

Eugénie van der Grinten  
Hans Maas

## Carl Reinecke - Ballade op. 288

De *Ballade* voor fluit en orkest van Carl Reinecke<sup>1</sup> is wat minder bekend dan zijn concert of de *Undine-sonate*, maar is niettemin een waardevol bestanddeel van het fluitrepertoire uit de romantiek. Muzikaal is het een heel dankbaar stuk, en gevorderde amateurs en beginnende vakstudenten kunnen er op het gebied van de romantische speelstijl veel van leren: lange lijnen spelen, daarbij zorgvuldig vibrato toepassen, en, voor het middendeel, dubbel staccato. Omdat het zo'n goed, niet al te moeilijk studie-object is wordt de *Ballade* vaker in de versie met piano dan met orkest gespeeld.

Voordat we het stuk zelf onder de loep nemen vragen we ons eerst af wat voor iemand Reinecke eigenlijk was, en wat een 'Ballade' is.

Carl Heinrich Carsten Reinecke werd geboren in 1824 en overleed in 1910 in Leipzig, waar hij vanaf 1860 tot zijn pensionering in 1902 leraar aan het conservatorium was geweest, sinds 1897 zelfs directeur. Behalve als componist en leraar (piano, contrapunt, compositie) had hij ook naam als dirigent. Hij stond bekend als een verdediger en behoeder van klassieke voorbeelden, en hechtte erg veel waarde aan degelijk vakmanschap in het componeren. Als componist had hij dan ook veel affiniteit met Mendelssohn en Schumann. Het conservatorium in Leipzig stond in zijn tijd bekend als een conservatief bolwerk, waar het onderwijs echter van heel hoge kwaliteit was. Reinecke was, zo blijkt al uit het opusnummer van de *Ballade*, een zeer vruchtbaar componist. Het is niet helemaal duidelijk wanneer het stuk geschreven is, maar het opusnummer wijst er op dat het uit dezelfde periode stamt als het Concert op. 283, dat ongeveer in 1908 moet zijn ontstaan (de *Undine-sonate* op. 167 dateert uit 1882). Reinecke heeft in zijn laatste jaren vrij veel muziek voor blazers geschreven – naar wel eens is beweerd, omdat hij op het gebied van muziek voor strijkers te veel concurrentie voelde, vooral van Brahms.

Het woord 'ballade' moet oorspronkelijk iets met 'dansen' te maken hebben gehad, maar in de negentiende eeuw had het een heel andere betekenis gekregen. Onder 'ballade' werd toen in de eerste plaats een verhalend volkslied verstaan, dat bestond uit een vrij groot aantal strofen, die allemaal op dezelfde melodie konden worden gezongen. Het verhaal speelde meestal in een ver verleden en ging bijvoorbeeld over ridders en jonkvrouwen, maar er kwamen ook vaak fantasiefiguren als dwergen en elfen in voor. In een typische ballade spitst het verhaal zich toe op de

meest dramatische momenten en de dialogen. De ballade van de 'Twee Koningskinderen' in het Nederlands is een goed voorbeeld. Omdat zulke ballades in de beginnende romantiek erg in de mode waren werden ze ook door eigentijdse dichters wel geschreven, en zowel de 'oude' als toen 'moderne' ballades werden veel als liedteksten gebruikt, o.a. door Schubert. Zijn *Erlkönig*, naar Goethe, is de beroemdste ballade uit het romantisch liedrepertoire.

De vroegste zuiver instrumentale 'Ballades' zijn de beroemde *Ballades* van Chopin voor piano, waarvan de eerste in 1836 verscheen. Waarschijnlijk heeft Chopin zich bij deze stukken laten inspireren door gedichten van zijn tijd- en landgenoot Adam Mickiewicz, maar het is zeker niet zijn bedoeling geweest dat de pianist of zijn publiek bij het spelen of luisteren aan één bepaald verhaal zouden denken – de muziek moest voor zichzelf spreken. De titel 'ballade' zei al genoeg. Na Chopin zijn ook andere componisten instrumentale ballades gaan schrijven, soms voor piano, soms voor andere instrumenten, en vaak met hetzelfde idee: het is voldoende als spelers en toehoorders weten wat een ballade voor een soort gedicht is, maar een concreet verhaal is niet nodig, en waarschijnlijk zelfs niet gewenst, want het zou de aandacht van de muziek kunnen afleiden.

In deze traditie past ook de *Ballade* van Reinecke. Als je je een beeld wilt vormen van hoe je het stuk zou kunnen spelen kan het helpen bij de verschillende episodes van het stuk aan personages of situaties te denken, om je zo meer bewust te worden van het eigen karakter van ieder onderdeel. Maar nodig is dat zeker niet, en als we het stuk in detail doornemen zullen we vrijwel geen gebruik maken van zo'n benadering. De opzet van het stuk is heel overzichtelijk, met veel traditionele elementen, wat gezien de 'degelijke' reputatie van Reinecke ook wel te verwachten was. De tempo-aanwijzingen geven direct een beeld van de hoofdingeling: Adagio – Allegro / Meno mosso – Tempo I, waarbij het Tempo I ook thematisch terugrijpt op het Adagio; een A-B-A-vorm dus. Ook de toonsoortverhoudingen zijn heel klassiek: de belangrijkste elementen van het Adagio zijn een hoofdthema in d-klein (voorbeeld 1) en een tweede thema in de majeur-parallel F-groot (voorbeeld 2), die beide in het Tempo I, de reprise, terugkeren, het tweede nu in D-groot. Het toonsoorten-'conflict' d-klein – F-groot maakt dus plaats voor een 'verzoening'. In het contrasterende middendeel verandert de toonsoort meer dan in de hoekdelen (net als het tempo overigens), maar het begint en eindigt keurig in a-klein, de toonsoort van de kwint van d. Op de reprise volgt vanaf m. 189 nog een coda in D-groot, een 'epiloog', waarin losse motieven van verschillende thema's uit het Adagio zijn verwerkt.

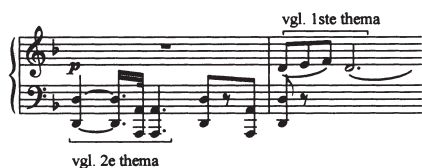


Voorbeeld 1 – eerste thema



Voorbeeld 2 – tweede thema

In de sombere piano-(c.q. orkest-) inleiding komen direct een paar belangrijke bouwstenen naar voren, zowel voor het eerste als voor het tweede thema (voorbeeld 3).



Voorbeeld 3

Het is belangrijk dat de begeleiding aan het begin van de inleiding meteen een mooi, langzaam tempo inzet; probeer dat tijdens het hele Adagio vol te houden, met een ruime, warme, romantische toon. Op verschillende momenten is het heel verleidelijk om iets te versnellen, maar dat klinkt te gemakkelijk, het werkt oppervlakkigheid in de hand.

Als de fluit na de inleiding het hoofdthema inzet, doet zich direct een probleem voor: Reineckes aanduidingen 'dolce' en 'forte' doen wat tegenstrijdig aan. Je kunt dit goed oplossen door het *dolce* vooral te zoeken in een zachte aanzet, en het forte niet te overdrijven; echt forte is hier gauw lelijk. Ook het sforzato van m. 9 vraagt niet om een sterke aanzet met de tong, maar met het middenrif. Wees bescheiden met vibrato; pas de lange d in m. 10 kan een nadrukkelijker vibrato gebruiken. Begin dus met de achtsten bijna strak te spelen, om zo een mooie melodische spanningsboog op te bouwen. Als expressiemiddelen zijn toonkwaliteit, zorgvuldige dynamiek, zachte aanzetten en perfect legato hier minstens zo belangrijk als vibrato.

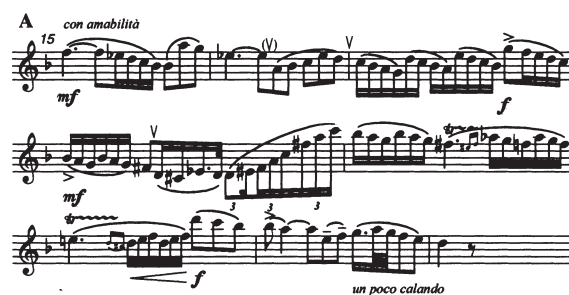


Voorbeeld 4

De inzet van de nazin van het thema, m. 10 (voorbeeld 4) moet vooral niet te laat komen – wat gemakkelijk gebeurt, omdat je na de cis natuurlijk adem haalt – want dan kun je de zestienden niet rustig uitspelen. Begin hier niet te zacht vanuit de gis<sup>1</sup>: er staat weliswaar *p*, maar het lage register is van zichzelf al vrij

zacht, en juist op dit moment ligt de begeleiding hoger dan de melodie van de fluit. De dynamiek vraagt ook in m. 11 bijzondere aandacht. Het *p* op de gis<sup>2</sup> komt vooral mooi tot zijn recht als je het *mf* langer doorzet dan er staat, en de gis meer 'subito piano' speelt in plaats van een decrescendo te maken. Dit principe, het uitstellen van een decrescendo om het volgende piano beter te laten uitkomen, kun je in dit stuk ook op veel andere momenten toepassen. De gis draagt bijzonder bij tot de expressiviteit van de nazin: het is een *verhoogde*, chromatische toon in de *dalen-*de lijn van de a<sup>2</sup> naar de f<sup>2</sup> in m. 12. Ook de tweede helft van de nazin bevat die chromatiek, maar nu wordt de a<sup>2</sup> van boven af bereikt, vanuit de d<sup>3</sup>. Een gevaarlijk moment, want je bent hier door het *f* en het accent geneigd een veel te sterke aanzet met de tong te maken. Maar als je dat doet, komt het accent niet op de d zelf, maar op de eerste noot van de 'schleifer' te liggen! Weer is het dus de adem die voor het accent moet zorgen. Speel de uitgeschreven 'praller' in m. 13 zorgvuldig  $\frac{1}{100}$  de tel, maar zonder 'knal'.

Bij A (m. 15) zet een nieuwe zin in, met een iets ander karakter dan de eerste (voorbeeld 5; het begin van het hoofdthema klinkt hier nog in de begeleiding). De toonsoort is even Bes-groot, en in plaats van *dolce* staat er nu *con amabilità*, 'met vriendelijkheid'. Je kunt je voorstellen dat hier een andere, meer vragende persoon aan het woord is dan in het hoofdthema, iemand die het niet zo zeker weet. Dit alles vraagt vooral om een kleurverschil (maar geen verandering van tempo; let dus op dat je niet versnelt, wat vooral bij de zestienden gemakkelijk kan gebeuren).



Voorbeeld 5

De voorgeschreven frasering is hier bijzonder: na de laatste noot in m. 16, en niet na de es<sup>2</sup>, wat meer voor de hand lijkt te liggen, en zeker een bruikbaar alternatief is. De originele frasering heeft het voordeel, dat je het crescendo in m. 17 vanuit een *subito p* kunt opbouwen; ook als je na de es<sup>2</sup> adem haalt moet je dat effect proberen te houden. Neem voor het ademen na de fis<sup>1</sup> in m. 18 niet te veel tijd en blijf in de maat spelen, anders verzandt de beweging en komen de triolen niet tot hun recht. Speel de triolen strak, zonder vibrato, en goed ritmisch; vooral de d voor de eis duurt gauw te lang. Oefen desnoods met kleine 'duwtjes' op de eerste noot van iedere triool. Zet de eerste noot van de trillers telkens mooi neer, en stel de

naslag tot het allerlaatst uit. In de triller op de e (niet in die op de fis!) kun je eventueel vlak voor de naslag adem halen. Ga niet te zacht verder op de d, dat zou de lijn breken. *Un poco calando* is hier op te vatten als 'zachter en langzamer worden'.

De fluit heeft na de afsluiting van m. 22 even rust. Het orkest benut deze tijd om met behulp van het polyfoon verwerkte motief van het hoofdthema (voorbeeld 6) een overgang te maken naar F-groot; de inzet van de fluit aan het eind van m. 24 is niet alleen de inzet van het tweede thema, maar tegelijk de laatste schakel in deze overgang.

Voorbeeld 6

Dit nieuwe thema heeft een heel ander karakter dan het eerste; het is als het ware weer een ander personage, statig, zelfverzekerd, met triomfantelijke signalen. Nu mag je de  $f^3$  wèl stevig aanzetten! Maar blijf zorgen voor een warme toon, en let goed op de zuiverheid. Speel de ritmes van de signalen, met de overgebonden zestiende, heel precies, dat geeft meer energie. De signalen worden in het orkest geïmiteerd door de hoorn; fluit en hoorn moeten hier precies op elkaar afgestemd zijn. Let op de verschillende schrijfwijzen van de uitgeschreven 'prallers' in m. 26 en 27 – telkens p de tel! – en laat die verschillen goed horen. De inzet van de nazin van het tweede thema wordt niet door de fluit maar door het orkest gespeeld, maar de fluit neemt de melodie na één maat al weer over (voorbeeld 7). Zorg er dus voor, dat hier een perfecte eenheid ontstaat. Let op de articulatie in m. 30: de sprong omlaag moet nu worden gebonden in plaats van staccato gespeeld zoals in m. 26; laat dit duidelijk horen. Adem halen voor de  $f^3$  in m. 30 lijkt misschien niet echt nodig, maar het versterkt het accent op de f en helpt om de rest van de zin tot de afsluitende f in m. 32 als één geheel te spelen. Zet de bes in m. 31 bijna niet aan, en let op de zuiverheid van de  $f^2$ , hij wordt gemakkelijk te laag.

Voorbeeld 7

De laatste zeven maten van het Adagio vormen een naspel bij het tweede thema. De aanduiding 'con affetto' (voorbeeld 8) is hier bijvoorbeeld op te vatten als 'een beetje aanstellerig'. Geef daarom de zestiende e voldoende ruimte, en maak de voorslag-es voor de c van m. 33 zo kort mogelijk; zorg dat het niet een 'gewone' tweeëndertigste noot wordt. Bij het p van de  $c^3$  van m. 36 kun je hetzelfde principe toepassen als in m. 11: stel het diminuendo uit, om het p tot een *subito p* te maken (voorbeeld 9).

Voorbeeld 8

Voorbeeld 9

Bij de laatste tonen van het naspel (voorbeeld 10) schrijft Reinecke niet expliciet een ritardando voor, maar het is 'tussen de noten door' eigenlijk wel uit zijn aanwijzingen op te maken: op c-d-dis in m. 38 staan portato-streepjes, en vlak voor de afsluitende a staat een fermate op de b. Door het lijntje c-d-dis extra rustig neer te zetten en de fermate te overdrijven onderstreep je ook de verandering van toonsoort van F-groot naar a-klein die precies hier plaatsvindt. Haal alleen adem voor de  $a^2$  in m. 35 als je het echt nodig hebt. De afsluitende  $a^1$  moet tegelijk de energie hebben die hij als eerste noot van het Allegro k nodig heeft.

Voorbeeld 10

Het middendeel vormt als geheel een groot contrast met de hoekdelen, alleen al door het tempo Allegro en de maatsoort 2/4. Maar het middendeel is zelf ook veel afwisselender dan het eerste deel; er treden nog duidelijker verschillende karakters op. Eigenlijk heeft het niet eens één tempo: in de partituur staat bij m. 76 (E) *Meno mosso*, en hoewel dit verder niet is aangege-

ven kunnen we zonder meer aannemen dat hierna Allegro en Meno mosso elkaar afwisselen: m. 90 en m. 114 vragen om een terugkeer van het Allegro-tempo, de figuren in m. 98 en 122 (vlak voor de piano-inzettingen in m. 100 en m. 124) weer om Meno mosso; in m. 132 moet je voor het laatst het Allegro weer opnemen. Andere tegenstellingen zijn bijvoorbeeld die tussen het overheersende staccato van m. 42-75 (voorbeeld 11) en het legato van zowel het orkest-thema als de gebroken akkoorden van de fluit in het Meno mosso (voorbeeld 12), en, op kleinere schaal, tussen de zestienden van de fluit in m. 42-44 en de 'staccato-kwartten' van het orkest in de twee voorafgaande maten. Ook tonaal is dit gedeelte veel rijker geschakeerd: het begint en eindigt in a-klein, maar daar tussen in spelen ook C-groot en (in het Meno mosso) zelfs As-groot een belangrijke rol.

Voorbeeld 11

Voorbeeld 12

Dezelfde beweeglijkheid vertoont de verhouding tussen fluit en orkest. Vat de eerste maten van het orkest met de pizzicato-akkoordjes niet op als een inleiding; eerder is het zo dat het orkest het initiatief neemt en de fluit de muzikale zin af maakt. Dit dialoogje herhaalt zich in m. 44-50. Speel de staccato-tonen zo kort mogelijk, spetterend, als vuurwerk-flitsen, vooral niet te zwaar. Deze staccato-passages vormen een goede gelegenheid om je dubbele tongslag te oefenen, met name om de 'k'-aanzet zo kort mogelijk te leren maken. M. 48-55 vormen de afsluiting van dit thema in a-klein, waarbij de fluit alleen aan het woord is. Speel de overgang naar het Meno mosso, m. 69-76 echt *pp* en heel licht; eventueel kun je extra adem nemen na de *as* in m. 71.

Vullen orkest en fluit elkaar aan het begin van het Allegro aan, in het Meno mosso speelt het orkest eigenlijk de hoofdrol: het thema wordt door het orkest gespeeld (m. 76-84, vgl. voorbeeld 12), de fluit geeft daar een soort commentaar op, dat heel 'smeuig'

moet klinken. Let er bij deze figuren op, dat je bij de herhalingen niet alles op dezelfde manier speelt, vooral wat betreft het ritme. Ook de figuren vlak voor de terugkeer van het Meno mosso-thema in het orkest (m. 98 en m. 122, kort voor G) mogen een beetje vrij gespeeld worden; de aanwijzing 'dolce e con grazia' wijst in die richting. Verleng de *f*<sup>3</sup> aan het begin, en ook de triller op de *f*<sup>2</sup> mag iets worden uitgerekt; de orkestpartij kan daar gemakkelijk in meegaan. De 'Ossia'-versie in m. 90-93 en 114-117 is muzikaal minder geslaagd dan de 'officiële'; speel dus liever deze laatste. Denk om de laatste noot van het loopje in m. 126-128, de *ces*, in plaats van de *c* van m. 80 en 104! Heel verrassend verandert Reinecke de toonsoort hier van As-groot naar a-klein, om twee maten later weer 'op te schuiven' naar a-klein; alle reden om de *ces* ook 'verrassend' te spelen, bijvoorbeeld door een *subito piano*-effect.

Op het einde van het middendeel, voor de fluit de *ff* *a*<sup>3</sup> m. 146, speelt het orkest in plaats van het a-klein-akkoord van m. 55 (D) een griezelig klinkende, verrassende dissonante klank, die de voorbereiding vormt voor de terugkeer van het Adagio (Tempo I). Neem daarom iets meer tijd voor de sprong naar die hoge *a* dan de maat voorschrijft, en maak hem vooral niet te kort!

De eerste zeven maten hiervan vormen een overgang; de eigenlijke 'reprise' begint natuurlijk in m. 157, als het beginthema weer in d-klein terugkomt, maar nu in het lage octaaf, en zonder de aanwijzing 'dolce'. Anders dan in de inleiding heeft de fluit in de overgang naar de reprise een belangrijk aandeel. De vele aanwijzingen in deze overgang, 'träumerisch', 'espressivo' en 'con dolore' ('met smart'), kun je het best opvatten als suggesties die je moeten helpen om deze passage heel 'smekend' te spelen, en vooral in de hoogte (de *f*<sup>3</sup> in m. 153!) niet te sterk. Laat horen dat dit de voorbereiding is van de terugkeer van het hoofdthema, en speel dat thema nu echt forte, met een heel 'volle' toon.

De verschillen tussen het eerste Adagio en de reprise geven je de mogelijkheid om (ongeveer) dezelfde melodieën nu anders te laten klinken; de lage ligging aan het begin is daar al een heel duidelijk voorbeeld van. Opvallend is ook, dat Reinecke een heel andere overgang naar het tweede thema (m. 173, *maestoso*) maakt, waarin de fluit voortdurend aan het woord is. Het dolce-thema in Bes van m. 165 (voorbeeld 13; vgl. voorbeeld 5) wordt daarbij maar liefst een sext hoger en forte herhaald. *Fp* in m. 171 betekent: onmiddellijk na forte terug naar piano! Praktisch geeft je dit een voordeel omdat je zo adem spaart, maar muzikaal is het ook nodig om het *maestoso*-thema voor te bereiden.

Voorbeeld 13

Het einde van het maestoso-thema geeft Reinecke nu meer nadruk dan in het eerste Adagio, door 'calando' ('afnemend') in m. 179, een combinatie van decrescendo en ritardando; het 'a tempo' van m. 180. Net als in het eerste Adagio volgt nu nog een soort na-spel, wat aan het einde, m. 187-189, iets veranderd is. Het chromatische *con affetto*-motief (vgl. voorbeeld 8), waarbij in het eerste Adagio *f* stond, heeft nu geen dynamische aanwijzing; denk nu eerder *mp*. Speel de afsluitende zin (voorbeeld 14) als één geheel, ondanks het adem halen in m. 187, en probeer de volgende maten echt in één adem te spelen, en niet adem te halen na de  $b^2$  van m. 188.

Voorbeeld 14

Het coda, vanaf m. 189, bevat wat betreft de adem het moeilijkste moment van het stuk: de lange triller op de  $d^3$ , waarop een groot crescendo nodig is - ondersteund door de chromatische lijn e-eis-fis-g van het

orkest - leidt naar de  $g^3$ , die tevens begintoon van het 'signaal'-motief is. Als noodoplossing kun je eventueel zo onmerkbaar mogelijk adem halen na deze  $g$ , maar zorg ervoor dat het signaalmotief, de dalende kwartsprong, één geheel blijft.

Voorbeeld 15

Pas in de allerlaatste maten 'verzoent' het nu zeer langgerekte signaalmotief zich met het motief van het Bes-groot-thema: als de tonen die de kwintsprong opvullen wegvallen, blijft het signaal over (vgl. de haken in voorbeeld 15). Om dit te laten horen zou je voor de  $a$  van m. 195 adem kunnen halen.

Muziekvoorbeelden © 1910 by Jul. Heinr. Zimmermann Leipzig/Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am Main (Germany). Reprinted by Permission.

<sup>1</sup> De Ballade is uitgegeven bij Zimmermann, ZM 1991, Frankfurt/M. z.j.

