ce mot contient d'impressions et de lumières spéciales'.[38]

---

[36] Jean-Michel Nectoux. "Fauré, Gabriel." Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press,, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/09366 (geraadpleegd op 16 oktober 2012).
[37] Harrison 2006, 19.
[38] Krueger 1971, 24.

2. De nocturne in de twintigste eeuw

In dit hoofdstuk zullen er drie analyses worden gegeven van nocturnes die geschreven zijn in de twintigste eeuw, gevolgd door een kort overzicht van andere componisten die nocturnes componeerden in de twintigste eeuw.

Erik Satie

Erik Satie (1866-1925) was in zijn jeugd een bewonderaar van Bach, Chopin en Schumann.[39] Robert Orledge beschrijft in zijn biografie van Satie hoe de componist in het begin van de twintigste eeuw omging met negentiende-eeuwse tradities: 'First and foremost, he was a man of ideas who questioned every aspect of inherited nineteenth-century tradition and rejected its concepts of Romantic expressiveness and thematic developement'.[40] Tussen augustus en november 1919 schreef Satie zijn vijf nocturnes voor piano solo.[41]

Cinq Nocturnes: 5ème Nocturne

De vijfde en daarmee laatst gepubliceerde nocturne van Satie, zoals gezegd geschreven in 1919, is gecomponeerd in een twaalfachtstemaat. In bijlage D kunt u de bladmuziek vinden van deze compositie. De vorm van het stuk is ABACA, een rondo. Het A-gedeelte loop van maat 1 tot en met maat 4, het daaropvolgende B-gedeelte loopt van maat 5 tot en met maat 9, daarop volgt wederom het A-gedeelte van maat 10 tot en met maat 13, het C-gedeelte loopt vervolgens van maat 14 tot en met maat 17 en tot slot volgt het A-gedeelte weer van maat 18 tot en met maat 22. Deze compositie staat geschreven in D-mineur. In maat 14 is er sprake van een modulatie naar Bes, en daarmee ook een verschuiving van majeur naar mineur. Vervolgens moduleert het stuk in maat 18 weer terug naar D-mineur.

Het A-gedeelte wordt gekenmerkt door een heldere melodielijn zonder versieringen of samenklanken in de rechterhand (maat 1 tot en met maat 5) die in de eerste herhaling vervolgens wordt gespeeld met octaafverdubbelingen. Alan Gillmor beschrijft de melodie als gracieuze melodie boven een vloeiende begeleiding in twaalfachtsten: 'Common to all of them is a simple ternary structure, a flowing 12/8 meter, and a lilting, graceful melodic line of exceptional beauty underpinned by an austere harmonic vocabulary characterized by a

[39] Orledge 1995, 8.
[40] Orledge 1995, 141.
[41] Orledge 1995, xxxv.

preponderance of bare parallel fourths and fifths'.[42] Gillmor zegt dat de nocturnes van Satie dus omschrijft als driedelige liedvorm, maar zoals zojuist geconstateerd heeft deze nocturne een rondovorm. Verder voldoet deze vijfde nocturne wel aan de kenmerken die Gillmor opsomt. In het slot, wordt de melodie gespeeld in octaven. In dit werk staat vooral de melodie centraal, de begeleiding is eigenlijk ondergeschikt aan en afgestemd op de melodie, net als bij Field en Chopin.

De begeleiding bestaat bij alle A-gedeelten constant uit achtsten, zonder een enkele rust, een doorlopende lijn. Door de melodie erboven lijkt deze lijn te bestaan uit steeds vier eenheden van drie noten. Hetzelfde twaalfachtstenpatroon als bij Field en Chopin. Dit wordt ook versterkt door het patroon wat in de eerste twee maten van het stuk (en de eerste helft van maat 3) voorkomt (zie bijlage D). Hierbij ligt de nadruk op de eerste, vierde, zevende en tiende achtste van de maat, daar valt het melodieritme ook mee samen. In de rest van het stuk zet dit patroon zich voort. In maat 8 zit dezelfde melodie als in maat 1 alleen is er nu een bovenstem bijgekomen. In maat 9 bestaat de gehele begeleiding uit octaven en verandert het ritme voor het eerst. In het C-gedeelte is de melodiestem de middenstem geworden, zie de maten 14 tot en met 17 in bijlage D.

Het werk is in een zeer langzaam tempo geschreven (54 tellen per minuut) en moet zacht gespeeld worden. Het stuk begint piano en gaat in maat 4 met een decrescendo naar pianissimo in maat 5. Eind maat 7 treedt echter een crescendo op en wordt er in maat 8 zelfs even mezzoforte gespeeld. Maar dit wordt al direct gevolgd door een piano en vervolgens in maat 9 een pianissimo met als extra indicatie léger. Ook hier wijkt het C-gedeelte af. Met name in maat 17 waar met piano wordt begonnen, maar een crescendo leidt tot een forte. Aan het einde van de maat wordt er wel geëindigd met piano, waarna het laatste (A-)gedeelte volledig piano wordt gespeeld met een decrescendo in maat 21 naar een pianissimo in de laatste maat, waarmee het slotakkoord wegsterft. Tevens wordt het C-gedeelte in een iets trager tempo gespeeld, namelijk 50 tellen per minuut. In dit werk wordt er geen enkele voorslag gebruikt. Sommige versieringen kunnen gezien worden als een dubbelslag. Bijvoorbeeld in maat 11 en 12 (bijlage D).

In dit werk zou er gesproken kunnen worden van een soort tempo rubato, alleen heeft de componist zelf aangegeven waar er met het tempo gespeeld moet worden. Boven maat 4 en 13 staat ralentir, gevolgd door reprendre in maat 5. In maat 14 wordt echter opnieuw het

---

[42] Gillmor 1988, 229.

tempo aangegeven boven de maat (50). In maat 9 staat de aanwijzing attendre. Maat 17 begint met de aanwijzing élargir, wat vertaging betekent en de brede akkoorden zeker onderstreept. De pianist mag de tijd nemen voor deze brede grepen en rijke akkoorden. Aan het eind van maat 17 moet er très retenu gespeeld worden, nog trager dan hiervoor het geval was. Het stuk sluit af met het eerder genoemde decrescendo wat ralentir gespeeld moet worden, wat het wegebbende karakter aan het eind van het stuk versterkt. Bij dit werk wordt verder geen indicatie gegeven voor pedaalgebruik.

Béla Bartók

De Hongaar Béla Bartók (1881-1945) was, naast componist, ook een verzamelaar van volksmelodieën, pianovirtuoos en docent. Over een periode van elf jaar schreef hij, naast vele andere composities, 153 pianostukken, gebundeld in zes boeken en genaamd *Mikrokosmos* (1926-1937). De boeken zijn oplopend in moeilijkheidsgraad, waren bedoeld voor muziekeducatie en worden daarom dus vaak vooral gebruikt als studiemateriaal. In deel 4 bevindt zich een 'Notturno' (nr. 97).

Notturno

Het werk Notturno werd geschreven tussen 1926 en 1937. Het werk duurt 1 minuut en 40 seconden, zoals staat aangegeven in de partituur (zie bijlage E). De tempoaanduiding is 48 voor een gepuncteerde kwart. Het bestaat uit 37 maten. Het werk is geschreven in een zesachtstemaat en heeft een AA'BA''-vorm. Het A-gedeelte loopt van maat 1 tot en met 8, gevolgd door het A'-gedeelte (maat 9 tot en met 15), waarin hetzelfde thema een octaaf hoger wordt gespeeld met enkele variaties in de melodie. Het B-gedeelte, wat ook een variatie is op A, begint in maat 16 en loopt door tot en met maat 25. Dit wordt gevolgd door het A''-gedeelte, waarin het basisthema weer wordt herhaald, alleen nu in de baspartij, gespeeld door de linkerhand. Het stuk staat geschreven in E-mineur. Er is geen sprake van een modulatie.

De compositie wordt begeleid door gebroken akkoorden in de baspartij, meestal in de eerste omkering. Deze gebroken akkoorden worden in een ononderbroken achtstenbeweging gespeeld. In het A-gedeelte heeft de melodie een ritmisch patroon wat in de rest van de compositie hetzelfde blijft. De melodie bestaat uit steeds een gepuncteerde kwart, gevolgd door een achtste. Maar in maat 5 en 6 is het een kwartnoot gevolgd door een achtste. De duur van de noten verschilt dus enigszins, maar het is wel steeds lang-kort-lang-kort.

In maat 28 verschuift de melodielijn naar de linkerhand. Dit is in de eerdere nocturnes nog niet voorgekomen, maar deze techniek bestaat uiteraard al langer. Toch is deze

verschuiving een interessant gegeven. In de maten 28 tot en met 37 van bijlage E kunt u zien hoe deze melodielijn zich naar de baspartij heeft verplaatst. Ondanks deze verschuiving, blijft de begeleiding (nu gespeeld door de rechterhand) toch in exact dezelfde toonhoogte als in het A-gedeelte.

Het stuk wordt vrijwel de hele tijd piano gespeeld, alleen in het midden van het stuk neemt het volume toe en wordt er mezzoforte gespeeld. In maat 12 is er een crescendo naar maat 13. In maat 19 en 20 is er weer sprake van een decrescendo en in maat 26 wordt er met een decrescendo weer teruggekeerd naar piano.

In deze compositie worden geen trillers of voorslagen gebruikt. De melodie wordt begeleid door gebroken akkoorden. De gebroken akkoorden in de baspartij zorgen voor samenklank. In dit stuk wordt ook gebruik gemaakt van het rechterpedaal, dit wordt aangegeven in maat 1 en 2, maat 9 en 10 en ten slotte maat 25 en 26 gevolgd door 'simile' waardoor het gehele stuk met pedaal moet worden gespeeld. Er is sprake van tempo rubato, al wordt dat niet expliciet aangegeven. In de slotmaten (maat 35-37) staat poco rallentando aangegeven. Er worden verder weinig aanwijzingen gegeven door de componist, de enige verdere aanwijzing is cantabile. Deze wordt vermeld bij het begin van de melodie, eerst in maat 1 en vervolgens bij de baspartij in maat 28 wanneer de melodie twee octaven verlaagd is.

Samuel Barber

De Amerikaanse componist Samuel Barber (1910-1981) schreef in 1959 het werk *Nocturne: Hommage to John Field*. In dit werk komen negentiende-eeuwse kenmerken samen met twintigste-eeuwse compositietechnieken. Nathan Broder schreef een biografie over Samuel Barber. Hij beschrijft hoe twintigste-eeuwse compositietechnieken steeds meer invloed hadden op het werk van Barber: 'After about 1939, in keeping with the general change in Barber's style that began to take place at that time, the harmonic texture grows more dissonant; and, while most of the works are still based on a tonal center, devices new to Barber's music are introduced'.[43] Dit levert een interessante compositie op die in de volgende analyse besproken zal worden.

[43] Broder 1948, 327.

Nocturne: Hommage to John Field

Deze melodie van deze nocturne van Barber heeft een opmaat. De melodie wordt pas aan het eind van maat 1 ingezet met een zestiende noot. Dit is een kenmerk dat bij de negentiende-eeuwse nocturne veelvuldig voorkwam. Het stuk heeft 44 maten en heeft een driedelige liedvorm (ABA'). Het A-gedeelte loopt van maat 1 tot en met maat 18, het B-gedeelte loopt van maat 19 tot en met maat 29 en het A'-gedeelte loopt vervolgens van maat 30 tot en met maat 44.

Op het eerste gezicht lijkt het stuk zeer vergelijkbaar met de nocturnes van Field en Chopin. Het stuk staat voornamelijk in een twaalfachtstemaat en de toonsoort As. In het stuk treed een modulatie op in maat 20. Vanaf hier staat het stuk tot en met maat 24 in A mineur. Maar vanaf maat 25 staat de rest van het stuk weer in As. Het stuk heeft een tempoaanduiding van 58 tellen per minuut voor de gepuncteerde kwart. De driedelige liedvorm, de gebroken akkoorden in de begeleiding en een sierlijke melodie die wederom rijkelijk versierd wordt, wijzen op een grote overeenkomst met de negentiende-eeuwse nocturne.[44] De ornamentatie van het stuk zal later uitgebreider besproken worden. De begeleiding bestaat uit gebroken akkoorden van zes achtsten waarbij er met pedaal gespeeld wordt en er samenklanken ontstaan. Deze begeleiding loopt het gehele stuk door, met een variatie in maat 29 (bijlage F) die grotendeels bestaat uit een dalende melodie die gepaard gaat met veel ornamentatie in een snel ritme.

Een bijzondere eigenschap van dit stuk is dat er regelmatig maatwisselingen optreden. In maat 7 verandert de maatsoort naar een vierachtstemaat, gevolgd door een twaalfachtstemaat in maat 8, een vierachtstemaat in maat 9 en daarna weer terug naar een twaalfachtstemaat in maat 10 (bijlage F). Naast deze maatsoorten komt er verder in het stuk een negenachtstemaat (maat 22) en een zesachtstemaat (maat 34) voor.

Bij het stuk staat geen directe aanwijzing dat het tempo rubato gespeeld moet worden, maar de wisselende maatsoorten en enkele andere aanwijzingen suggereren wel een tempo rubato. Het stuk begint met de aanwijzing cantando die van toepassing is op de zangerige melodie. Bij de baspartij staat nog extra sempre legato aangegeven. In maat 11 wordt aangegeven dat er appassionato gespeeld moet worden. Boven maat 17 staat poco trattenuto. Andere aanwijzingen in het stuk zijn espressivo (maat 20), animando (maat 25), accelerando (maat 29), grazioso (maat 33), tornando al tempo (maat 38-39) en ten slotte rallentando (maat 44).

---

[44] Heyman 1992, 402.

Deze nocturne kent een zeer expressieve dynamiek, het stuk bevat zowel een drievoudig piano als een fortissimo. Het begint piano, waarna de melodie mezzopiano ingezet wordt. Door middel van crescendo's en decrescendo's komt er een bepaalde spanning in het stuk. In maat 11 wordt het hoofdthema herhaald, maar dan wordt het een kwart lager en forte gespeeld. In maat 20 en 21 moet er crescendo poco a poco gespeeld worden waardoor de melodie langzaam opkomt en de spanning toeneemt, gevolgd door een crescendo in maat 21, een crescendo di nuovo in maat 22, nog een crescendo molto in maat 24 om uiteindelijk forte te spelen aan het eind van maat 24.

In zijn latere werken schreef Barber vaak lyrische, chromatische melodielijnen, een eigenschap die we in deze nocturne ook zien terugkomen. Maar hij hield er ook van om de kracht van de eenvoud te gebruiken in zijn composities. Deze eenvoud komt vaak voor in korte gedeeltes van de melodie, bijvoorbeeld in maat 2 (bijlage F). Er is een afwisseling van eenvoud en virtuositeit in zijn muziek.

Maar er zijn in dit werk dus ook zeer veel verschillende versieringen te vinden. Voorslagen, snelle chromatische loopjes, arpeggio's en langdurige trillers passeren de revue. Wat betreft deze versieringen doet deze nocturne zeer sterk denken aan de eerder behandelde nocturne van Chopin. Het eenvoudige begin van het thema wat snel uitpakt met zestienden in maat 29 (bijlage F) lijkt zeer op zestienden aan het einde van nocturne opus 9 nr. 2 in maat 29 tot en met 32 van bijlage C. Het doet daarom eerder denken aan Chopin dan aan Field, aan wie het stuk is opgedragen.

Maar ook de langere reeks zestienden of korter en dalende (overwegend) tertsen aan het einde van het stuk (zie maat 42 tot en met maat 44 in bijlage F) doen sterk denken aan de negentiende-eeuwse nocturne, zoals bij Field (maat 64 in bijlage A) en Chopin (maat 32 in bijlage B). Bij alle drie deze componisten loopt de melodie in de slotmaten met een snel ritme omhoog om vervolgens ook weer in een snel ritme omlaag te gaan richting het slotakkoord. Hiermee komt de titel overeen met de muziekstijl van het stuk. Barber verwijst duidelijk naar de vroegnegentiende-eeuwse nocturne. Wellicht lijken de versieringen meer op de stijl van Chopin dan Field, maar Barber heeft een ode willen brengen aan de grondlegger van de piano nocturne, John Field.

Wat tenslotte ook bijzonder is aan deze nocturne, is dat Barber hier ook technieken van de twintigste eeuw in heeft verwerkt. Hij heeft namelijk in de melodielijn twee twaalftoonreeksen verwerkt: 'Moreover, in *Nocturne*, as in several other works written during the period after the Piano Sonata, Barber tentatively introduces certain twelve-tone procedures in the thoroughly tonal context. Unlike the Piano Sonata, where the rows appear in the

accompaniment, in *Nocturne* two twelve-tone rows are integrated into the melodic line, which remains anchored to a harmonic, tonal accompaniment'.[45] Een voorbeeld van een twaalftoonsreeks is al aan het begin van het stuk te vinden in de melodie, deze bestaat namelijk uit de volgende tonen (op volgorde van de muziek): c-f-ces-bes-as-des-g-fis-e-a-es-d en weer terug naar c (maat 1 tot en met 3 in bijlage F). Deze reeks wordt in de maten daarop met een kreeftengang herhaald: c-des-es-a-e-fis-g-des-as-bes-b-f-c (maat 4 tot en met maat 6 van bijlage F). Met deze twaalftoonstechniek besluit de laatste nocturne van de twintigste eeuw tweehonderd jaar aan nocturnes door terug te grijpen naar het begin, maar ook door de invloed van zijn eigen tijd mee te nemen.

Overige twintigste-eeuwse nocturnes

Maar in de twintigste eeuw zijn er nog meer nocturnes geschreven die bijdroegen aan de ontwikkeling van het genre. Aleksandr Skrjabin (1872-1915) was zoals vele eerder genoemde componisten van nocturnes ook concertpianist. In het begin van zijn carrière schreef hij nocturnes in de stijl van Chopin. Maar tijdens zijn ontwikkeling raakte hij meer en meer beïnvloed door de chromatiek van Liszt en Wagner en had ook het impressionisme invloed op zijn composities. Uiteindelijk ontwikkelde hij een geheel eigen stijl waarbij hij een complex harmonisch vocabulaire ontwikkelde. Kenmerkend voor de pianostukken van Skrjabin zijn ogenschijnlijke eenvoudig klinkende melodieën, begeleid door een systeem van bijzondere akkoorden die uit ongebruikelijke akkoorden zijn opgebouwd. Rond 1900 componeerde Skrjabin twee Nocturnes opus 5 (1893), een Prelude en nocturne voor de linkerhand opus 9 (1895) en de *Poème-Nocturne* opus 61 (1912). In deze werken klinken de invloeden van de negentiende eeuw terug, maar zijn eigen typerende stijl voert toch de boventoon.

Karol Szymanowski (1882-1937), geboren in Polen, schreef in 1915 Nocturne en Tarantella opus 28. Szymanowski was met zijn compositiestijl geen vernieuwer. Veel van zijn technieken waren al gebruikt door componisten als Paganini en Mendelssohn. Alistair Wightman wijst erop dat Szymanowski deze technieken combineerde in zijn composities: 'Features of Szymanowski's technique, for example triple and quadruple pizzicato (in the almost contemporaneous *Nocturne*) had been used by Paganini and Joachim, while the

[45] Heyman 1992, 403.

simultaneous left-hand pizzicato and arco, another of Paganini's favourite tricks, goes back as far as the seventeenth century'.[46]

De Duitser Paul Hindemith (1895-1963) ontwikkelde zich in een tijd waarin Schönberg, Bartók en Strawinsky al furore hadden gemaakt met hun vernieuwende compositietechnieken. Hij werd hier zeer door beïnvloed en schreef vrijwel direct moderne kunstmuziek. Waar andere, eerdergenoemde, componisten een ontwikkeling doormaakten door te beginnen met romantisch of impressionistische composities, stortte hij zich direct in de compositiestijlen van de twintigste eeuw. In 1922 componeerde Hindemith 1922: Suite voor piano, nr. 3 (Notturno).

Aaron Copland (1900-1990) was een Amerikaanse componist, maar hij werd opgeleid in Parijs. In 1928, componeerde hij Twee stukken voor viool en piano, nr. 1: Nocturne. Op dit punt was hij nog bezig met het componeren van werken met invloeden uit de jazz en de moderne kunstmuziek en ontwikkelde hij een eigen stijl, waarin hij vaak gebruik maakte van complexe harmonieën. De jaren daarna ging hij steeds meer schrijven voor een breed publiek en schreef hij ook de werken waar hij het bekendst mee werd.

Francis Poulenc (1899-1963) leerde in zijn jeugd al snel de componisten en musici kennen van zijn tijd, onder wie, in 1915, de pianist Ricardo Viñes (1875-1943), die hem later aan Satie en Auric zou voorstellen. De nocturnes van Poulenc worden besproken door Wilfred Mellers in een biografie van de componist. Mellers zegt over de nocturnes: 'Poulenc's most subtly representative piano work of the 1930's is the modest *Huit Nocturnes* which, although composed over the decade from 1929 to 1938, sound as though they were intended as a totality'.[47] Poulenc schreef zijn *Huit Nocturnes* tussen 1929-1938. In deze composities heeft hij zich muzikaal niet laten beïnvloeden door de negentiende-eeuwse nocturne, maar heeft hij eerder de sfeer van de nacht willen verklanken.

John Cage (1912-1992) was een zeer vernieuwende componist, vooral zijn composities na 1950 waren een geheel nieuwe kijk op het componeerproces, bijvoorbeeld door het componeren van toevalsmuziek. Maar Cage componeerde niet van de ene op de andere dag deze vernieuwende muziek. Hier ging een traject aan vooraf, waarin hij steeds weer nieuwe grenzen opzocht. In zijn vroege jaren bleef hij nog wel enigszins dichtbij traditionelere compositievormen, instrumentatie en notatie. In 1947 schreef hij de compositie *Nocturne.*

---

[46] Wightman 1999, 142-143.
[47] Mellers 1993, 42.

Bruno Maderna schreef zijn *Notturno* in 1956. Bruno maakte in de geschiedenis van de nocturne voor het eerst gebruik van elektronische geluiden. Het werk maakt deel uit van de serie *Musica Elettronica*.

Benjamin Britten (1913-1976) was een componist die vooral bekend is door zijn *War Requiem*. Verder schreef hij voornamelijk koorwerken, liederen en opera's. Tussen 1958 en 1960 schreef Britten het werk Nocturne opus 60 voor tenor en strijkorkest.

3. De ontwikkeling van de nocturne

In de voorgaande twee hoofdstukken is een beknopte geschiedenis van de nocturne beschreven van zowel de negentiende en twintigste eeuw. Daarbij zijn er vijf voor die tijd representatieve nocturnes los van elkaar behandeld. In dit hoofdstuk worden deze analyses met elkaar vergeleken en wordt er gekeken naar de overeenkomsten en verschillen tussen deze composities.

Vorm

De Nocturne opus 39 nr. 1 van John Field staat in een twaalfachtstemaat, begint met een opmaat en heeft 66 maten. Het stuk staat in de toonsoort Es majeur. De begeleiding bestaat uit gebroken akkoorden die twaalfachtsten gespeeld worden. De vorm van het stuk is ABA´, een driedelige liedvorm. De besproken nocturne van Chopin is ook geschreven in een twaalfachtstemaat, begint met een opmaat en staat tevens in Es majeur. De begeleiding bestaat wederom uit twaalfachtsten. Bij Field werd deze begeleiding met enkele noten gespeeld, maar bij Chopin is er sprake van veelal twee- en drieklanken. De vorm van de compositie is een driedelige liedvorm (ABC). Het stuk valt op te delen in muzikale zinnen van meestal 4 maten. Het totaal aantal maten is 34.

Satie schreef zijn Cinquième Nocturne in een rondovorm (ABACA). Ook dit stuk staat in een twaalfachtstemaat. Ook hier bestaat de begeleiding uit achtsten. Deze nocturne heeft 32 maten. De notturno van Bartók (1926) staat geschreven in een zesachtstemaat en heeft een AA’BA”-vorm. Het stuk bestaat uit 37 maten. In de begeleiding worden gebroken akkoorden gespeeld. Er is sprake van een doorlopende baslijn van achtsten. Bij de nocturne van Barber heeft de melodie een opmaat, deze begint met een zestiende noot aan het eind van maat 2. Barber schreef zijn nocturne in een ABA’-vorm en het werk heeft 44 maten. Deze nocturne staat in een twaalfachtstemaat en is geschreven in de toonsoort As. De begeleiding bestaat uit gebroken akkoorden. De duur van deze nocturne is vier minuten.

Uit deze verschillende analyses blijkt dat er niet een exact zelfde structuur wordt aangehouden, maar dat er wel voornamelijk gebruik wordt gemaakt van een driedelige liedvorm. Chopin gebruikte in andere dan de onderzochte nocturnes die in hoofdstuk 1 zijn onderzocht, wel vaker deze driedelige liedvorm. Over de negentiende-eeuwse nocturne kan voorzichtig gezegd worden dat er vaak nog gebruik werd gemaakt van deze vorm, maar hier

is verder onderzoek voor nodig. Wat wel duidelijk is, is dat in de twintigste eeuw hier niet erg van afgeweken werd.

Op Bartók na, zijn alle nocturnes geschreven in een twaalfachtstemaat. De maatsoort waar Bartók gebruik van maakt, de zesachtstemaat, is echter wel nauw verwant met de twaalfachtstemaat. Deze maatsoorten zijn samengestelde binaire maatsoorten. Wellicht was deze maatsoort zo populair voor de nocturne, omdat het als maat in vieren te delen is, waarbij elk kwartdeel weer in drieën te delen is. Deze driedeling is vaak een logisch gevolg van een gebroken akkoord (alle afzonderlijke tonen van het akkoord kunnen gecomponeerd worden) of wanneer een akkoord wordt omgekeerd naar de eerste of tweede omkering. De gebroken akkoorden in de begeleiding zijn een sterk terugkomend kenmerk van de nocturne, dit wordt ook door Jeffrey Kallberg benadrukt. [48] Hij noemt bovendien nog een aantal andere kenmerken zoals een versierde melodie, een nadruk op de eerste tel en 'subdominant related keys'.[49] Bovendien wordt er gebruik gemaakt van het tempo rubato.[50]

Vaak wordt de melodie ingezet met een opmaat. Wanneer er tempo rubato gespeeld wordt, is een opmaat prettig. De eerste toon roept de aandacht en waarschuwt dat de melodie begint. De pianist kan vervolgens zelf enigszins het moment bepalen waarop hij de melodie vervolgt. Dit kan het regelmatige gebruik van een opmaat verklaren. Wat betreft de duur en het aantal maten van deze nocturnes is het onderzoek te beperkt om daadwerkelijk conclusies te kunnen trekken, maar de negentiende-eeuwse nocturnes duren gemiddeld vier minuten. In de twintigste eeuw worden de nocturnes aanzienlijk korter behalve bij Barber. Maar aangezien Barber terugblikt naar de negentiende-eeuwse nocturne is het niet verrassend dat zijn nocturne een oorspronkelijke lengte heeft. Maar zoals gezegd, conclusies aangaande de duur van het stuk moeten met enige voorzichtigheid gezegd worden gezien het feit dat er met name in de negentiende eeuw vaak met het tempo rubato gespeeld werd en de pianist hiermee een grote rol speelde bij de uitvoering van een nocturne. Dit geldt voor zowel de duur als de dynamiek.

Ritme

In de nocturne van Field worden muzikale zinnen gescheiden door een rustteken. De begeleiding bestaat uit twaalfachtsten. Het tempo is molto moderato. Het stuk heeft een

---

[48] Kallberg 1988, 238.
[49] Kallberg 1988, 238.
[50] Kallberg 1988, 247.

constant ritme wat extra wordt benadrukt door de doorlopende baslijn in de linkerhand die vrijwel alleen maar uit achtsten bestaat. Wel wordt er in het stuk een ritardando gebruikt, wat als een voorloper van het tempo rubato kan worden gezien.

Bij Chopin bestaat de begeleiding ook uit twaalfachtsten die in vier groepjes van drie zijn verdeeld. Hierbij ligt de nadruk op de eerste achtste van elk groepje van drie noten. Deze nocturne hoort andante gespeeld te worden. Het door Chopin veelvuldig gebruikte tempo rubato kenmerkt zijn nocturnes en zorgt voor een dromerig en mijmerend effect. Verder geeft Chopin veel aanwijzingen met betrekking tot het tempo, bijvoorbeeld rallentando, ritardando, poco rubato en stretto.

Het tempo bij de Nocturne van Satie is 54 voor de gepuncteerde kwart. Het werk heeft een tempo rubato karakter, dit blijkt uit aanwijzingen als ralentir, reprendre en attendre en een tempovertraging naar 50 voor de gepuncteerde kwart in maat 14.

In de compositie van Bartók wordt geen tempo rubato gespeeld, er wordt slechts aan het eind van het stuk gezegd dat er poco rallentando gespeeld moet worden. De tempoaanduiding van dit stuk is 48 en het stuk duurt slechts één minuut en 40 seconden. Dit staat ook aangegeven in de partituur.

Barber schreef zijn Nocturne zoals eerder gezegd, in een twaalfachtstemaat. Deze nocturne dient moderato gespeeld te worden (58 tellen per minuut). Het bijzondere van deze nocturne is echter dat Barber in het stuk een paar keer een maatwisseling toepast. Zo wordt er ook een vierachtstemaat, zesachtstemaat en negenachtstemaat gespeeld. Van een officieel aangegeven tempo rubato kan niet gesproken worden, maar toch heeft de componist wel veel aanwijzingen gegeven met betrekking tot het ritme, zoals bijvoorbeeld accelerando, tornando al tempo en rallentando.

Bij de nocturnes van Field kunnen we nog niet spreken van een flexibel ritme, maar door het gebruik van het tempo rubato door Chopin veranderde de invloed van de pianist bij hem en vele van zijn opvolgers. Bij de twintigste-eeuwse componisten worden namelijk ook veel aanwijzingen gegeven om bepaalde noten langzamer, sneller of met een bepaalde emotie te spelen, waardoor het ritme wordt beïnvloed of de maatsoorten worden, zoals bij Barber, in het stuk aangepast om het beoogde ritme te bereiken. Het ritme is vanaf Chopin niet langer een vaststaand, regelmatig element in de muziek.

Dynamiek

De nocturne van Field moet dolce en piano of pianissimo gespeeld worden. Verder worden crescendo's en decrescendo's gebruikt, een sforzando en un poco forte. Er is sprake van weinig contrast in dit stuk.

De nocturne van Chopin begint piano, maar zit vol met crescendo's en decrescendo's en de dynamiek gaat van drievoudig piano tot fortissimo. We kunnen dus stellen dat er in het werk van Chopin veel meer contrast in de dynamiek aanwezig is dan bij Field. Ook de versieringen nemen bij Chopin flink toe: er worden veel trillers, versieringen en chromatische toonladders gespeeld.

De nocturne van Satie wordt zacht gespeeld, het begint piano, maar gaat al snel richting pianissimo. Er moet léger gespeeld worden. Bartók geeft bij zijn nocturne aan dat er piano gespeeld moet worden. In het midden van het werk wordt er wel harder gespeeld, maar dit neemt na zes maten weer met een trapsgewijs decresendo (in maat 19-20 en 26) weer af naar piano. De dynamiek in de nocturne van Barber is zeer expressief. Het gaat van pianississimo tot in het fortissimo. De vele crescendo's en decrescendo's zorgen voor een interessante spanningsboog in de melodie.

De nocturnes worden dus overwegend zacht gespeeld. De melodie is echter bijna nooit fragiel, het is eerder vaak een heldere, parelende melodie die door kleine nuances en accenten veel gevoel en emotie kan overbrengen. De dynamiek kent bij componisten als Chopin en Barber veel contrast en bereikt bij Chopin tegen het einde het hardste volume. Bij Barber is dit meer in het midden van het stuk. Alle nocturnes eindigen met een decrescendo en piano tot drievoudig piano, waardoor de klank mooi uitsterft in de donkere nacht. Dit is zeker een duidelijk kenmerk van de nocturne. Zij zal zeker niet eindigen met een flink hard slotakkoord.

Genrekenmerken

Wanneer we de nocturnes van John Field vergelijken met die van Chopin, valt op dat deze een strakkere begeleiding hebben, niet al te veel versieringen en minder tempo rubato. Krueger bespreekt hoe deze kenmerken voorkomen bij John Field's eerste nocturnes: 'Sowohl in der Tempowahl (un poco allegretto) als auch im Stil hebt es sich von den beiden ersten Nocturnen ab und weist mit seinem Tanzcharakter auf eine Menuettpraxis vergangener Zeit zurück. In seiner musikalischen Gestaltung gehört es mehr dem Geist der Klassik an'.[51] Maar het feit dat

[51] Krueger 1971, 58.

deze nocturne van Field nog weinig ornamentatie bevat, wil nog niet zeggen dat het geen romantische kenmerken heeft. Het stuk heeft een zeer heldere en zangerige melodie, die in een vloeiende lijn op de begeleiding meedeint. In deze nocturne is er dus geen sprake van uitvoerige trillers of virtuoze versieringen. Het stuk eindigt met een decrescendo pianissimo.

De zangerige melodie is een kenmerk wat in veel nocturnes naar voren komt. Componisten uit de negentiende eeuw wilden melodieën schrijven die klinken alsof zij door een zangeres uit de Italiaanse opera gezongen had kunnen worden. Hierbij bleek de grootste uitdaging het schrijven van een passende begeleiding die door een pianist gespeeld kon worden en recht zou doen aan de lyrische melodieën, aldus Temperley.[52] Een oplossing bleek onder andere de in hoofdstuk 1 besproken ontwikkelingen op het gebied van de pianobouw en het gebruik van het rechterpedaal. Bijvoorbeeld door een gebroken akkoord of arpeggio te combineren met het rechterpedaal, waardoor er een samenklank tot stand kon worden gebracht. Field maakte dankbaar gebruik van het rechterpedaal en in de muziek van Chopin is het rechterpedaal haast niet meer weg te denken.

De besproken nocturne van Chopin bevat ook een in de eerste instantie heldere, eenvoudige melodie die doet denken aan een vocale melodie, maar deze eenvoudige melodie wordt al snel vanaf maat 5 steeds in een uitgebreidere variatie herhaald met steeds meer versieringen. Hierbij vallen de chromatische loopjes, al dan niet in tertsen, op. Het stuk eindigt na een lang decrescendo uiteindelijk pianississimo met een fermate erboven waardoor het geluid mooi wegebt (zoals eerder besproken in de voorgaande paragraaf). Dit wegebbende effect komt ook bij Satie terug. Ook hier is er sprake van pianissimo op het einde, gecombineerd met een decrescendo en de aanwijzing ralentir erboven. Zoals eerder in de paragraaf over ritme aangegeven, gebruikt Satie ook een vorm van het tempo rubato, waarbij hij ralentir, reprendre en attendre gebruikt als aanwijzingen met betrekking tot het tempo. De melodie heeft enigszins het zangerige karakter, maar door de enigszins merkwaardige intervallen die gebruikt worden, is dit effect wel enigszins afgezwakt bij deze nocturne. In deze nocturne staat het rechterpedaal minder aangegeven, maar deze wordt wel gebruikt.

In vergelijking met de andere nocturnes oogt de nocturne van Bartók veel eenvoudiger vanwege het weglaten van vele versieringen en chromatische toonladders van bijvoorbeeld tertsen. Bartók schrijft een melodielijn die begeleid wordt met een baslijn, een eenvoudig tweestemmig stuk. Door de gebroken akkoorden in de linkerhand ontstaan er wel harmonieën,

---

[52] Temperley 1975, 337.

maar er worden voor deze samenklanken wel veel minder noten gebruikt dan door bijvoorbeeld Chopin of Satie. In dit stuk wordt het rechterpedaal ook het gehele stuk gebruikt, waardoor ook hier de gebroken akkoorden samenklinken. Toch blijft de melodie echter wel zeer helder en duidelijk. De eenvoud van deze compositie valt te verklaren met het feit dat het onderdeel uitmaakt van een pedagogische bundel. Bijzonder is dat Bartók in de laatste maten de melodie laat spelen door de linkerhand. Deze rol voor de linkerhand is in de andere nocturnes niet voorgekomen. Uiteraard worden er door de linkerhand vaak ook bepaalde melodielijnen gespeeld, maar niet het hoofdthema.

Barber componeerde lyrische melodieën, Barbara Heyman omschrijft zijn stijl als 'vocally inspired lyricism and a commitment to the tonal language and many of the forms of late 19th-century music'[53] en deze stijl zien we ook terug in deze nocturne. Maar het is niet alleen maar vuurwerk. Barber weet ook goed zijn momenten van eenvoud te calculeren. Tussen de vele versieringen, trillers, loopjes, toonladders en arpeggio's zijn de net zo bijzondere momenten van rust in de melodie te vinden. Wat dit betreft lijkt deze nocturne een mooie samenvatting van zowel Fields muziek als die van al zijn opvolgers. Deze nocturne is een viering van de vele kenmerken die de nocturne de ruim tweehonderd jaar ervoor heeft gekend en is daarom terecht een *Hommage to John Field*. Opvallend hierbij zijn bijvoorbeeld de zestienden in maat 29 die vergelijkbaar zijn met de zestienden aan het einde van Chopins nocturne (maat 30) en de chromatisch dalende tertsen van maat 43-44. Maar ook de twintigste eeuw is goed vertegenwoordigd in dit werk, onder andere door de twee twaalftoonsreeksen die alleen verwerkt zijn in de melodie.

Deze nocturnes hebben allen als kenmerk de zangerige melodie, het pedaalgebruik en de ornamentatie. Bij alle nocturnes is deze zangerige melodie een belangrijk element. Alle componisten maken dankbaar gebruik van de mogelijkheden van het rechterpedaal. Dit lijkt een terugkomend kenmerk te zijn van de nocturne als genre. De ornamentatie begint bij Field zeer karig, neemt bij Chopin flink toe, maar wordt vervolgens door Satie en Bartók toch weer minder gebruikt. Ook hier geldt weer voor Barber dat hij het negentiende-eeuwse voorbeeld volgt en een versierde melodie heeft gecomponeerd.

---

[53] Barbara B. Heyman. "Barber, Samuel". Grove Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/01994 (geraadpleegd 13 januari 2013).

Een definitie van de nocturne

Uit de voorgaande paragrafen kan geconcludeerd worden dat de onderzochte nocturnes de volgende overeenkomsten hebben. Alle nocturnes zijn geschreven in een twaalfachtstemaat (op Bartók na). Er wordt gebruik gemaakt van gebroken akkoorden en een zangerige melodie. Soms wordt er een opmaat bij de melodie gebruikt en vaak is er sprake van een tempo rubato. Daarnaast verschillen de nocturnes wat betreft de toonsoort, de vorm, de mate van versieringen, de duur van het stuk, de dynamiek en het pedaalgebruik.

In hoofdstuk 3 werden al enkele omschrijvingen gegeven van de nocturne. Zo zei *The Oxford Companion to Music*: 'A 19th-century, Romantic piano piece of a slow and dreamy nature in which a graceful, highly embellished melody in the right hand is accompanied by a broken-chord pattern in the left'.[54] In de geanalyseerde nocturnes bleken deze romantische kenmerken aanwezig te zijn. De omschrijving van *The Oxford Companion to Music* is eigenlijk ook goed toepasbaar op de nocturnes van de twintigste eeuw. Een definitie van de nocturne zou dan ook kunnen zijn:

Een overwegend langzame compositie in driedelige liedvorm (of rondovorm) voor piano solo met een lyrische melodie, begeleid door gebroken akkoorden en geschreven in een barcarolleritme. De melodie wordt vaak ingezet met een opmaat en gespeeld met een tempo rubato.

De nocturne als genre

Waarschijnlijk zijn er nocturnes die niet aan al deze kenmerken voldoen, de uitzonderingen op de regel, maar om hier specifiekere uitspraken over te kunnen doen is verder onderzoek nodig. Zoals Jeffrey Kallberg aangeeft in zijn artikel 'The Rhetoric of Gernre'[55]: specifieke eigenschappen benadrukken vaak de eigenaardigheden van een werk, waarmee het zich onderscheidt van andere werken: een genre benadrukt juist de overeenkomsten tussen verschillende stukken. Een compositie kan dus eigenlijk op twee manieren benaderd worden, vanuit de overeenkomsten of juist de verschillen. Wat bepaalt dan waar we deze composities onder laten vallen? En wat is een genre eigenlijk?

---

[54] Bellingham, Jane. "nocturne." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4743 (geraadpleegd op 4 september 2012).
[55] Kallberg 1988, 238.

Een belangrijke onderzoeker op dit gebied is musicoloog Carl Dahlhaus (1928-1989). Hij ziet een genre vooral in de context van tradities, als een samensmelting van zowel sociale functie en compositievorm.[56] Hierbij deelt hij genretheorieën op in twee categorieën.[57] De eerste categorie is het nominalisme waarbij er eigenlijk meerdere mogelijkheden zijn, elk object wordt als uniek gezien. Hier tegenover staat het platonisme, een filosofische stroming dat 'an "objectively" real system'[58] probeert te vinden. Maar Dahlhaus is van mening dat er bij genretheorieën ook gekeken moet worden naar de historische context. In de negentiende en twintigste eeuw zegt Dahlhaus echter een verval van genretradities waar te nemen. Vóór deze tijd waren genres over het algemeen verbonden met de functie die muziek had, bijvoorbeeld een dans of een compositorische norm. Maar in de negentiende eeuw verloren veel genres hun functionaliteit. Kallberg zegt hierover dat kunstwerken en composities zich eerder presenteerden als unieke werken dan als onderdeel van een genre. Dit betekent niet dat het genre niet meer relevant was geworden, maar de composities zijn op de eerste plaats een uniek muziekstuk en daarnaast vallen ze dan onder een bepaald genre.[59] Onder welk genre een stuk viel werd een ondergeschikt feit, ook volgens Dahlhaus. Maar het is ook zo dat er vooral in de twintigste eeuw zo veel genres en subgenres zijn ontstaan in alle verschillende soorten muziek door bijvoorbeeld de nieuwe technische mogelijkheden, wereldwijde invloeden en vrijheden van deze eeuw dat deze expansie van genres heeft geleid tot een situatie waarin een genre van veel kleinere waarde kan zijn.

Maar wanneer we ons vooral concentreren op de kunstmuziek van de negentiende en twintigste eeuw, worden veel composities nog wel in genres ingedeeld. Wellicht wel wat globaler dan voorheen. Het indelen van composities in genres is voornamelijk handig om enigszins overzicht en orde te creëren in de muziek. Hierbij worden composities ingedeeld op hun gemeenschappelijke kenmerken. Maar dat betekent niet dat we de eigenaardigheden of afwijkende kenmerken van een compositie mogen negeren. Daarom kunnen we de onderzochte werken wel als het genre nocturne zien, maar dienen ze uiteindelijk wel als op zichzelf staande werken behandeld te worden. Alle hebben zij hun eigen specifieke en soms afwijkende kenmerken. Die afwijkende kenmerken kunnen dan weer raakvlakken hebben met andere genres, waardoor het grensgebied kan vervagen en een compositie soms onder

---

[56] Kallberg 1988, 239.
[57] Kallberg 1988, 239.
[58] Kallberg 1988, 239.
[59] Kallberg 1988, 240.

verschillende genres kan vallen. Bij de nocturnes is gebleken dat de composities allemaal gelijke kenmerken hebben en hierdoor is het gemakkelijk hen allemaal als onderdeel van het genre nocturne te laten vallen. Om orde in de muziekgeschiedenis te scheppen zijn genres belangrijk. Dat Dahlhaus aangeeft dat er een genre in de twintigste eeuw van minder belang is, is begrijpelijk gezien het feit dat er zoveel subgenres en muziekstromingen zijn ontstaan. Maar mensen zullen altijd allerlei zaken blijven categoriseren en dat betekent ook dat genres altijd relevant zullen zijn.

Daarnaast moeten genrekenmerken niet gezien worden als strikte regels. Kallberg noemt dit een contract wat ook gebroken kan worden: 'the composer agrees to use some of the conventions, patterns, and gestures of a genre, and the listener consents to interpret some aspects of the piece in a way conditioned by this genre'.[60] Maar zoals gezegd, een componist heeft de vrijheid om hier van af te wijken: 'Prescriptions and norms have been fundamental to generic theory for centuries, and still are today, but it does not follow that they must restrict composers'.[61]

Vaak valt er dan ook nog aan de titel van een werk af te lezen met welke bedoeling de componist het stuk heeft geschreven of waar hij zijn compositie zelf bij indeelt. Hierbij komen we bij nog een belangrijk punt van Kallberg: een nocturne kan een benaming zijn waarmee de componist zijn werk wilde categoriseren of hij kan de titel als middel hebben gebruikt om een boodschap over te brengen.[62] Bij de onderzochte nocturnes is gebleken dat zij allemaal kenmerken deelden die als kenmerkend worden gezien voor het genre. Maar Barber heeft bijvoorbeeld de ondertitel ook gebruikt om een boodschap over te brengen, hij wilde door middel van zijn compositie een ode brengen aan John Field. De betekenis die de titel 'Nocturne' met zich meebrengt is zeker een belangrijke factor geweest bij componeren van de onderzochte stukken. Er kan niet gesteld worden dat 'Nocturne' slechts een titel is. Alle nocturnes hebben de eerder genoemde overeenkomstige kenmerken. Het is niet zo dat de componist enkel de titel gebruikte voor de charme die het met zich meebrengt en zich verder niets aantrok van de compositiestijl van andere eerder geschreven nocturnes. Daarom kunnen we de nocturne zien als een genre.

---

[60] Kallberg 1988, 243.
[61] Kallberg 1988, 243.
[62] Kallberg 1988, 239.

4. Conclusie

In dit onderzoek is de geschiedenis van de nocturne onderzocht. Hierbij is gekeken naar de verschillen tussen de negentiende- en twintigste-eeuwse nocturne. De geschiedenis van de nocturne begint eigenlijk al in de achttiende eeuw, maar het grote publiek kent de nocturne meestal vanwege de zeer bekende nocturnes van Chopin. Vóór Chopin werden echter al nocturnes gecomponeerd door bijvoorbeeld Haydn, Mozart en Field.

Uit de analyses van de nocturnes van Field en Chopin is gebleken dat de negentiende-eeuwse nocturne een aantal vaste kenmerken heeft. De vorm is vaak een driedelige liedvorm, het heeft vaak een twaalfachtstemaat, in de begeleiding worden voornamelijk gebroken akkoorden gespeeld, de stukken worden vaak in tempo rubato gespeeld, er zitten veel dynamische verschillen in en zij hebben een vloeiende, zingende melodie. Maar er zijn ook verschillen te vinden: de nocturne van Field is bijvoorbeeld veel minder versierd dan de nocturne van Chopin.

Uit de analyses van de twintigste-eeuwse nocturnes van Satie, Bartók en Barber blijken de hiervoor genoemde kenmerken ook terug te komen. Het tempo rubato, de twaalfachtstemaat, de gebroken akkoorden en de driedelige liedvorm. Alle blijken ook in de twintigste eeuw bewaard gebleven. Er wordt nog steeds pedaal gebruikt en de stukken duren ongeveer even lang. Het tempo is ongeveer gelijk gebleven. Terwijl de belangrijkste kenmerken nog steeds aanwezig zijn, zijn de compositietechnieken van de twintigste-eeuw ook enigszins terug te vinden in de muziek. Bij Barber is bijvoorbeeld de twaalftoonstechniek verwerkt in de melodie.

Hieruit kan geconcludeerd worden dat de kenmerken van de nocturne ook in de twintigste eeuw bewaard zijn gebleven. Deze kenmerken zijn de grote lijnen van het stuk, in de details zitten de verschillen. In deze details zijn de invloeden van de tijd waarin het stuk geschreven is te vinden. De details maken elke nocturne uiteraard uniek en afwijkend van de rest. Daarom moeten stukken niet slechts als ‘een nocturne’ beschouwd worden, maar ook als afzonderlijke composities. Maar omdat alle nocturnes toch zoveel gemeenschappelijke kenmerken hebben, kunnen we wel stellen dat de nocturne gezien kan worden als een genre en niet slechts een titel is. De nocturne heeft zich ontwikkeld door de eeuwen heen, maar heeft altijd dezelfde basis gehouden.

Literatuur

Adams, Courtney S. ‘Satie’s Nocturnes Seen through His Sketchbooks’, *The Journal of Musicology* 8, nr. 4 (najaar 1995), 454-475.

Bellingham, Jane. "nocturne." In *The Oxford Companion to Music*, edited by Alison Latham. Oxford Music Online, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e4743 (geraadpleegd op 4 september 2012).

Bent, Ian (ed.). *Music Theory in the Age of Romanticism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Brenson, David. *John Field and Chopin.* London: Barrie & Jenkins, 1972.

Broder, Nathan. ‘The Music of Samuel Barber’. *The Musical Quarterly*, 34 nr. 3 (juli 1948), 325-335.

Dahlhaus, Carl. *Allgemeine Theorie der Musik 1. Historik, Grundlagen der Musik, Ästhetik.* Laaber: Laaber-Verlag, 2000 (Gesammelte Schriften; 1).

Dahlhaus, Carl. *20. Jahrhundert. Historik, Ästhetik, Theorie, Oper, Arnold Schönberg.* Laaber: Laaber-Verlag, 2005 (Gesammelte Schriften; 8).

Gillmor, Alan M. *Eric Satie*. London [etc.]: The Macmillan Press, 1988.

Harrison, Max. *Rachmaninov: Life, Works, Recordings.* London: Continuum, 2005.

Heyman, Barbara B. *Samuel Barber: The Composer and His Music.* New York [etc.]: Oxford University Press, 1992.

Heyman, Barbara B. "Barber, Samuel”. *Grove Music Online*, http://www.oxfordmusiconline.com.proxy.library.uu.nl/subscriber/article/grove/music/01994 (geraadpleegd op 13 januari 2013).

Irvy, Benjamin. *Francis Poulenc.* London: Phaidon Press, 1996.

Jensen, Eric Frederick. *Schumann.* New York [etc.]: Oxford University Press, 2012.

Kallberg, Jeffrey. ‘The Rhetoric of Genre: Chopin’s Nocturne in G Minor’. *19th Century Music*, volume 11 nr. 3 (voorjaar 1988), 238-261.

Krueger, Wolfgang. *Das Nachtstück, ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianoforte-stückes im 19. Jahrhundert.* München: (Musikverlag) Emil Katzbichler, 1971.

Lelie, Christo. *Van Piano tot Forte. Geschiedenis en ontwikkeling van de vroege piano c.a. 1450-1867.* Kampen: Uitgeverij Kok Lyra, 1995.

Mellers, Wilfrid. *Francis Poulenc.* New York [etc.]: Oxford University Press, 1993.

Martyn, Barrie. *Rachmaninoff: Composer, Pianist, Conductor.* Aldershot: Scolar Press, 1990.

Moshevich, Sofia. *Dmitri Shostakovich, Pianist.* Québec: McGill-Queen's University Press, 2004.

Orledge, Robert. *Satie Remembered.* Londen: Faber and Faber, 1995.

Plantinga, Leon. *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth-Century Europe.* New York: W.W. Norton & Company, 1984.

Ratner, Leonard G. *Romantic Music, Sound and Syntax.* New York: Schirmer Books, 1992.

Smialek, William. *Frédéric Chopin: A Guide to Research.* New York: Garland Publishing, 2000.

Strauss, Joseph N. *Remaking the Past*. *Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition.* Cambridge: Harvard University Press, 1990.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music. Volume 3, The Nineteenth Century*. New York [etc.]: Oxford University Press, 2005.

Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music Online Edition*. http://www.oxfordwesternmusic.com.proxy.library.uu.nl/ (geraadpleegd op 1 en 16 oktober 2012 en 13 januari 2013).

Temperley, Nicholas. 'John Field and the First Nocturne'. *Music & Letters* 56, nr. 3-4 (juli-oktober 1975), 335-340.

Temperley, Nicholas. "character piece". *The Oxford Companion to Music. Oxford Music Online*. Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/opr/t114/e1302 (geraadpleegd op 13 januari 2013).

Todd, R. Larry (ed.). *Nineteenth-century Piano Music.* New York: Schirmer Books, 1990.

Wightman, Alistair. *Karol Szymanowski: His Life and Work.* Aldershot: Ashgate Publishing, 1999.

Whittall, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. New York [etc.]: Oxford University Press, 1999.

BIJLAGE A – Nocturnes 1760-1959

Hieronder volgt een overzicht van nocturnes tussen 1760-1960 in chronologische volgorde:

Giovanni Battista Sammartini. Sonate notturno opus 7 (1760)

Joseph Haydn. Notturno nr. 8 in G-majeur (1786)

Wolfgang Amadeus Mozart. Serenata notturna KV239 (1776), Eine kleine Nachtmusik KV525 (1787)

Georg Joseph Vogler. Notturno en quatuor pour le piano-forte (1795)

John Field. Nocturne 1 (1812), Nocturne 2 (1812), Nocturne 3 (1812), Nocturne 4 (1817), Nocturne 5 (1817), Nocturne 6 (1817), Nocturne 7 (1821), Nocturne 8 (1821), Nocturne 9 (1816), Nocturne 10 (onbekend), Nocturne 11 (1833), Nocturne 12 (1834), Nocturne 13 (1834), Nocturne 14 (1835), Nocturne 15 (1834), Nocturne 16 (onbekend)

Carl Czerny. 8 nocturnes opus 604 (onbekend), Nocturne opus 647 (1843)

Frédéric Chopin. Nocturne opus 9 nr. 1 (1833), Nocturne opus 9 nr. 2 (1833), Nocturnes opus 9 nr. 3 (1833), Nocturne opus 15 nr. 1 (1833), Nocturne opus 15 nr. 2 (1833), Nocturne opus 15 nr. 3 (1833), Nocturne opus 27 nr. 1 (1835), Nocturne opus 27 nr. 2 (1835), Nocturne opus 32 nr. 1 (1837), Nocturne opus 32 nr. 2 (1837), Nocturne opus 37 nr. 1 (1838), Nocturne opus 37 nr. 3 (1839), Nocturne opus 48 nr. 1 (1841), Nocturne opus 48 nr. 2 (1841), Nocturne opus 55 nr. 1 (1844), Nocturne opus 55 nr. 2 (1844), Nocturne opus 62 nr. 1 (1846), Nocturne opus 61 nr. 2 (1846), Nocturne opus 72 nr. 1 (1829, posthuum)

Robert Schumann. Nachtstücke opus 23 (1839)

Ignace Xavier Joseph Leybach. Nocturne nr.1 opus 3, Nocturne nr.2 opus 4, Nocturne nr.3 opus 25, Nocturne nr.4 opus 36, Nocturne nr.5 opus 52, Nocturne nr.6 opus 91 (1862).

Edvard Grieg. Lyrische stukken: Notturno opus 54 nr. 4 (1867)

Pjotr Tsjaikovski. Zes stukken opus 19: Nocturne. (1873)

Aleksandr Borodin. Strijkkwartet nr. 2, Notturno (1881)

Gabriel Fauré. Trois nocturnes opus 33 (1883)

Sergej Rachmaninov. Drie nocturnes (1887)

Alexander Skrjabin. Twee nocturnes opus 5 (1893), Prelude en Nocturne voor de linkerhand opus 9 (1895), Poème-Nocturne opus 61 (1912)

Claude Debussy. Trois Nocturnes (1897-1899)

Karol Szymanowski. Nocturne en Tarantella opus 28 (1915)

Erik Satie. Cinq nocturnes (1919)

Paul Hindemith. Notturno nr. 1 en Sextet Serenade: Notturno (1922)

Béla Bartók. Mikrokosmos nr. 97: Notturno (1926-1939)

Aaron Copland. Twee stukken voor viool en piano, nr. 1: Nocturne (1928)

Francis Poulenc. 8 nocturnes (1929)

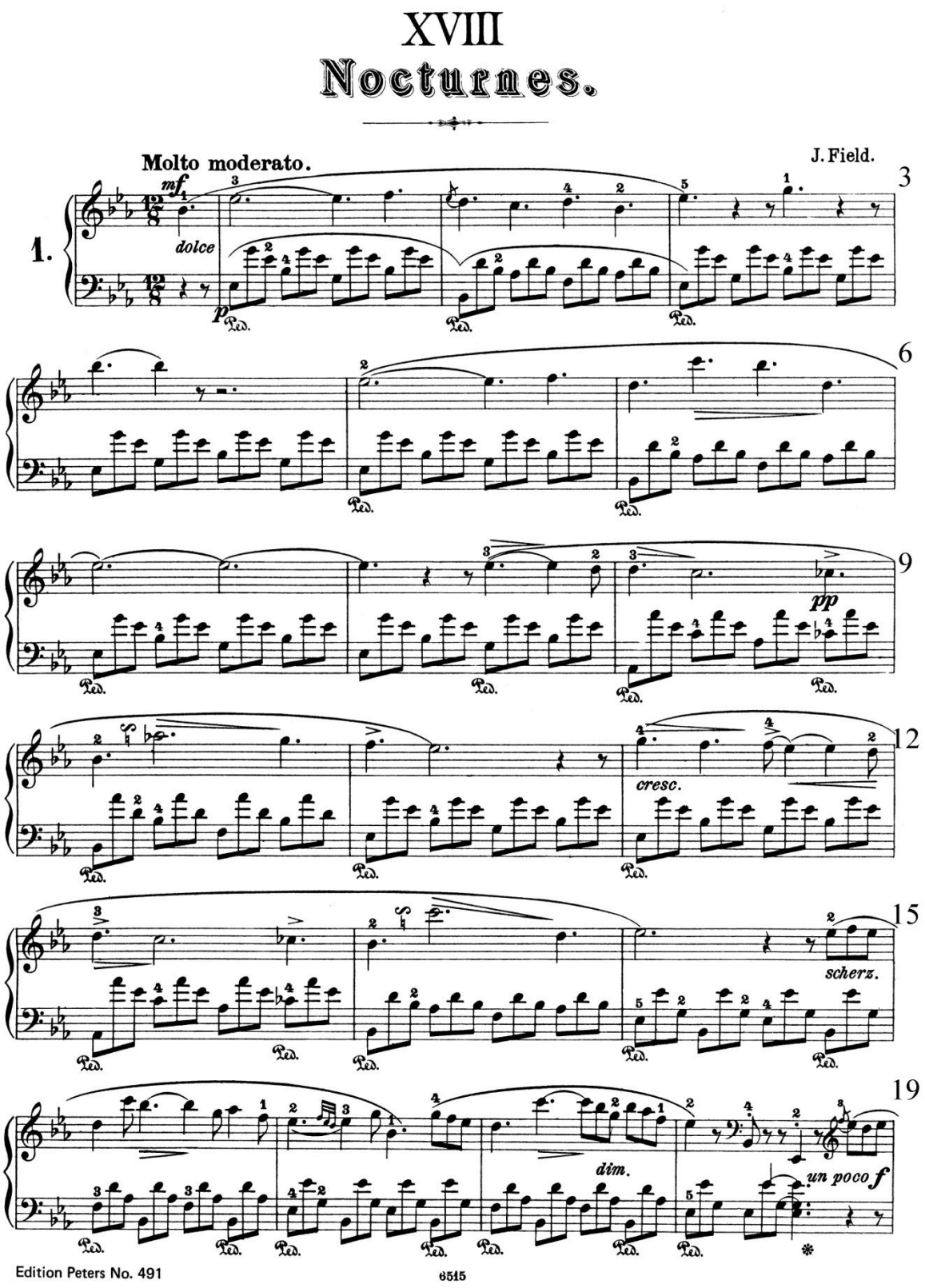
John Cage. Nocturne (1947)

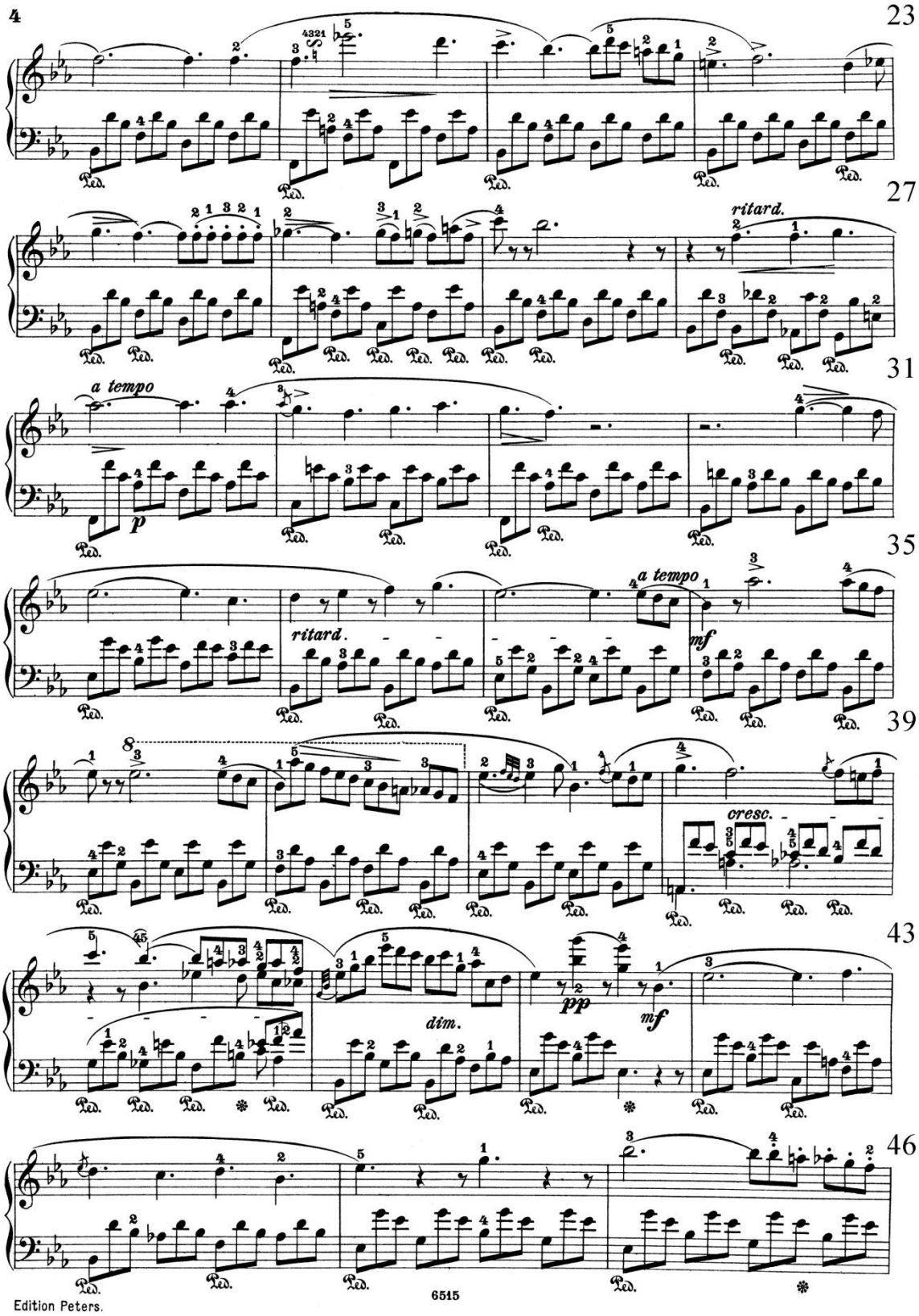
Bruno Maderna. Notturno (1956)

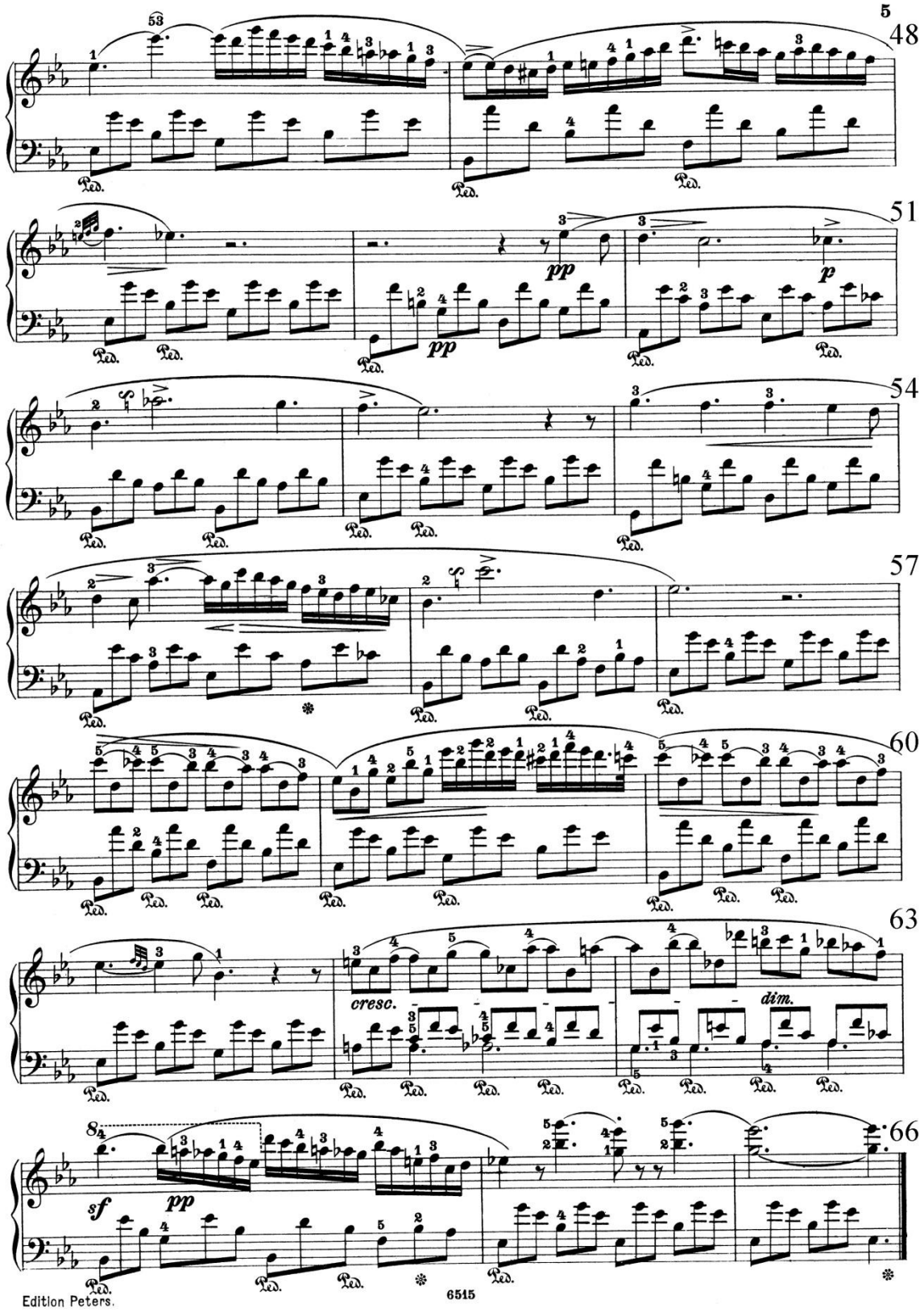
Benjamin Britten. Nocturne opus 60 (1958)

Samuel Barber. Nocturne voor piano: ‘Hommage to John Field’ opus 33 (1959)

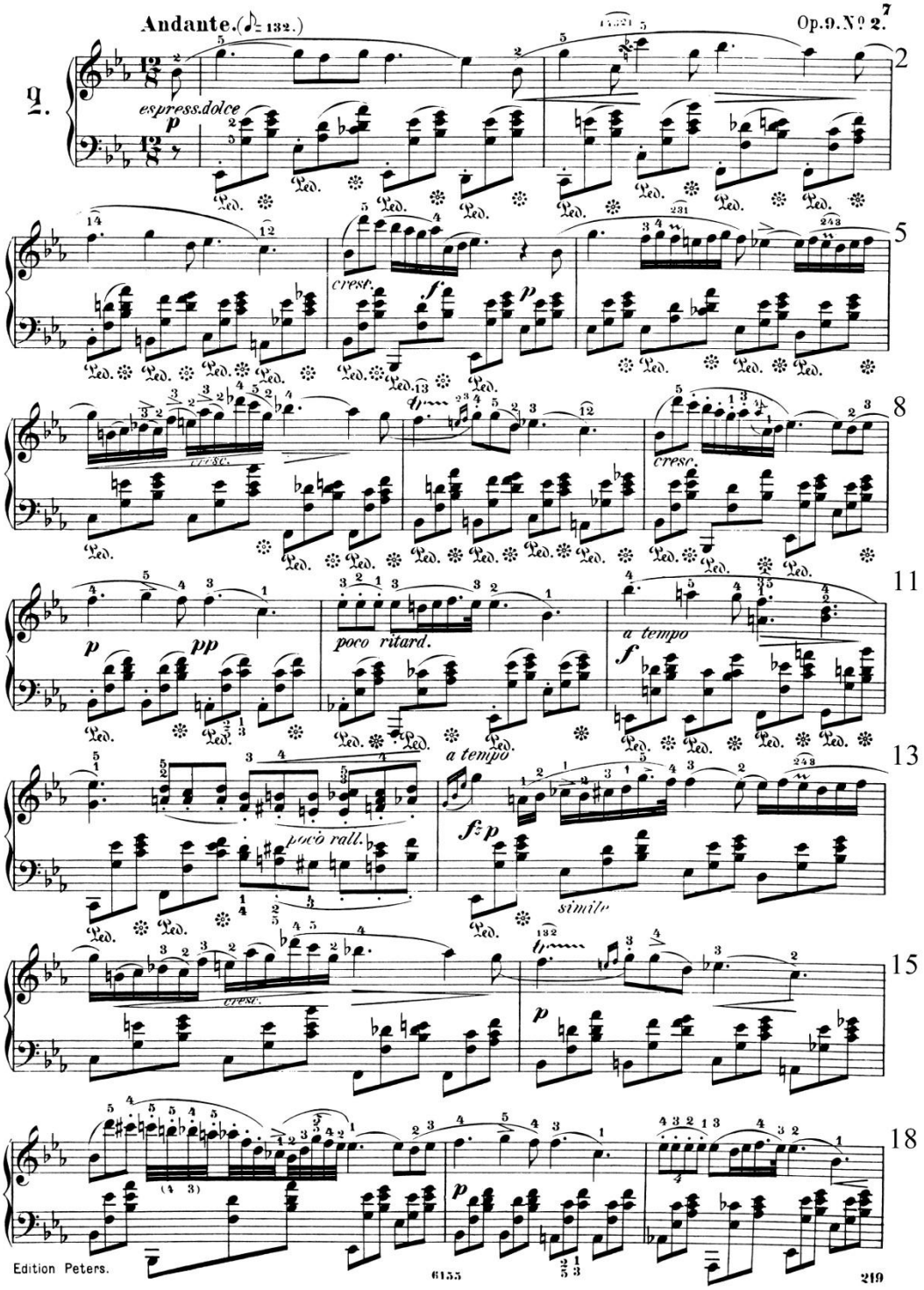
BIJLAGE B – Muziekvoorbeeld 1
John Field, Nocturne 1

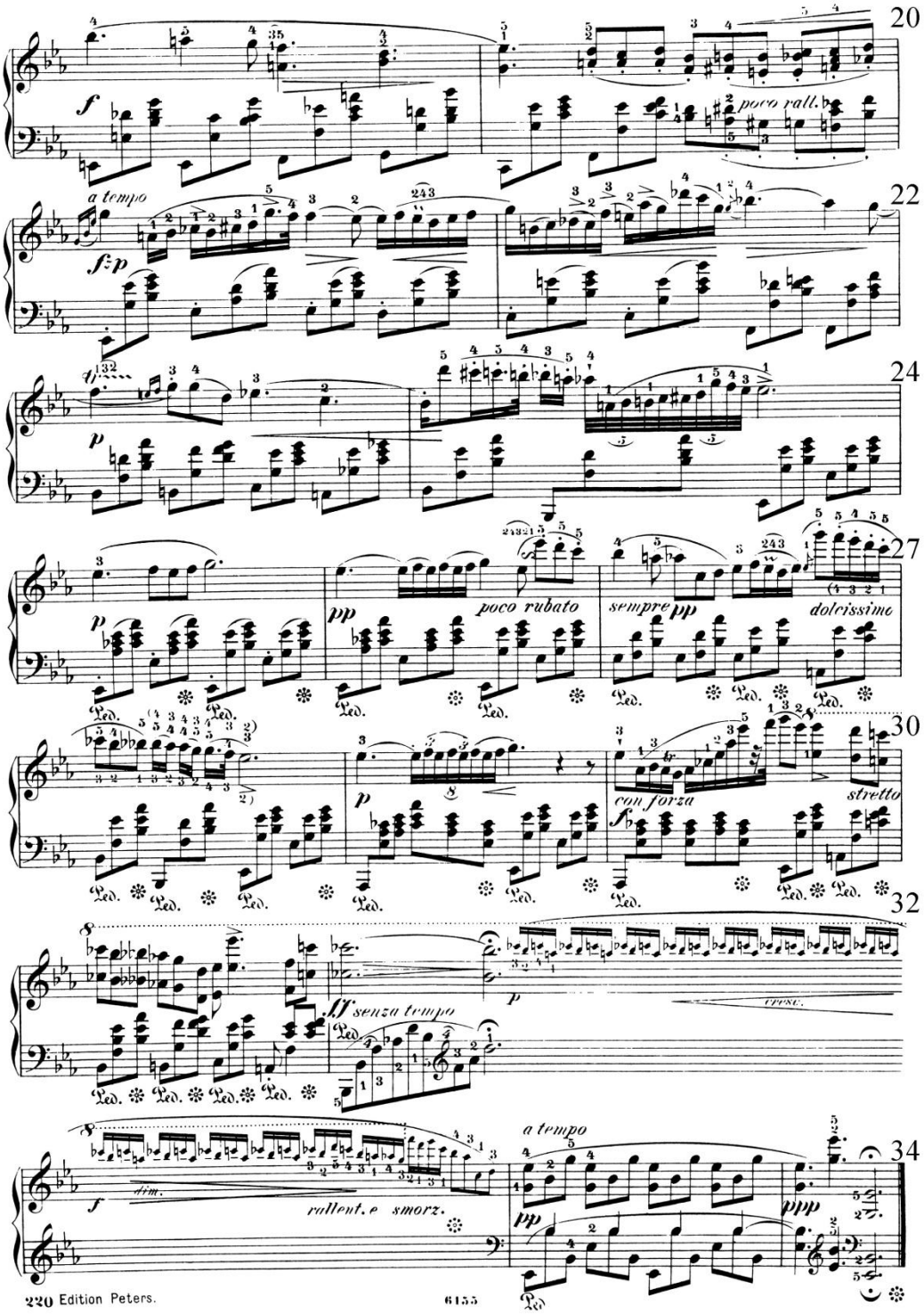



4
23
27
ritard.
31
a tempo
p
35
ritard.
a tempo
mf
39
cresc.
43
pp
dim.
mf
46
Ped.
Edition Peters.
6515

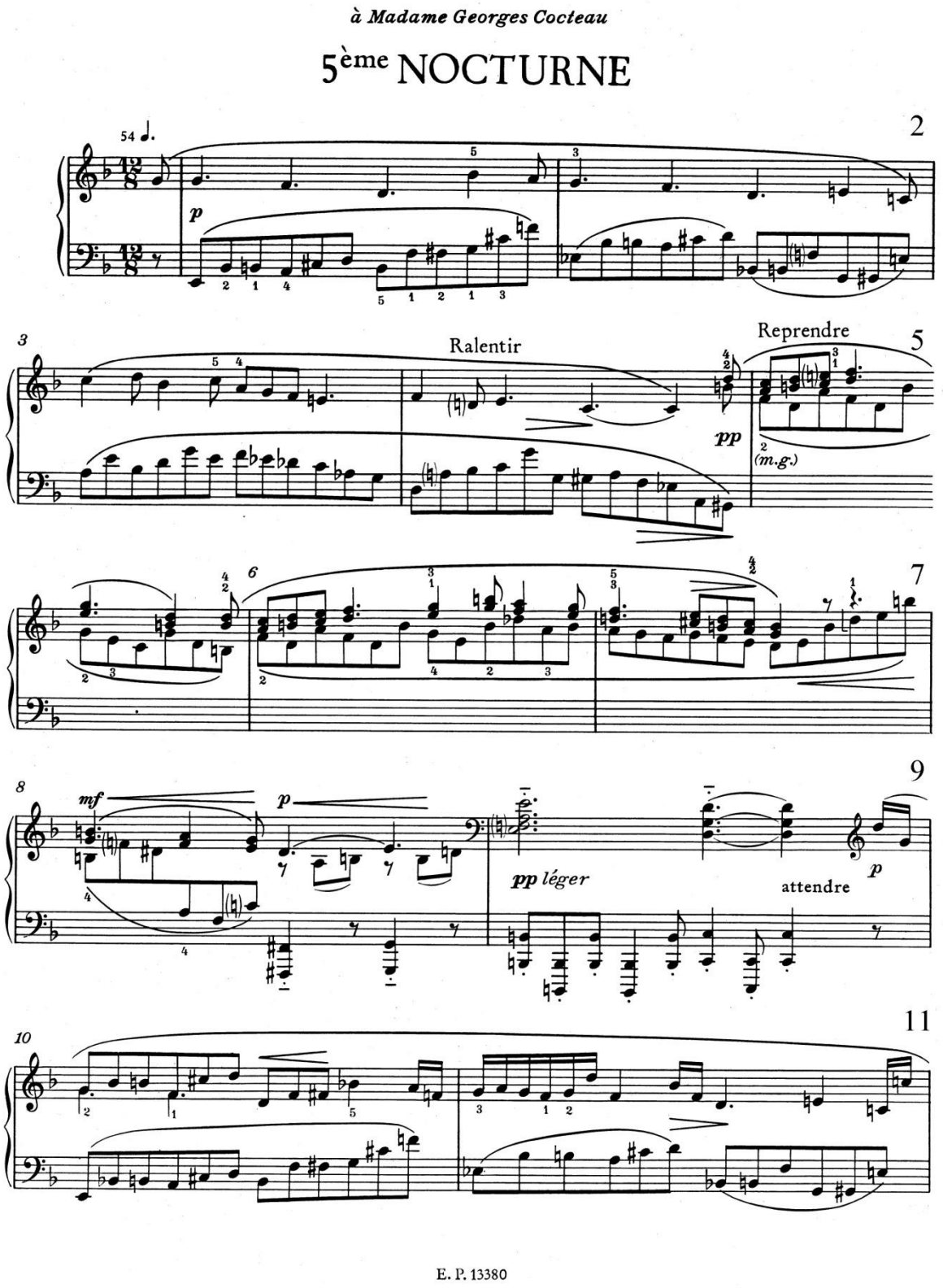

5
48
51
54
57
60
63
66
pp
p
cresc.
dim.
sf
Ped.
Edition Peters.
6515

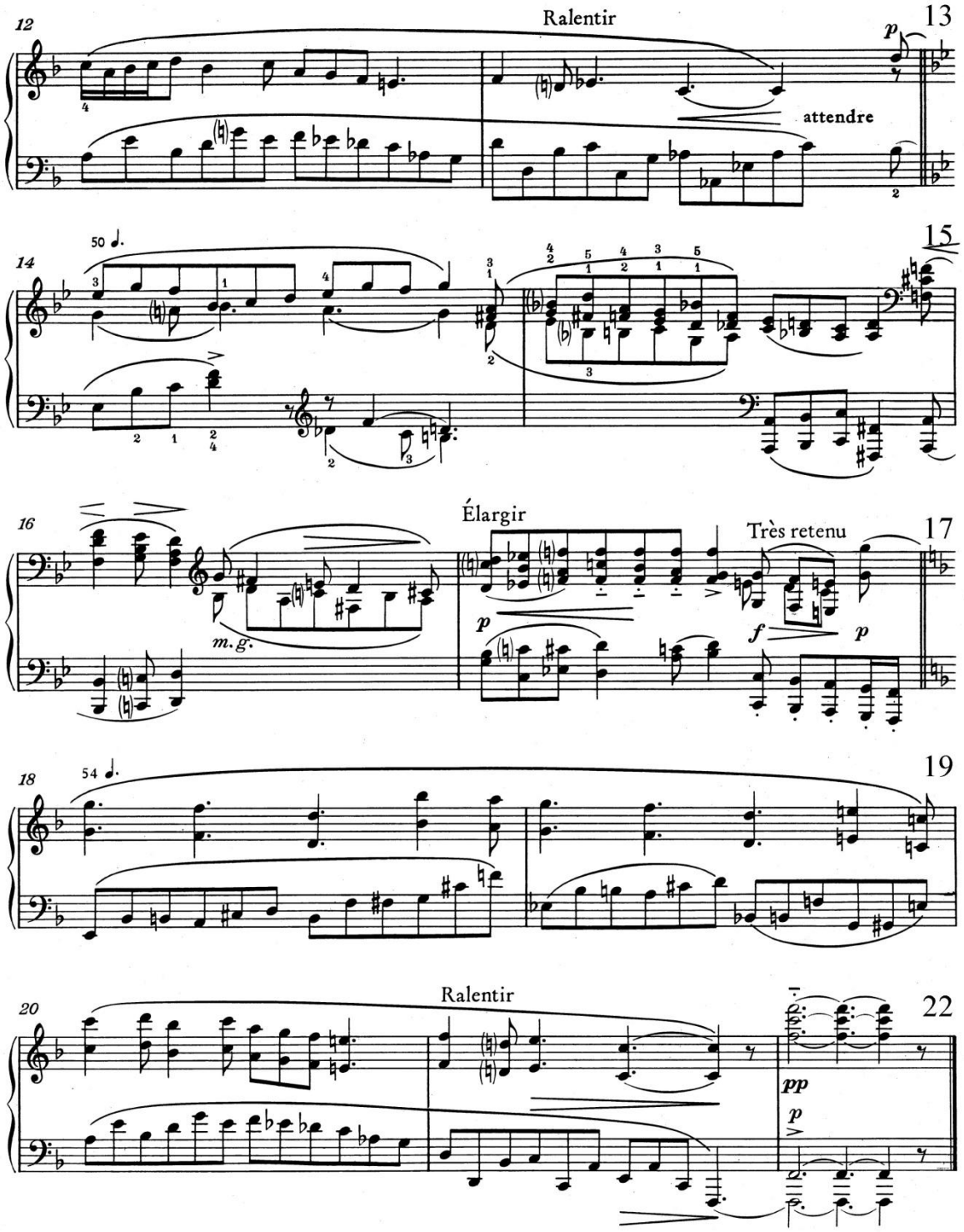
BIJLAGE C – Muziekvoorbeeld 2
Frédéric Chopin, Nocturne opus 9 nr. 2




20
poco rall.
a tempo
22
24
27
poco rubato
sempre pp
dolcissimo
30
con forza
stretto
32
senza tempo
cresc.
34
a tempo
rallent. e smorz.
220 Edition Peters.
6155

BIJLAGE D – Muziekvoorbeeld 3
Erik Satie, Nocturne nr. 5




12
Ralentir
13
p
attendre
14
50
15
16
m.g.
Élargir
p
Très retenu
f
p
17
18
54
19
20
Ralentir
22
pp
p

E. P. 13380

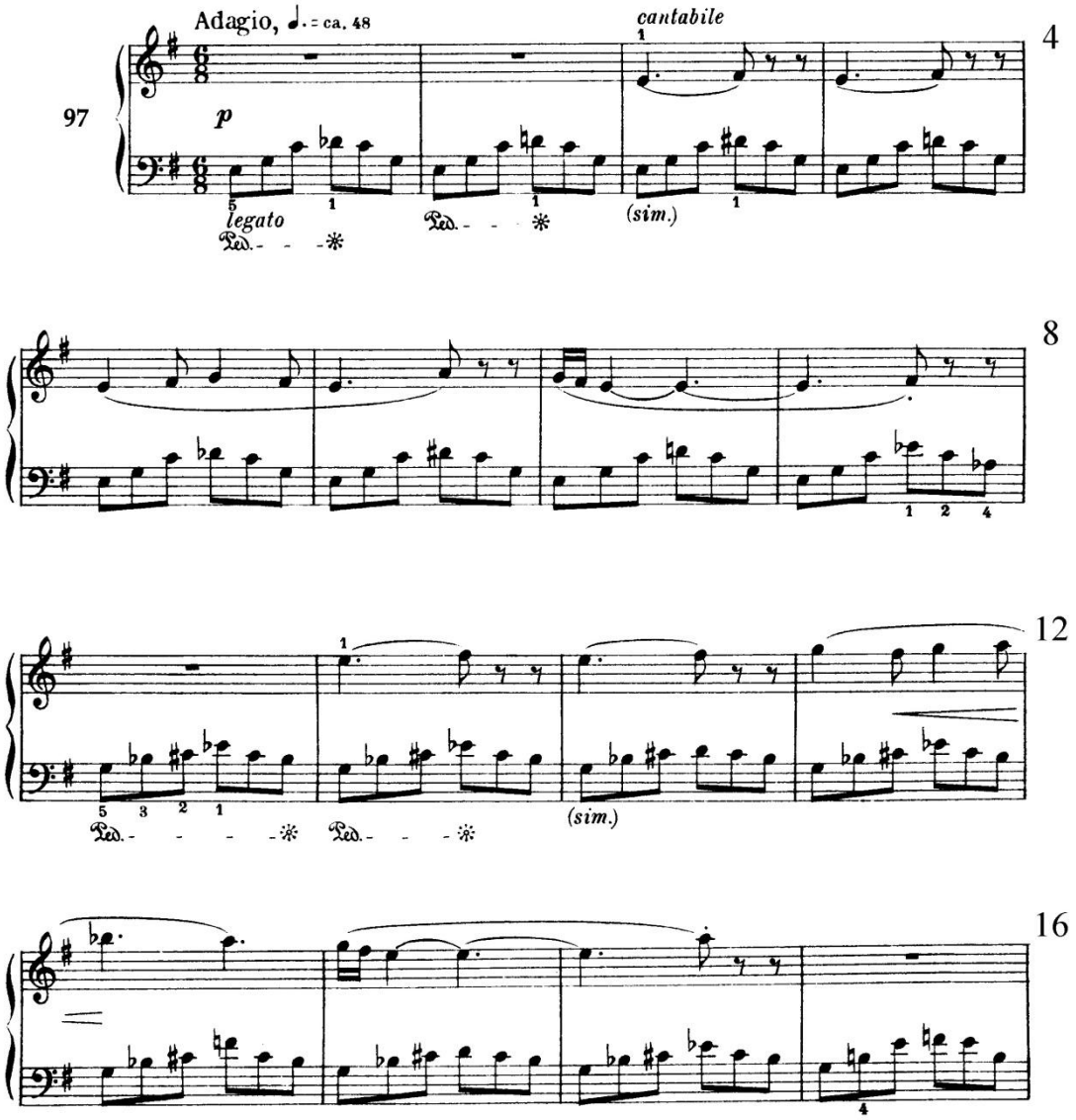
BIJLAGE E – Muziekvoorbeeld 4
Béla Bartók, Notturno

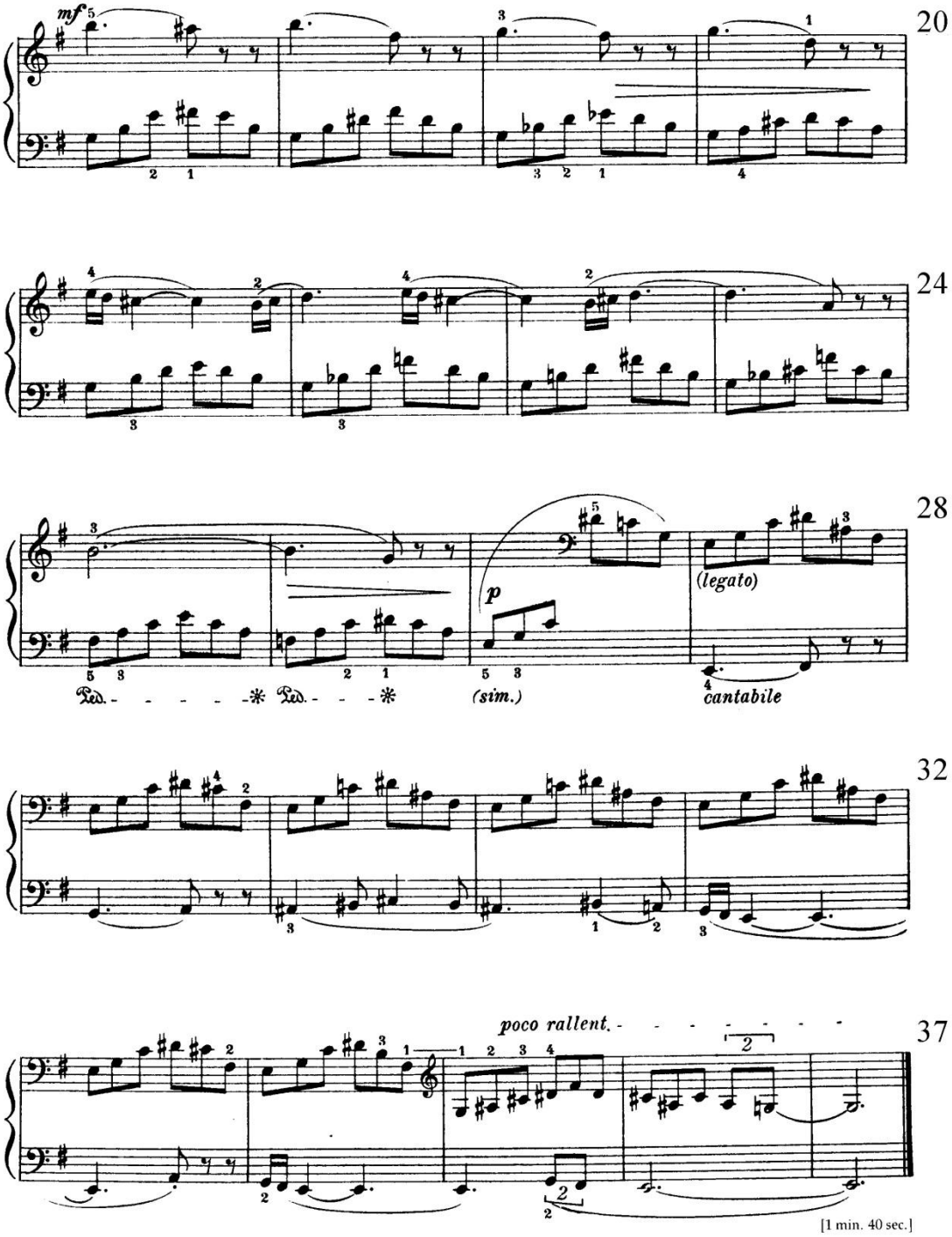
10 Notturno

Notturno

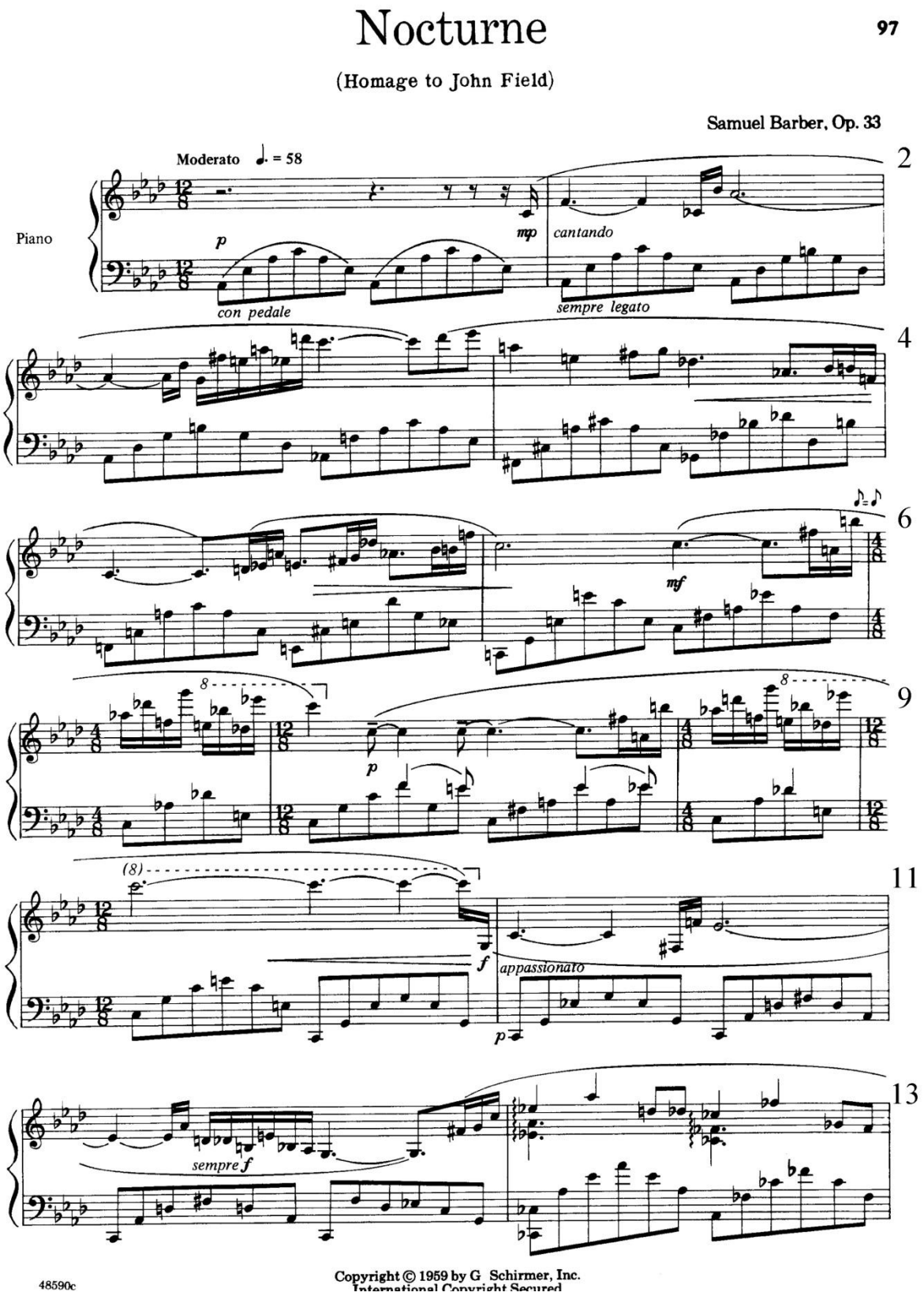
Notturno

Notturno




20
mf
24
28
p
(legato)
Ped. * Ped. *
(sim.)
cantabile
32
37
poco rallent.
[1 min. 40 sec.]

BIJLAGE F – Muziekvoorbeeld 5
Samuel Barber, Nocturne



15

mf *p*

18

poco trattenuto *pp* *a tempo*

20

espr. *cresc. poco a poco* *p* *espr.*

22

cresc. di nuovo

24

molto *f*

26

animando *rinf.*

a tempo

ff

28

accel.

29

29

allarg . . . . . molto

f

p

pp

mp

29

Tempo I

pp

14

mp

p

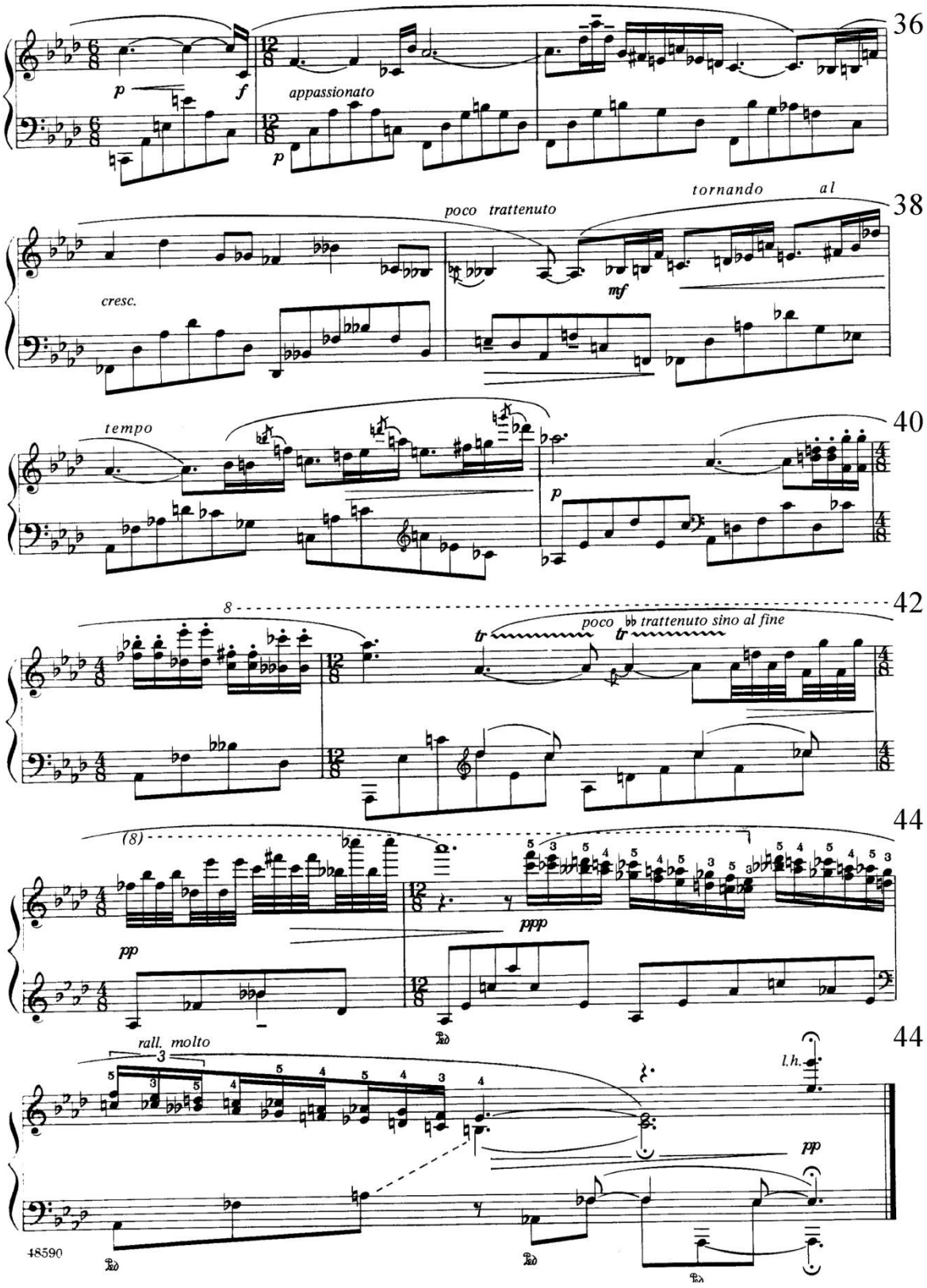
31

mf

grazioso

33

48590


36
p
f
appassionato
p
38
poco trattenuto
tornando al
cresc.
mf
40
tempo
p
42
8
poco trattenuto sino al fine
tr
tr
44
(8)
pp
ppp
44
rall. molto
l.h.
pp
48590