

AESTHETIKA

OF

LEER VAN DEN KUNSTSMAAK.

AESTHETIKA

OF

LEER VAN DEN KUNSTSMAAK,

NAAR UIT- EN IN-HEEMSCHE BRONNEN, VOOR NEDER-
LANDERS BEWERKT,

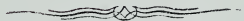
DOOR

DR. J. VAN VLOTEN.

Met Platen.

Tweede, veel vermeerderde en verbeterde Druk.

Tweede Stuk.



DEVENTER,
A. TER GUNNE.

1872.



Digitized by the Internet Archive
in 2014

Ik zou bij de uitgave dezer tweede helft, die, evenals de eerste, aanmerkelijk is uitgebreid, verder niets te melden hebben, had ik niet, na 't verschijnen dier eerste, aan den belachelijksten kwâjongensaanval blootgestaan. En zelfs van dezen zou ik meenen hier niet te moeten spreken, had men, van dezelfde edelaardige zij, niet begrepen, ook buitenslands daarmee te moeten opdagen, zoodat er thans zelfs, in een Deutsche uitgeveraanbeveling van LEMCKES *Ästhetik*, met zooveel woorden gelezen wordt, dat ik dat boek zou „nageschreven” hebben. Ik heb onder de bronnen, naar welke ik de inleidende hoofdstukken van dit zoo welkom gebleken leesboek, in de tweede uitgave, voor mijne landgenooten bewerkt had, uitdrukkelijk LEMCKES handboek vermeld, en daardoor ieder gelegenheid gegeven na te gaan, wat ik er al dan niet aan ontleende, in hoe verre ik het mij, voor mijn eigen bespiegelingen, al dan niet zelfstandig ten nutte heb gemaakt¹. Met welk recht komt mij dan dit veelbelovende, lasterlievende en lichtschuwe knaapjen verwijten, dat ik 't — gelijk hij dat meent te moeten uitdrukken — zou hebben „nageschreven”?

een woord, dat, bij 't overgieten in een andere taal, in geen

¹ *Benützt* ware daarom, in die aanbeveling, zeker een wel zoo juist gekozen woord geweest.

geval toch van toepassing wezen kon. — En met welk recht veroorloven hij en zijn handlangers zich, mij dat, in een Duitsch Tijdschrift over Kunst, openlijk te doen aantijgen? — Hoewel 's jongskens naam mij al spoedig bekend is geworden, zal ik dien hier niet openbaren, maar mij eenvoudig tot dit woord van verzet bepalen, en mijn belangstellenden lezers voorts den besten uitslag op hun lectuur, gelijk op hunne verdere kunst-studiën wenschen.

BL., 8 Oct. 1871.

v. VL.



I N H O U D.



X.	SCHILDERKUNST	bl.	1
XI.	TOONKUNST	»	111
XII.	DICHTKUNST EN WELSPREKENDHEID	»	193



X.

SCHILDERKUNST.

De Schilderkunst heeft met hare beide zusters, Bouw- en Beeldhouwkunst, de omtrekken van den vorm gemeen, maar mag anders in zooverre minder beeldende kunst heeten, als zij alleen door lijnen en kleuren, op effen grond, slechts *in schijn* den ronden lichamelijken vorm der dingen teruggeeft. Door het den Ouden bijna geheel onbekende doorzicht — de zoogenoemde *perspectief* — weet zij dien schijn te verhoogen en des te natuurlijker te doen spreken. Daardoor eerst krijgt zij de ruimte geheel onder haar bedwang, en kan zij ook op 't vlakke veld van haar doek of paneel in de diepte werken. Nu eerst kan zij het spiegelbeeld van 't oog in kleur en lijnen volledig terug geven, en het, naar de wetten van 't schoon, als een vrij en zelfstandig kunstgewrocht in 't leven doen treden. Alles toch wordt in doorzicht gezien; alles is, naar 't oogpunt, vanwaar wij uitgaan, in zijn stand en verhouding bepaald; wat links en rechts van onzen blik ligt, regelt zich daar in richting naar, en verschaft ons zoo eene eenheid van voorstelling, naar welke ook de kunst zich regelen moet, wil zij vruchtdragend werken. Daar voorts, wie de lichamelijke vormen van natuur en wereld voorstellen en afbeelden wil, deze zelf in de eerste plaats moet weêrgeven, is de teekening de grondslag niet min der Schilderkunst dan van beide andere. Heeft daarbij de Beeldhouwkunst het volle schoon van den werkelijken vorm boven de Schilderkunst voor; zoo moet zij daarentegen de poëtische werking der kleuren en het afwisselend spel van licht en schaduw, met al het daardoor aangebrachte en verhoogde leven, derven. Die kleuren mogen inderdaad de poëzy der lijnen en omtrekken heeten; wanneer deze meer tot het verstand spreken, wenden zich gene meer tot het gevoel en de verbeelding. Vooral het

zoogenoemde *koloriet*, de harmonische verhouding der kleuren onderling, haar bevallige samenwerking en ineensmelting bevordert en verhoogt het æsthetisch genot. Waar deze samenwerking, deze ineensmelting en juiste kleurschakeering ontbreekt, daar krenkt de bontheid onzen smaak, of stoot, in nog heviger mate, de schrilleid ons af. Eene groote aantrekkelijkheid zet daarentegen een juiste verdeeling van licht en schaduw der Schilderkunst bij; zij kan echter — zoo min als de bevalligste kleurentooi — niet volstaan, om het gemis eener juiste teekening en voorstelling der vormen te vergoeden. Daarbij toch gaan evenredigheid beide en waarheid te loor, die alleen door de zuiverheid der omtrekken in 't licht gesteld worden. Wanneer de middeleeuwsche schilderscholen een of ander Heilige met voorovergebogen lichaam, krommen rug, en magere armen voorstellen, zoo zullen wij dat te recht voor leelijk houden; al zal ons, van den anderen kant, de roerende uitdrukking van 't gelaat daarvoor eenigermate schadeloos stellen. En ook omgekeerd zal een te weelderige volheid van vleesch, bij alle gemis van hooger en edeler leven en gevoel, ons stuiten.

Wanneer Benvenuto Cellini ergens beweert, dat de Schilderkunst bij de Beeldhouwkunst achterstaat, omdat zij geen tastbare en werkelijke voorwerpen schept; wanneer hij haar gewrochten daarom met een of ander in 't water weerspiegeld voorwerp vergelijkt; dan mag men, met Helfferich¹, opmerken, dat dit vermeende verwijt juist het kennelijkst voor haar voorrecht spreekt, om, in tegenstelling van de tastbare bouwstof der Beeldhouwkunst, uit de haar door de natuur verleende kleuren, zich zelf licht en ruimte te moeten scheppen. Terwijl de Beeldhouwkunst daardoor van nature meer op het rustige en vaste, de voorstelling van 't karakter bepaald is; kan de Schilderkunst daarentegen het meer bewogene en gevoelvolle, de eigenlijke werking van 't gemoed beter doen uitkomen². Zij kan beter dan hare zuster de fijne schakeeringen van 's menschen zieleleven uitdrukken, en tegenover haar scherpe karak-

¹ In het reeds aangehaalde stukken over *Das Stilgesetz*, enz. *Orion* I. S. 835.

² „Het louter karakteristieke”, zegt Helfferich te recht, „zal in de schilderkunst altijd drukkend werken, daar het met den aard der kleur niet in overeenstemming is.” T. pl. S. 843.

terteekening, dat leven in al zijn diepte teruggeven¹. Grooter voordeel nog put zij daaruit, dat zij niet als de Beeldhouwkunst aan meer afgesloten, tot enkele personen of kleine groepen bepaalde onderwerpen gebonden is, en anders — gelijk bij 't reliëf — al licht op vreemd gebied — en dan niet tot haar voordeel — dreigt af te dwalen. Gener afzonderlijke beelden staan meer zelfstandig naast of achter elkaâr, en vinden zich, in hun verhouding tot het geheel, meer uiterlijk aangegeven, dan innerlijk verbonden. Bij de Schilderkunst daarentegen smelt de handeling der verschillende personen reeds van nature meer ineen, en zal, ook over een aantal zelfstandige deelnemers verspreid, met de treffendste eenheid tot ons spreken. Alles komt daarbij slechts op de behoorlijke schikking en verdeeling aan, die trouwens, vooral bij den geschiedschilder, dikwerf met geen geringe moeite gepaard gaat. Faalt hij daarin, mist hij die onwaardeerbare eenheid in zijne voorstellingen, die alle, ook de kleinste bijzonderheden in zijne stukken bezielen moet; dan beantwoordt hij niet aan zijne roeping, en laat zich door zijn stof beheerschen, in plaats van 't haar te doen².

Men heeft wel willen beweren, dat de Schilderkunst, door dien eisch eener eenheid van handeling, in de vrijheid harer bewegingen gestremd worden zou; maar men schijnt daarbij te vergeten, dat door verdeeling der aandacht, verbrokkeling der opmerkzaamheid, de kracht der werking evenzeer verbrokkeld en verzwakt, zoo niet geheel vernietigd wordt. Naar waarheid schreef Lessing reeds, dat de kunstenaar in de steeds zich ontwikkelende en gewijzigde natuur nimmer meer dan één tijd-punt, en de schilder dit dan slechts uit één gezichtspunt kan voorstellen; maar dat hij dan ook slechts te zorgen heeft, dit tijd- en gezichtspunt zoo sprekend en vruchtdragend mogelijk te kiezen. Daar zijn kunstgewrocht — zoo het aan den eisch voldoet — niet slechts oppervlakkig bekeken, maar nadenkend beschouwd en genoten worden moet, verliest het daarbij niets in werking, en lokt, door de juiste keuze van tijd- en oogpunt, de verbeeldingskracht van den beschouwer — naar den waren

¹ Zij heeft daarbij slechts te zorgen niet in 't *muzikale* te vallen, en de haar afgebakende grenzen te overschrijden, gelijk wanueer ze, haar zwaartepunt in de ruimte prijs gevende, in 't *Pathetische* afdooft. Ald. t. pl. ² Ald. S. 887; verg. Lassaulx *Philos.*, enz. S. 81 f.

eisch der kunst — tot weldadige werkzaamheid uit¹. Het spreekt van zelf trouwens, dat hij daarbij de vrijheid van een denkbeeldige, een ideale tijd en ruimte behoudt; dat hij bijv. verschillende oogenblikken eener handeling kan samenvatten, personen uit verschillende tijdperken tot één doel kan samenbrengen, gelijk dat o. a. in Rafaëls zoogenoemde School van Athene, in De La Croix' voortreffelijk Halffrond het geval is².

Men kan, met Vischer, het geleidelijkst drie hoofdafdeelingen der Schilderkunst onderscheiden: landschap-, zede- of huiselijke, en geschied-schilderkunst; tot de tweede behooren dan zoowel wat men anders *genre* noemt, als bloemen en vruchten, en zoogenoemde stillevens; tot de laatste ook het portret. Hoewel geen der drie boven de andere de voorkeur verdient; daar niet de stof, maar de vorm, d. i. teekening, koloriet, en verlichting, de æsthetische waarde bepaalt; zal toch die, waarin het rijkst begaafde natuurwezen, de mensch, in zijn edelste verhoudingen, de hoofdrol speelt, door dien rijkdom zijner natuur zelf èn den meest ontwikkelden verstandsaanleg in den schilder zelve vereischen, èn steeds op de hoogste belangstelling van den toeschouwer aanspraak maken. En hetzelfde gelijkheidsbeginsel geldt ook bij vergelijking der verschillende Scholen onderling. De meesterlijke teekening der Romeinsche heeft een gelijke aanspraak op onze bewondering, als het vonkelend koloriet der Venetiaansche; terwijl menig Vlaamsch en Hollandsch schilder, bij zijne lachende voorstellingen van 't meest alledaagsche leven, een rijkere kunstgaaf aan den dag heeft gelegd, dan menig geschiedschilder van tooneelmatig gezochte werking en gewaande verheffing.

Later eerst dan de Beeldhouw-, is de Schilderkunst begonnen zich zelfstandig te ontwikkelen. Voor den beeldenden godsdienstzin der Grieken was zij, die slechts een schijnbaren lichaamsvorm kan voorstellen, klaarblijkelijk niet tastbaar genoeg. Zoo kon zij zich — gelijk ook de geschiedenis bewijst — in het eerste, streng godsdienstige tijdvak der Grieksche beschaving, nog niet ontwikkelen. Zij kon eerst in 't tweede en derde, bij meer zelfstandige, van den eerdienst minder afhankelijke

¹ *Laocoön* (Werke, VI.) S. 385. ² Verg. Vischers *Æsthetik*. t. pl. S. 602.

³ Ald. t. pl. S. 604.

richting, in 't leven treden¹. Maar zij deed dat toen ook — althans voor 't geschied- en zede-deel — met al die volkomenheid, waartoe de verheven kunstaanleg der Grieken hen als uitsluitend in staat stelde. Wel is helaas! onze kennis harer gewrochten uit den Griekschen tijd zelf luttel of geen; wel strekt de oude Plinius, in 't 34^e hoofdstuk zijner Natuurbeschrijving, als de eenige bron bijkans, waaruit wij die putten, en kan, 't geen anderen ons berichten slechts ter aanvulling zijner geschiedberichten dienen, zonder ons in haar eigenlijken aard nader in te wijden; maar wanneer wij nagaan, hoe hij de kunst zijner dagen een »stervende” noemt, en als een »handwerk” voorstelt; terwijl ons desniettemin het muur- en mozaïekwerk, waarmeê zijne tijdgenooten hunne huizen sierden, door zijn verrassend schoon treft; dan moet het onherstelbaar verlies van zooveel vroegere meesterstukken ons met des te dieper smart vervullen. Deze waren, naar wij uit Plinius kunnen opmaken, niet op muur en wanden, maar op 't paneel geschilderd; de kleuren werden daarbij met leem of gom gebonden, waren daardoor minder sappig en zwaar, en meer op beeldende, dan betooverende licht-werking berekend. Ook naar den volksaard zelf, was de oude Schilderkunst meer beeldend dan de nieuwere; en de Romeinsche kunstkenner Quintiliaan² weet het ons dan ook te zeggen, dat de schilders, verschillende personen bijeenbrengende, ze streng van elkander scheidten, om hun schaduw niet te vermengen. Daaruit blijkt, naar Hettners opmerking, dat de afschaduwing niet tegelijk op de kleur, de tegenstelling, en samensmelting der verschillende lichttinten werkte, maar alleen — bij wijze van teekening — voor de zelfstandige werking van ieder afzonderlijk beeld.

De eerste schilders werkten trouwens slechts met ééne kleur of tint; terwijl men zich ook later tot een viertal (*wit*, *geel*, *rood*, en *zwart*) beperkte, bij welke dan echter de aangrenzende schakeeringen schijnen ingesloten, gelijk reeds de Dorische tempelmetopen ons het *blauw* vertoonen³. Reeds in den tijd van

¹ Zie Hettner *Vorschule zur bildenden Kunst der Alten*; Oldenburg, 1848; S. 287. ² *Instit. Or.* VIII 3, 26; bij Hettner t. pl. S. 288.

³ Hettner t. pl. S. 291, en verg. de boven (I bl. 197, aant. ¹) aangehaalde afbeelding. De vier kleuren, zegt daarom ook Beulé (in een straks aan te halen opstel), geven door tallooze schakeeringen gelegenheid tot een schitterend koloriet.

Fidias trad de Schilderkunst, harer zuster niet onwaardig, ter versiering van tempels en galerijen op. Van de laatste zijn er twee bovenal beroemd: de zoogenoemde *Poikile* te Athene, en de *Lesche* te Delfi. In de eerste schilderde Panænus¹ den slag bij Marathon², Mikon dien der Amazonen, welken hij in den Thezeustempel afbeeldde. Meer dan die beiden, maakte zich Polignoot (van 't klein, door de Atheners vermeersterde eiland Thasos) beroemd, die er de verovering en brand van Troje schilderde, en 't zelfde onderwerp later ook in de Delfische galerij behandelde. In hem mag men — naar 't schijnt — den eersten waarachtigen schilder begroeten. Plinius meldt ons, dat hij de vrouwen met doorschijnend gewaad, veelkleurigen hoofdtooi, tot spreken geopenden mond, met aanduiding der tanden, en levendigen blik afbeeldde. Lucianus roemt zijn fraaye wimbrauwen, den blos zijner wangen³, en zijn meesterlijke behandeling van 't gewaad⁴. Door zijn vader Aglaofon, op zijn moeder-eiland zelf gevormd, dat van 't Klein-Aziatische, weelderige Lydië uit, met beschaving en kunst in verband stond, had hem Perikles voorganger in 't bewind, de aristokratische Kimon, naar Athene gelokt, en bleef hij daar, tot dezes val toe, even belangloos als uitstekend schilderen⁴. Tweederlei invloed laat zich — naar Beulé's opmerking⁵ — in den verheven aard zijner kunst bespeuren: het voorbeeld der beeldhouwkunst van zijnen tijd en de studie van Homerus; terwijl de eerste hem de juiste kennis der vormen verschafte, leerde hem de laatste te denken en grootsche scheppingen te ontwerpen. Zoo werd hij bovenal de schilder van 't zedelijke schoon⁶. Wie de jeugd met edele gedachten wilde bezielen, bracht haar voor Polygnoots gewrochten; hij wist beter dan eenig ander, en gelijk een Sofokles bij 't treurspel, het verheven karakter zijner helden te doen uitkomen, en den

¹ Dezelfde, die de kleuren op Fidias' beelden aanbracht. ² In verschillende afdeelingen, op de eerste van welke de held der overlevering Marathon en de schim van Theseus, als uit de onderwereld opgekomen getuigen, stonden; op de tweede Miltiades, die met uitgestrekte hand op de ten krijg trekkende Perzen wees; op de verdere het krijgsgewoel zelf, de vlucht der Perzen, en de strijd bij de schepen. Hettner t. pl. S. 293. ³ Aldaar S. 294. ⁴ Zijn rijkdom stelde hem in staat, zonder eenige geldelijke vergoeding te werken. ⁵ In zijn den schilder gewijd opstel, *Revue des deux Mondes*, 1863, I. p. 86. ⁶ Gelijk bekend is, kenschetste reeds Aristoteles hem als zoodanig, in zijne zoogenoemde *Poëtica* (cap. VI, 118; verg. ald. II 3.)

adel hunner ziel in gelaat en houding uit te drukken. Van daar Aristoteles' zeggen¹, dat terwijl een Pauso de menschen onedeler schilderde dan, en een Dionysius gelijk ze waren, hij — evenals Homerus in zijn zangen — hen te veredelen wist². Na Kimons val, verliet ook Polygnoot Athene, en vestigde zich eerst in 't bevriende Platææ, toen in Thespis, en eindelijk te Delfi. Met bewonderende hulde ontvangen, werd hij er — naar 't raadsbesluit der Amfiktyonen — uit den orakelschat onderhouden, en de rijke schilder nam daar — om de hooge eer — genoegen in. Hij schilderde er toen in de zoogenoemde *Lesche* — een aangename verpoozingsplaats, waar men 't gezicht op de zee en de vallei aan den voet der stad had — in zijn verheven stijl de aandoenlijkste tooneelen uit de reeds vermelde verwoesting van Troje, en Ulysses' tocht naar de Onderwereld³.

Na hem begon Apollodorus de Schilderkunst, van haar meer algemeen verheven strekking, op meer alledaagsch gebied over te brengen, en werd door Zeuxis en Parrhasius op dien nieuwen weg gevolgd. Even als in de Beeldhouwkunst van dezen tijd, trad ook in de Schilderkunst het bevallige voor het grootsche in de plaats, en verving woeling en leven de vroegere kalmte en rust. Zeuxis schilderde eene Penelope, waarin de vrouwelijke bevalligheid zelve verpersoonlijkt scheen; Parrhasius twee gewapende strijders: den een met zulk een drift naar 't slagveld ijlend, dat hij van 't zweet druipt; den ander den doodsnik gevend, terwijl zijn wapenen hem ontglijden. Bekend is voorts, wat de faam hunner natuurlijkheid betreft, dat verhaal van den wedstrijd, in 't streven naar werkelijkheid, tusschen beide schilders. Parrhasius had druiven geschilderd, zoo verrassend natuurlijk, dat er de vogels op af kwamen; Zeuxis komt het schilderstuk zien, en schildert er een gordijn over, die Parrhasius hem vraagt er van weg te schuiven, opdat men 't schilderij zelf zou kunnen bezichtigen; hij moet echter nu zijn mededinger den prijs toekennen, daar hij zelf door hem bedrogen was. Zeuxis schilderde daarop nog een jongen, die een schaal'tjen druiven droeg,

¹ Op de laatst aangehaalde plaats. ² Gervinus past, in zijn *Shakespeare* IV 116, hetzelfde op den Engelschen dichter toe. ³ Zie over beide de uitvoerige schildering — naar Pausanias — bij Beulé p. 100—106. De Gebr. Riepenhausen werkten ze, naar dezelfde aanwijzing in omtrek, uit. Hettner, t. pl. S. 294.

maar vertoornde zich, toen er evenzeer een vogel op kwam azen; daar toch, zoo de jongen even natuurlijk als de druiven geweest ware, die vogel dat niet zou gewaagd hebben. Geheel met dat werkelijkheidsstreven overeenkomstig is Aristoteles' uitspraak, dat Zeuxis zedelijken adel en verheffing ontbeert, maar met licht en schaduw gelukkig weet te werken, en leden en vormen te vullen en af te ronden. Parrhasius wordt door Plinius, om de fijnheid zijner gelaatstrekken en de teêrheid zijner lijnen; geprezen. Met hen wordt nog hun tijdgenoot Timanthes genoemd, die zelfs Parrhasius in een wedkamp overwon, en wiens Ifigenia op Aulis, door de treffende werking van den gesluyerden Agamemnon¹, algemeen bekend is.

De in dit tijdvak ingeslagen weg werd in 't volgende, dat der Macedoonsche heerschappij, steeds meer betreden. In zijn deugden en tekortkomingen, vindt het in den wijdvermaarden Apelles zijn getrouwsten vertegenwoordiger. Uit Klein-Azië herkomstig, en eerst te Efeze werkzaam, trok deze voor zijn verdere opleiding naar Sikyon, waar Eupompus eene thans door zijn opvolger bestuurde schilder-kweekschool had opgericht, die, bij haar werkelijkheidsrichting, van afgetrokken vormenstudie en kennis der evenredigheden van 't menschelijke lichaam uitging. Dezelfde strekking, die zich ook in den beeldhouwer Lyzippus (zie boven, I bl. 269) uitte², straalde in Pamphilus' onderwijs en kweekelingen door, en was in den beroemdsten van allen, Apelles, met al die bevalligheid gepaard, waarvan hij èn in de overlevering steeds het onovertroffen toonbeeld gebleven is³, èn waaraan zijn eigenlijke levensroeping als hof- en weelde-schilder volkomen beantwoordde. Hij lei' zijn schitterende talenten vooral aan het hof; en in den dienst van Filips en Alexander van Macedonië bloot, die hij beiden ontelbare malen, den laatste als kind, als jongeling, als man, en als God, met Zeus' bliksems in zijn vingeren, afbeeldde. Alexander zelf was zoo met die afbeelding ingenomen, dat hij zich den onverwinnlijken zoon van Filips, en den onnavolgbren van Apelles

¹ Hettner t. pl. S. 299. Gelijk men weet, maakte hem Lessing tot het uitgangspunt zijner *Laocoön*-bespiegelingen. ² Tot hem was het, dat Eupompus die verwijzing op het marktpubliek richtte, als den besten meester dien hij vinden kon. ³ Naar men zegt, sprak hij zelf de overtuigiug uit, dat hij door sommige vroegere schilders in een of andere eigenschap overtroffen werd, anderen daarentegen overtrof, maar dat geen van allen hem in bevalligheid evenaarde.

noemde. Hij hield zelfs den schilder zoo hoog in gunst, dat hij zijn behagen in zijne liefste, de schoone Fryne, kennende, haar aan hem ten geschenke gaf. Zij werd toen — gelijk bekend is — het model van dat schitterendste aller zijne gewrochten, de uit het bad stijgende Venus. Na Alexanders dood reisde hij naar 't eiland Cyprus en Klein-Azië, deed te Rhodus den tot dusver miskenden schilder Protogenès naar den eisch waardeeren, schilderde in 't Odéon te Smyrna een gekleede Bevalligheid en een zittende Geluksgodin („zittende”, naar hij zei, „omdat ze gewoon is zoo weinig vast te staan”), en deed, door storm gedreven, ook Egypte aan, waar anders de hem minder genegen Ptolomæus regeerde, en zijn benijdenden tegenstander Antifilus¹ in eere hield. Later zette hij zich te Efeze neder, en overleed — naar de overlevering — op 't eiland Kos, onder 't schilderen eener Venus, door welke hij de vorige nog overtreffen wilde. Vergelijkt men — naar Beulé's opmerkingen — zijne richting met die van Polygnoot, dan komt de ontwikkeling en 't verval der Grieksche Schilderkunst op 't treffendst aan den dag. Terwijl deze zich in de Goden- en Helden-wereld van een Homerus vermeit, en tafereelen schildert vol tragische grootheid en verheven lessen; bepaalt gene zich tot de dagelijksche werkelijkheid, die hij — tot onwaar wordens toe — op 't bevalligst zoekt voor te stellen: nu eens den sluwen Filippus, wiens vossentrekken hij veredelt, of den schoonen Alexander, wiens hoogen schouder hij verheelt, of den ijdelcn Antigonus, wiens eenoogigheid hij verbergt, of een liefdenimf als Fryne, die hij als Godin verheerlijkt. Apelles' schilderstukken — de eenstemmige lof der Oudheid zegt het ons — waren zeker onvergelykelyk schoon van uitvoering; maar binnen welke enge perken was zijn volmaaktheid bepaald! Het verhevenste waartoe hij kwam, was de zinnebeeldige voorstelling van deze of gene deugd of ondeugd, gelijk die der Kwaadsprekendheid, waarvan ons Lucianus de herinnering bewaard heeft: eene verwonderlijke schoone, maar overmoedige en overspannen vrouw,

¹ Den bekenden *grillen*-schilder, d. i. maker van menschelijke schimpbeelden met een varkenskop, gelijk er bijv. te Pompeï nog van Æneas met Anchises en den kleinen Ascaan gevonden worden. Een kunsttrant, die iemand van Apelles verfijsden smaak eer stuiten dan toelachen moest. Verg. Beulé's opstel over Apelles, in de *Revue des deux mondes*, 1863, IV. p. 268.

uit wier gelaatztrekken haat en hartstocht spreken; in de eene hand houdt zij een brandenden fakkel, met de andere sleurt zij een jongeling bij de haren, die zijne handen in wanhoop ten hemel heft. Een bleek, holoogig, en somberblikkend man vergezelt haar, de Nijd, en voert zijn onafscheidelijke gezellinnen, Bedrog en Verraad, met zich. Aan de andere zijde van 't tafereel doet zich een man met groote ooren voor, die haar van verre de hand toereikt, en ons de lichtgeloovige, afgunstige, schandaalzieke goëgemeente voorstelt, door twee vrouwen, Onwetendheid en Achterdocht, gevolgd. Berouw en Waarheid, de eerste, in gescheurde kleederen, en met jammervollen blik naar de laatste gekeerd, voltooyen het geheel. In spijt dezer ingewikkelde en beredeneerde allegorie, die van meer overleg dan kunstdrift spreekt, was de werking van 't hoofdbeeld — hoewel slechts in Luciaans beschrijving tot ons gekomen — zoo krachtig, dat het zoowel Holbein als den trouwens meer zinnebeeldigen Poussin tot navolging uitlokte ¹.

Als eigenlijk *Genre*-schilder wordt ons, door Plinius, zonder juiste tijdsbepaling, Pyrikus genoemd; hij stelde barbiers- en schoenlappers-winkels, jonge ezels, keukenbedrijf en derg. voor. Zijne stukken waren zeer gezocht, en werden duurder betaald dan de grootste schilderijen. Intusschen bracht de Grieksche Schilderkunst in Timomachus nog een laatsten grootschen kunstenaar voort, wiens Ajax, Ifigenia in Tauris (op 't punt haren broeder te offeren), en Medea (op 't oogenblik dat zij 't zwaard tegen hare kinderen opheft), vol verheven hartstocht en aandoening zijn. Ook in de grafkelders van Pæstum (zie boven, I bl. 191, vv.) zijn enkele overblijfselen vol edele schoonheid en gevoelvolle uitdrukking gevonden; daaronder die voorstelling van een zijn gewonden krijgsmakker wegvoerenden jongeling, die thans in 't Borbonsch Muzeum te Napels bewaard wordt ².

De opdelvingen te Herculanium en Pompeji, de nasporingen in de baden van Titus te Rome, en derg., brachten vele schoone proeven van latere Grieksch-Romeinsche kunst aan het daglicht, die thans te Rome en Napels voor den belangstellende zichtbaar

¹ Beulé t. pl. p. 272. Eenige verdere schildernamen van dezen tijd (Aristides, Asklepiodorus, Nikomachus, en Filoxeen, die — volgens Plinius — een gevecht tusschen Darius en Alexander zoo voortreffelijk schilderde) zie bij Hettner, t. pl. S. 305. ² Eene afb. zie in Lübkes *Grundriss*, S. 157.

zijn, 't zij op een kleurigen grond met kalkverf geschilderd, of — als zoogenoemd *mozaïek* — op een witten ingelegd. Daar het koloriet der Ouden, bij 't gemis der olieverf — voor welke hun ingebrande wasverven van den lateren tijd slechts een gebrekkige vergoeding gaven — die betooverende lichtwerking derven moest, waardoor de nieuwe kunst zich onderscheidde; was het beginsel, waarvan zij bij de keus en schakeering hunner kleuren uitgingen, geheel verschillend van dat der nieuweren. Terwijl bij dezen het doel eener begoochelend-natuurlijke verlichting de hoofdzaak is, en op de levensvolle samensmelting der kleuren en tinten zijn invloed oefent; gaat bij de Ouden daarentegen die harmonische samenstemming geheel van de kleuren zelve uit, en is alleen op hare natuurlijke verwantschap gegrond. Zij moesten er, met andere woorden, geheel en al zoo met elkander verbonden worden, als zij van nature elkander aanvullen en behoeven¹.

Die kleuren, die — gelijk wij vernamen — slechts de eigenaardige en bepaalde indrukken der lichtstralen zijn, door de verschillende voorwerpen op 't menschelijk netvlies weërkaatst, zijn in 't zonlicht tot het zoogenoemde *wit* vereenigd, en zullen dus ook, in gelijke menging door eenig voorwerp teruggeworpen, dienzelfden indruk op 't oog maken; terwijl omgekeerd het gemis van alle lichtweërkaatsing *zwart* genoemd wordt. *Rood*, *blauw*, en *geel* zijn de in 't wit saamgesmolten drie oorspronkelijke schakeeringen, van welke beide laatste saamgesmolten 't *groen*, beide eerste 't *paarsch* of *violet*, de eerste en derde *oranje* geven, en dus op dezelfde wijs — *groen* met *rood*, *geel* met *paarsch*, *blauw* met *oranje* — elkander aanvullen, en ter aanvulling verlangen. Overal nu vindt men, in de schakeeringen der opgedolven schilderproeven met gekleurden grond, dit beginsel toegepast; waarbij dan *groen* en *rood* wel 't allermeest gebruikelijk zijn². In zijn harmonische afsluiting moest het zeker voor het doel, waarbij het werd toegepast, de versiering van gezelschapszalen en woonvertrekken, een allergelukkigste en weldadigste werking oefenen, en verdiende in zooverre boven

¹ Verg. Hettner t. pl. S. 319. ² Voorbeelden zie bij denzelfde aldaar, S. 328 en ff.; een reeks van — hoewel ongekleurde — voorstellingen, op de daaraan gewijde plaat der *Denkm.* I. 22; eene afbeelding in kleuren in 't Suppl. 31. A.

onze behangselschildering, of wandversiering met zelfstandige schilderstukken, de voorkeur. Van daar, dat dan ook een Rafaël, in zijn eigen *villa*, door de ijverige studie van 't muurschilderwerk der Titusbaden uitgelokt, dat zelfde beginsel in werking bracht. Zijne met het oude stelsel volkomen overeenstemmende *fresco's* worden nog altoos in de Borghesische gallerij bewaard¹.

Het schoonste en belangrijkste tot ons gekomen gewrocht van dezen stijl is de zoogenoemde Aldobrandijnsche Bruiloft, die in 't jaar 1606 op den Esquilijn werd opgedolven, ter plaatse waar vroeger Mæcenas' tuinen gevonden werden. Gelukkig was bij de opdelving juist de schilder Zuccaro tegenwoordig, die er terstond de noodige zorg aan wijden, en ons van den staat zijner vondst bericht geven kon. »Ik vond het,» schrijft hij, »zoo gaaf en ongeschonden, als ware 't eerst op den dag van gisteren voltooid.» Zijn naam ontleende het stuk aan den kardinaal Aldobrandini, op wiens terrein het gevonden, en naar wiens *villa* het gebracht werd. Het is omtrent vier voet hoog en acht lang; de beeldjens zelf nagenoeg twee voet hoog. De naam Bruiloft schijnt er minder juist voor gekozen, daar het veel meer het oogeblik voorstelt, waarin de jonggetrouwde vrouw, in het slaapvertrek, op de ontvangst van haar echtgenoot wordt voorbereid. De voorstelling is drieledig: in 't midden het slaapvertrek, links een voorgallerij, rechts een tweede vertrek. Midden in 't door twee pilasters afgescheiden vertrek, zit de jonge vrouw, geheel in den sluyer gewikkeld, die slechts haar gelaat vrij laat, op de weelderige koets. Een andere vrouw met een krans op het hoofd, zonder sluyer en half ontkleed, den linker arm om den hals der bruid geslingerd, schijnt, naar de uitdrukking van haar gelaat en houding, de vriendelijk vermanende *Peitho* (d. i. overreding) voor te stellen, in welke de oude kunst de liefdevolle toespraak eener moederlijke vriendin te belichamen plag. Rechts van deze groep staat de evenzeer half ontkleede bruidsjuffer, op een tafeltjen leunende, uit een sierlijk vaasjen, olie in een schaal te gieten. Links van de jonge vrouw zit, als aan den drempel der kamer, de ongeduldig toevende bruidegom, een jeugdige, krachtige, in 't worstelperk geharde, door de zon verbrande jongeling, wiens donkere gelaatskleur bij de blank-

¹ Aldaar S. 338.

heid der beide vrouwen levendig uitkomt. De lokken met een krans van klimop en wyngerdloof omvlochten, en met de rechterhand op den drempel steunende, het linkerbeen uitgestrekt, het rechter saamgetrokken en als tot opstaan gereed, zit hij daar, het hoofd luisterend naar het vertrek gekeerd, waar zijne gade hem beidt. En terwijl nu in 't andere vertrek rechts een slanke vrouw, met behulp van twee andere beeldjens, het zinnebeeldige voetbad der bruid gereed maakt, bereidden zich, in de opene gallerij rechts, een citherspeelster en naast haar staande zangeres tot het aanheffen der huwelijkshymne; terwijl een vierde vrouw vóór haar, in de schaal van een drievoet, den Huisgoden het plengoffer giet tot zegen van 't jonge paar. In geheel deze voorstelling, wier onverbrokele eenheid, bij alle verscheidenheid, niet te loor gaat, ademt nu een heilige kalmte en vrede, een onbeschrijfelijke reinheid en onschuld, waaruit dan ook al de betoovering voortspruit, die, bij 't zien van dit kunstgewrocht, alle gemoederen vervult. Die groep van half ontkleede vrouwenbeeldjens, die verlangend beidende jonge man, aan den drempel van 't bruidsvertrek, vormen de meest kuische en edele voorstelling, die zich laat denken. Van onreine bijgedachten, gelijk ze, bij een latere behandeling van 't zelfde onderwerp, zoo licht zouden insluipen, is hier geen spoor te vinden; de kunstenaar wist er de hoogste en treffendste waarheid met de zuiverste kunst uit te drukken¹.

De Mozaïek — van 't Grieksche *moezaïon* — strekte, gelijk men weet, oorspronkelijk, om den grond zelf met kunstig in elkaâr gesloten bontgekleurde steentjens of glasstiftjens te bedekken; waarbij dan in de eerste plaats de schijn eener dergelijke voorstelling werd nagestreefd, als zich inderdaad op dien grond liet denken. Zoo verhaalt ons Plinius van 't zoogenoemde »ongeveegde" huis van Sosus, den beroemden mozaïekwerker van Pergamum, waarin de grond als met afval van spijs en derg bedekt scheen; en hebben wij daarvan wellicht eene navolging te zoeken in dat, in 1833 opgedolven, mozaïekwerk der *villa Lupi*, op den Aventino, dat thans in 't Lateraan bewaard wordt, en waarin, op den witten grond, de overblijfselen van een

¹ Ad. Stahr, *Ein Jahr in Italien*. II. S. 329 en ff., die tevens allerlei onjuiste voorstellingen en beschrijvingen van Meyer, Bötticher, en and. te recht wijst.

maaltijd, als mosselschelpen, vischgraten, hoenderbeentjens, kreeftschalen; appel- en druivenschillen en notendoppen, slâ-bladen, met een klein daaraan knagend muisjen, enz. gevonden worden. Op een ander mozaïekwerk (uit de *villa Hadriani*, en thans op 't Capitool) zien wij vier duiven om een drinkschaal, met verwonderlijk doorschijnend water gevuld. Een der duiven drinkt daaruit, terwijl de drie andere zich heel genoegelijk in 't zonnetjen koesteren. Een vreedzame en bevallige onschuld ademt er ons uit alles toe, en daarmede is ook de zachte teêrheid der kleuren geheel in overeenstemming. Op den eenigsins donkeren grond komt het licht-geel der drinkschaal vriendelijk uit; de duiven zelf zijn veelkleurig, maar alle bontheid is gelouterd door den zachten toon, die over 't geheel ligt uitgespreid¹.

Men schijnt er intusschen spoedig van afgegaan te zijn, bij dergelijken arbeid uitsluitend die vloerbestemming voor oogen te houden, en breidde allengs den kring der voorstellingen over geheel 't gebied der Schilderkunst uit; slechts het eenmaal aangenomen mozaïek-stelsel bleef daarbij in zwang. Steentjens en stiftjens, niet, gelijk vaak in den nieuweren tijd, kunstmatig geverwd, maar in hun natuurlijke kleur, werden, in een verscheidenheid van zeven- tot achthonderd tinten, daartoe gebezigd, en dienden ter samenstelling van allerlei kleine en groote schilderstukken. Göthe's overijlde bewering, dat de oude schilderkunst zich tot de vereeniging van hoogstens twee of drie beelden beperken moest, en zich aan geen meerdere kon wagen, wordt door dat grootste en schoonste aller Mozaïek-stukken weêrsproken, dat den 24^{en} Oct. 1831 te Pompeji werd opgedolven, juist nog bij tijds, om hem, twaalf dagen vóór zijn dood, bij 't ontvangen eener afteekening, dat beter oordeel zijner ongehuichelde verrukking af te persen: „tijdgenoot en nakomelingschap zullen niet volstaan, dit wonder der kunst waardig te verklaren, en ieder dwingen, om, na herhaald onderzoek en toelichting, telkens weder tot eenvoudige bewondering terug te komen.” Het geheele stuk is niet minder dan 20 voeten lang, en 12 breed; voor een derde zwaar beschadigd, telt het, op beide andere derden, nog 22 personen en 16 paarden, in bijna levensgrootte. En hoe met die uitwendige grootte (naar Hettner's uitdrukking) de innerlijke grootheid geheel in

¹ Zie Hettner t. pl. S. 339.

overeenstemming is, weet ieder, die er, al ware 't in de minst gelukkige afbeelding, een blik op geworpen heeft¹. Het stelt blijkbaar een veldslag voor, en men heeft, met overdreven oudheidkundigen ijver, lang getwist welke. Ad. Stahr had alle recht die vraag „kinderachtig” te noemen². Dat hier Grieken en Perzen in strijd zijn, leert de eerste blik de beste, dien men er op slaat; dat beide hoofdfiguren Alexander en Darius voorstellen, is wel niet minder zeker; maar of de kunstenaar, die wel stellig den slag niet heeft bijgewoond, er dien bij Arbela, aan den Granikus, of bij Issus meê voorstellen wilde, is natuurlijk geheel onverschillig. Zijn bedoeling was blijkbaar, den beslissenden zege te schetsen van den Helleenschen koning, en de hopelooze, verpletterende neêrslag van den Perzischen monarch. Hij vatte beiden daartoe geheel in dat tijdpunt op, waarin zich de werking en slotsom van geheel den strijd als in een oogenblik samendringt, en voor 't deelnemend oog des toeschouwers ontvouwt.

De hoofdslag is reeds beslist, de vlucht in 't overige gedeelte van 't leger reeds begonnen. Slechts ter plaatse, waar Darius strijdt, houdt het krijgsgewoel nog aan. Het eenigst wat er thans nog overschiet, is het heilige hoofd van 't rijk te redden, zijn leven te beschermen, zijn vlucht te beveiligen. Om zijn strijdwagen hebben zich daartoe de edelste zijner krijgsoversten, de bloem van zijn adel, het overschot van zijn keurlegioen geschaard. Daar komt de Grieksche overwinnaar zelf, aan de spits zijner ruiters, aanstormen, en werpt met onweêrstaanbare kracht alles voor zich neder. De laatste ruiters van het vernielde leger, van welke, in dat deerlijk geschonden deel van 't stuk, slechts enkele koppen nog herkenbaar zijn, storten, doorkliefd of doorstoken, onder de paarden der vijandelijke legerschaar, wier koninklijke aanvoerder op zijn geweldig strijdros, boven allen uitstekend, en op niets anders lettend, recht toe recht aan, op den wagen van zijn tegenstander aandruischt. In het wilde strijdgewoel is hem de helm van 't hoofd gevallen, en met ontblooten hoofde stormt hij op den vijand in.

Onmiddelijk achter Darius' wagen, bevinden zich, als aan-

¹ T. pl. S. 352. Eene uitvoerige afbeelding, zie *Denkm.* I. pl. 23.

² *Ein Jahr in Italien.* II. S. 175.

voerders van den achtertocht, twee der edelste Perzische krijgsvorsten. Reeds is het paard van den een, door een lansstoot doodelijk in den buik getroffen, ter aarde gestort; op 't oogenblik, dat het den doodsnik geeft, is een der lansruiters ter zijde van 't zijne gesprongen, om het den gevallen overste aan te bieden. Deze toch schijnt de laatste hoop van 't verslagen leger, de laatste toevlucht van den verlaten koning, en werd daarom ook door den kunstenaar tot het middenpunt van zijn stuk gemaakt. Nog één oogenblik en hij is gered; maar op datzelfde oogenblik heeft hem het noodlot reeds getroffen: midden door zijn lichaam drijft hem Alexander zijn speer. De stoot is blijkbaar doodelijk; toch zoekt de ongelukkige met de linkerhand nog een tweeden af te weren, dien een achter Alexander staand krijgshoofd — Hefæstion wellicht — hem zoekt toe te brengen. Op aller gelaat leest men den indruk — van deernis, ontzetting, of jubel — door den maar al te wel geslaagden stoot gemaakt. Ter linker zij van den gevallen rijdt een ander veldoverste; met het zwaard in de vuist, beproeft hij zijn ros te wenden; daar valt zijn oog op Alexander zelf, en hij tracht er af te springen en den doodelijk gekwetste te dekken. Achter hem, op den achtergrond van 't schilderij, doen twee andere ruiters, van minderen rang, hun best, om zich door de vlucht te redden; schuw draait de een zijn hoofd nog even om, om van de verschrikking daar achter hem kennis te nemen.

Doch wenden wij ons naar den koning zelf, die, achterwaarts gekeerd, van zijn strijdwagen uit, zijn trouwen dienaar ziet doorboren; het bovenlijf ver over den wagenrand heen gebogen, de rechterarm, als met een machteloze poging tot hulpbetoon, uitstreckende, hand en vingers wijd geopend en uiteengespreid, met starend oog; en van schrik en deernis geopenden mond, schijnt hij te vergeefs den aandruischenden vijand tot erbarming te willen bewegen. Bij den eiselijken aanblik van den gesneefden veldheer, vergeet hij zijn eigen gevaar, het verlies van kroon en leven, dat hem dreigt. Zijn linkerhand omvat den ontspannen boog, en, gelijk hij zelf den strijd heeft opgegeven, zien wij ook geen zijner Perzen een arm ten kamp verheffen, de strijdlans drillen, noch het slagzwaard zwaayen. Het is iets geweldigs, iets bovenmenschelijks, een van God beschikte bezoeking, die van den Macedonischen koning schijnt

uit te gaan, en zijne vijanden als verplet; aan de Perzische hoogstens lijdelijke weêrstand, maar eerder onmachtige versaagdheid en verbijstering. Ook Darius zelf schijnt daarin te deelen; hij bemerkt het niet, dat zijn wagenmenner, op 't geroep der voor hem staande krijgers, in woeste overijling, met hooggeheven zweep, het vierspan snuivende en schuwgeworden paarden in een wilde vlucht over de gevallen krijgers zoekt te jagen. Zoo wil- en bewusteloos voortgesleept, vormt hij tevens de treffendste tegenstelling met Alexander¹, die, met zijn edelros als één, in volle vrijheid komt aanstormen. En gelijk bij de aanvoerders is het ook bij hunne manschap: aan gene zijde bezielde aandrang en vurige krijgdrift; aan deze vrees en doodsangst, schrik en jammer, ontzetting, deernis, en wanhoop. Dáár eenheid van wil en werken; hier alles verbrokkeld en verdeeld en tot werkeloosheid gedoemd.

Wat de natuur betreft, waarin de strijd plaats grijpt, zij wordt door een enkelen boomstam vertegenwoordigd, die zijn naakte bladen en knoestige takken, te midden van al dat krijgsgewoel, stijf en bewegingloos in het luchtruim uitstrekt. Die stam is steeds het mikpunt der gissingen aller oudheidkundigen geweest: sommigen meenden er den wintertijd in aangeduid te zien, waarin de slag bij Issus voorviel; anderen wilden er den vijgeboom in herkennen, die — naar Homerus' bekende verzen — voor de Skeïsche poort van Troje stond! — Hij schijnt echter geen ander doel te hebben, dan een rustpunt te geven in de woeling, en de gedachte des toeschouwers des te meer bij 't aan zijn zijde gebeurde te bepalen².

Voor het eigenlijke landschap was er in de Schilderkunst der Oudheid geen plaats. Zij had (als Schnaase³ zegt) slechts een oog voor de natuur in haar onmiddelijke werking op den mensch; van een onvoorwaardelijke, belangelooze deelneming in haar eigen, innerlijke leven is minder bij haar sprake. Een karak-

¹ Dezes trekken zelf wijken (naar Stahrs opmerking, S. 186) van al de op zijn naam gaande oude voorstellingen af, en hebben daarbij iets straks en wilds, dat hun adel afbreuk doet; wellicht wenschte de kunstenaar er dat leeuwenachtig woeste in uit te drukken, dat hem de overlevering in den strijd toeschrijft; het schijnt dan echter door het minder fijne mozaïekwerk nog overdreven, dat, misschien door onhandige herstelling, in dit deel van 't stuk gevonden wordt. ² Stahr t. pl. S. 185. ³ Geschichte der bildenden Künste, I. S. 128.

tertrek, dien ze (naar men heeft opgemerkt) ¹ met alle zuidelijke volken — Italianen en Spanjaarts bijv. — deelt, wien evenzeer een schoone streek slechts in verhouding tot den mensch en zijn genoegen toelacht ². Van daar dat dan ook de Grieken geen dichterlijke natuurschildering in onzen zin van 't woord kennen; Homerus bezigt de natuur slechts ter vergelijking met den mensch en zijne handelingen en gewaarwordingen, en wanneer Sofokles zijn Oedipus in 't woud der Eumeniden voert, en dan het edele rustpunt op den schitterenden heuvel roemt, »waar de zangrijke nachtegaal gaarne toeft, en welluidende tonen laat hooren», verkeert toch ook daar die natuurbespiegeling terstond in een levensvolle handeling. De feeststoet van Bacchus, de dans der Muzen, en Afrodite's gouden wagen brengen leven en beweging op den gewijden heuvel, en naast Athene's olijf stijgt Poseidons paard uit de golven der zee. En dit alles dient dan weder tot achtergrond voor den ellendigen, van 't noodlot vervolgd, en nu tot rust komenden koning. Ook dan, wanneer in later tijd het zoogenoemde Herdersdicht, met zijn bevallige schetsen van 't landleven, als eigen dichtsoort geboren wordt, dient het landschap, met verfrisschende kalmte en rust, slechts tot den natuurlijken grond, waarop het eenvoudige herdersvolkjen zijn blijmoedig leven slijt ³.

En met de Schilderkunst is 't als met de Poëzy. Ik heb (schrijft Ad. Stahr) ⁴, nu ten naastenbij alles gezien, wat ons van de oude Schilderkunst bewaard is gebleven; en hoe betrekkelijk weinig dat wezen mag, het kan volstaan, om ons te overtuigen, dat er daarbij van 't landschap geen sprake is; bloemen-, vruchten- en dieren-stukken, zoogenoemde stillevens, kleine jachttooneelen, voor- en achtergronden met landschappelijke bestanddeelen, maar generlei landschap in den lateren zin van 't woord. Waar zij de natuur laat optreden, doet zij dat in dien

¹ Hettner t. pl. S. 309. Verg. Stahr t. pl. II. S. 416. ² In gelijken zin schrijft ook Al. von Humboldt, »dat den Grieken en Romeinen bijna alleen het bewoonbare in een landschap aantrekkelijk voorkwam, niet hetgeen wij romantisch noemen.» (Kosmos I. S. 89.) ³ Men wachte zich daarbij echter voor alle overdrijving, gelijk men op Schiller's voetspoor (*Ueber naive und sentimentale Dichtung*) te dikwerf gedaan heeft; en vergelijkte daarentegen de voorreffelijke studie van H. Motz *Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten*, Leipzig, Hirzel, 1865. ⁴ T. pl. S. 413, Verg. Hettner, S. 367, die nog een tweede gelijksoortig voorbeeld bijbrengt.

beeldvorm, waarin zich alles voor haar verpersoonlijkte. Het eenigste stuk, dat men eenigszins met een later landschap zou kunnen vergelijken, is een tafereeltjen van drie of vier palm hoog en twee of drie breed: in 't midden eene soort van poort, door een architraaf op twee pilasters gevormd; een zware, voortreffelijk geteekende boomstam, welks eene hoofdtak zich naar de eene, gelijk de andere naar de andere zij der poort uitbreidt; rechts een altaartjen met een Godenbeeld en een klein en laag gebouwtjen; links een herder met frygische muts, en met een herderlijken kromstaf, gelijk hem nog thans de herders hanteeren. Wat verder op den achtergrond een of ander plaatselijke of stroom-god. Op den voorgrond wat langs het water grazend vee, schapen, geiten, een drinkende koe en de herdershond. In het geheel laat zich inderdaad een zweem van 't later natuurgevoel niet miskennen; de middagzoelte van den zomer wademt er ons kennelijk uit toe; het groen van 't gebladert weerspiegelt zich liefelijk in het water, en lacht ons, door zijn lommer, verkwikkend tegen. Blijkbaar is echter ook hier niet dat groen en water, maar het den Goden geheiligde altaar en woud de hoofzaak. Wellicht is het de vorstelijke herder, is het Paris, dien wij hier op den Ida voor ons zien.

Geheel eigenaardig daarentegen is den Ouden een andere slechts bijkomende afdeeling der Schilderkunst, die der geschilderde vazen. Dezen moeten wij daarom hier ten slotte met een woord gedenken, al behooren ze, in haar oorsprong, meer op 't gebied der nijverheid wellicht nog dan der kunst. Dit kan dan echter onze bewondering nog slechts vermeerderen voor de fijnheid van den Griekschen schoonheidszin. Zij schijnen meer voor pronkstukken dan ten gebruike gestrekt te hebben; daar ook reeds Winkelmann opmerkt, dat de achterkant gemeenlijk minder keurig bewerkt is dan de voorzij¹. Tot den oudsten tijd behooren die, welke men vroeger minder juist Egyptische noemde, maar thans als gewrochten van overoud Korinthisch maaksel beschouwt². Met eenvoudige, weinig ontwikkelde geledingen, en van geelachtige of lichtroode kleur, zijn zij met bruine of zwarte tinten beschilderd. Horizontale strepen vormen er een of meer met rozetten, kokos- of andere bladen, of met fantasti-

¹ Hettner t. pl. S. 383. ² Een voorbeeld zie o. a. in Lübkes *Grundriss*, S. 185.

sche dieren bezette banden om. Naast dezen oudsten, zoo te zeggen Dorischen vorm, doet zich een andere, waarschijnlijk oud-Attische voor, die in kleur met genen gelijk, zich door scherper geleiding, grooteren omvang, en door voorstellingen uit de menschen- en godenwereld onderscheidt, en die den overgang tot een volgend tijdvak vormt. De beeldjens zijn er deels nog geheel strak en levenloos, deels hoekig en schichtig, de lichaamsvormen overdreven aangebracht, het gewaad evenmatig geplooid¹. Daarop volgen de vazen van den zoogenoemd ouden stijl, die niet alleen met groote verscheidenheid, levendigheid, en schoonheid van vorm bewerkt zijn, maar ook door vereenvoudiging der vroegere kleuren, door schooner en schitterender koloriet, van een aanmerkelijken vooruitgang doen blijken. De voorstellingen zijn er, in tamelijke uitgestrektheid, fraai over de beschikbare ruimte verdeeld, en komen, in hun blinkend zwart, krachtig uit op den schitterend rooden grond. De beeldjens zelf hebben echter nog geheel die gedwongenheid en scherpe afbakening der vormen, die der vroegere Grieksche kunst eigen is².

Een verdere vooruitgang laat zich in die vazen bespeuren, bij welke het schoone rood der figuren zich levendig teekent op den schitterend zwarten grond. Het karakter der voorstellingen kenmerkt dan, in deze soort, den overgang van een nog strengeren tot een volkomen schoonen stijl, die zich, in den adel en vrijheid der bewegingen, en den bevalligen zwier der lijnen, als een vrucht van den bloeitijd der kunst openbaart³. Op deze schoonste gewrochten der Grieksche kunst volgen dan, in het laatste tijdvak, die van een overdadig rijken stijl, waarin de juiste maat overschreden wordt, en in overdreven zwier en opschik te loor gaat.

Tot pronkvazen van vijf voet hoogte toe levert dit tijdvak der kunst uit, in welke de zwarte grond van 't vorige behouden, maar het rood der figuren met een helder geel en wit vermengd is; terwijl in een schat van bloemen en planten zich de inmenging van uitheemsche beginselen kenbaar maakt. Inderdaad zijn

¹ Proeven daarvan, zie in de voorstellingen, *Denkm.* I. S. 20. ² Proeven, aldaar, t. pl. ³ Proeven, zie bij Lübke t. pl. S. 160, *Denkm.* 21. Belangrijk is de vergelijking eener geboorte van Athene uit dit en het vorige tijdvak, op pl. 20 en 21. In 't algemeen moeten wij ieder belangstellende, dien 't om een leerrijk overzicht der kunstgewrochten van vroeger en later, ouden en nieuwen tijd te doen is, deze *Denkm.* ten zeerste aanbevelen, van welke juist dezer dagen (1865) eene nieuwe uitgaaf in zes afleveringen (Stuttgart, Ebner u. Seubert) is aangevangen.

dan ook deze vazen meestal in Apulië en Lucanië gevonden. De lichaamsvorm is er in den geest eener vrij ontwikkelde, zwierige opvatting behandeld; veelal echter tevens met een lichtvaardige losheid, die dan in oppervlakkigheid ontaardt.

Veel minder dan de Beeldhouwkunst liep de Schilderkunst gevaar, den geest van 't jonggeboren Kristendom te krenken, en er, als heidensch en den herboren mensch onwaardig, van te worden uitgesloten. Hier toch trad de eigenlijk lichamelijke vorm meer op den achtergrond, terwijl in 't beweeglijker bestanddeel der kleur de gemoedelijke innigheid, de band des geestes, die de leden der jonge gemeente aan elkander hechtte, zich vrijer en onbepaelder uiten kon. De kristelijke kunst leerde zich dan ook altoos meer van dit voorstellingsmiddel bedienen, en opende er zich als een nieuw veld van werkzaamheid door; een terrein, waarop zij zich zelfstandiger en vrijer dan elders kon bewegen. Vóór zij daartoe echter met een vruchtdragende uitkomst geraakte, moest er een aanmerkelijke tijd verlopen, waarin de kristelijke kerkgebouwen, van geheele inwendige naaktheid, tot rijkgesmukten en veelkleurigen praal overgingen.

Het eerst uitte zich de nieuwe richting in het muurschilderwerk der zoogenoemde katakomben. Aan de gewelven, in de nissen, en op de muren der kapellen en voornaamste grafkamers wordt daar reeds vroeg een eenvoudig, los en vluchtig geschetst schilderwerk gevonden; waarbij dan dat der Oudheid ten voorbeeld genomen, maar in kristelijken zin gewijzigd, en de heidensche voorstellingen door kristelijke vervangen worden. Onder deze treedt die van den goeden Herder wel het meest op den voorgrond: een slanke jongeling in korte tunika, en met het verloren, maar teruggevonden schaap op den schouder¹. Om hem scharen zich andere beelden, in weldoordachte, naar de antieke gevolgte schikking. In meest al die voorstellingen ademt een innigheid, rust, en gelatenheid, als met de gemoedstemming der eerste Kristenen strookte. In de derde en vierde eeuw der nieuwe jaartelling bleef deze gemoedelijke kunstrichting steeds heerschende, om, in den loop der volgende, voor een andere van meer persoonlijk en krachtig karakter te wijken. Daarbij kwamen de hoofdfiguren meer zelfstandig en nadrukkelijk uit, en

¹ Die uit de katakomben van St. Agnes te Rome, zie bij Lübke, *Grundriss*, enz. S. 239.

werden de verschillende voorstellingen der kerkelijke legenden, die des Verlossers in de eerste plaats, in scherper trekken aangegeven. De zienebeeldige goede Herder bleek niet meer voldoende, maar zocht men het beeld van den Godszoon, in de volheid zijner geestelijke macht en verheven kalnte, weêr te geven. De katakomben van St. Pontiaan, te Rome, bieden ons talrijke proeven dezer opvatting aan. De hoofdtrekken van den Kristuskop komen daar reeds in vast bepaalden vorm voor: het eirond gelaat, van de lange, in 't midden gescheiden, bruine lokken omgolfd, de groote oogen diepzinnig starend, de neus lang en smal, de mond ernstig en zachtmoedig, de baard nog bijna jeugdijg dun. In zijn linkerhand houdt het beeld het wijd geopende boek des levens; de rechter is als tot ernstige opwekking en vermaning geheven.

Naast het muurschilderwerk toont zich, reeds in den loop der vierde eeuw, het insgelijks uit de Oudheid herkomstige Mozaïek, waarmede men allengs begonnen was de kerkwanden te versieren, en er de beelden, het hoofd, en de heiligen der kerk op voor te stellen. Werden deze voorstellingen, naar den aard van den arbeid, door 't eigenlijk schilderwerk in bewegelijkheid en losheid, in de fijnere lichaamsontrekken, de zachtere schakeeringen der uitdrukking overtroffen; de hoofdtrekken kwamen er daarentegen krachtiger en scherper in uit, en spraken met ontzagwekkenden nadruk tot de zinnen en 't gemoed der aanschouwers. Het droeg er tevens toe bij, die hoofdtrekken in meer bepaalden vorm vast te stellen, en van geslacht tot geslacht te doen overgaan. Daarbij lag dan echter ook het gevaar voor de hand, in een doodendienst te vervallen, gelijk hem met name de Byzantijnsche kunst inderdaad niet ontging. Deze, die na de geheele uitdooving der Italiaansche, in de zesde eeuw, tot vollen bloei geraakte, had zich vooral onder den invloed van 't Oosten en dien van 't Hof ontwikkeld, en begon thans hare werking des te sterker naar Italië te doen gelden, als dit, in dezen tijd, door Narses en Belisarius aan 't Grieksche rijk onderworpen werd. Haar hoofdbeginsel is het hoogste praalvertoon binnen de strengbepaalde grenzen van 't geen door de kerk was vastgesteld. Vandaar de goudgrond harer mozaïekwerken, die de plaats van 't vroegere zoo eenvoudige blauw verving; vandaar de bontheid der beelden, vroeger veelal in een eenvormig wit gewaad gehuld, en thans in een weelderig hofkostuum getooid. En gelijk in die dracht, laat zich ook in houding en ordening

het ceremoniële gelden, moeten zelfs de wetten der menschelijke lichaamsvorming voor dit streven naar uiterlijke waardigheid en verheffing wijken, en neemt de menschelijke gestalte allengs een lengtemaat aan, die de natuurlijke ver overschrijdt. Het aanzicht erlangt dienovereenkomstig een uitdrukking van in stijfheid en stroefheid ontaardenden ernst. Een smal eirond gelaat, groote dikwerf schuin gespleten oogen, een lange schrale neus, dunne lippen, en een smalle kin vormen den algemeenen Byzantijnschen karaktertrek; waarmeê dan meestal een grijs hoofd- en baardhaar, naar den voorgeschreven snid van hof en mode, gepaard gaat. Wat hare onderwerpen betreft, hield men zich aan de vroegere: de zegevierende en gerichthoudende Kristus, van zijn Engelen, Apostelen, en Heiligen omgeven, daarbij zijne moeder als koningin des Hemels, allen in afgemeten, statige houding, vormen het middelpunt der voorstellingen. Zij vinden zich echter, door de werking van 't Hofleven, met wereldlijke tafereelen afgewisseld, waarin de Keizer met zijn ganschen hofstoet in vollen praal optreedt.

Onder de kleinere gewrochten der Schilderkunst in deze eeuwen, nemen de zoogenoemde *miniaturen*, ter versiering der Handschriften, eene belangrijke plaats in. Ook deze richtten zich van den aanvang af naar 't voorbeeld der Oudheid; en gelijk ons de in dien trant bewerkte handschriften van Virgilius, Terentius, en Homerus, te Rome en Milaan, in hunne prentjens, kennelijke navolgingen van antieke voorstellingen vertoonen², begon men ook al spoedig de kerkelijke Schrifturen, vooral van 't Oude Verbond, op gelijke wijs te versieren; en dragen daarvan o. a. de 32 voet lange perkamentrol, met Jozua's leven, en de handschriften der eerste boeken van 't O. T. te Rome en te Weenen blijk. In lateren tijd zijn het vooral de Frankische miniaturen, die een laatste herinnering aan de oude kunst, maar in stijven Byzantijnschen vorm en pronk, bewaren. Naast en tegenover dit Frankische schilderwerk treedt het Iersche op, dat alle herinneringen der Oudheid vaarwel zegt, en een geheel eigenaardig Noordsch beginsel in de kunst aan den dag legt. Even fantastisch echter als oorspronkelijk, verwacht dit de menschelijke

¹ Zie o. a. de voorstelling van den Psalmzingeren David bij Lübke t. pl. S. 251. ² Met name mag bijv. in 't laatste die van Homerus-zelf, in haar ongerepte deelen, door haar klassieke beweging en doorschijnend koloriet, als een toonbeeld in haar soort geroemd worden.

gestalte in een ijdel spel met allerlei kromme en dooreenge-draaide slingerlijnen, hier en daar nog met fantastische draken- en slangenkoppen vermengd. De vindingrijke verbeelding schijnt er (naar Lübkes uitdrukking ¹) alleen toe gebezigd, om de natuurlijke levensvormen te ontduiken, en alles in 't onzinnigste krulwerk te verwarren. Het belangrijkste werk in dezen trant wordt in 't Parijsche Evangeliarium van St. Willebrord gevonden, dat uit het begin der 8^e eeuw dagteekent; ander soortgelijk in verschillende Engelsche Handschriften en te St. Gallen, uit het Iersche monniken-klooster. Tusschen de Frankische en Iersche miniatuurkunst houdt de Angelsaxische het midden; bij deze is wel het bijwerk fantastisch, maar komen de hoofdfiguren zelf meer in Byzantijnschen vorm voor.

De byzantijnsche miniaturen uit deze latere eeuwen zelf, geven van een verrassende vlucht in technischen zin blijk, die zich het best als wederwerking, op de terzijstelling aller beeldende kunst door den beeldenstrijd, laat verklaren. Terwijl de behandeling de afgepaste stijve netheid dezer richting, gelijk de vroegere opvatting van vormen en gedaanten, getrouw blijft; gaat men toch in de voorstellingen zelve van antieke gedachten uit, en brengt die dikwerf verrassend aantrekkelijk ten uitvoer. De gansche rijkdom van antieke persoonsverbeeldingen, van bergen en rivieren, gemoedsstemmingen en eigenschappen, schijnt als te herleven, en gaat vaak met een vrijheid en levendigheid van bewegingen gepaard, die slechts door het onjuist begrip, of de aangenomen overdrijving der beeldjens, in hare ongedwongenheid gehinderd en gestremd wordt. Van de talrijke kunstgewrochten in dien geest, verdienen vooral het Parijsche Handschrift der preeken van Gregorius van Nazianze uit de 9^e, en dat in 't Vaticaan van Jezaïas, uit de 10^e eeuw, vermeld te worden. Reeds in de 11^e begint die vlucht hoe langer zoo meer te verminderen, om ten slotte in een volkomen stijfheid en levenloosheid ten onder te gaan.

Even als de Beeldhouw-, werd ook de Schilderkunst, in den zoogenoemd Romaanschen tijd, die zich de Bouwkunst zoo grootsch zag ontwikkelen, gansch en al door deze overschaduwde, en trad slechts geheel schoorvoetend en onredzaam in haar gevolg op. De algemeene kerkbegrippen overheerschten alle meer persoonlijke

¹ T. pl. S. 250.

uitingen van den geest, en hielden hem, in Schilder- en Beeldhouwkunst beiden, aan de beperkte kreits gebonden, binnen welke zich de kerkelijke voorstelling bewoog. De kristelijke kerkleer, die de natuur alleen van hare zondige, vijandige, ongeestelijke, en daarom voor haar verwerpelijke zijde wist op te vatten, hield de kunst nog voor langen tijd van hare vrucht dragende beschouwing terug, en liet haar dus, waar zij optrad, geen anderen weg, dan dien der overlevering en hare stijve vormen. Slechts bij uitzondering waagde zij zich buiten dat kerkelijk terrein, gelijk in het beroemde weefsel van Bayeux, waarop de gemalin van Willem den Veroveraar den zege der Noormannen op de Engelschen liet afbeelden, of het muurschilderwerk in het slot te Merseburg, dat dien van keizer Hendrik I op de Hongaren schetste. In de miniaturen der Handschriften waagde zij zich soms aan voorstellingen uit de Germaansche heldensage, en — in ruimere mate — aan die uit het Dierendicht, waarin zij zich vaak door geen minder gelukkigen luim dan de vermaarde poëzy van den Reinaert, onderscheidde. Ook de zoogenoemde Bestiariën, aan de natuurlijke geschiedenis gewijd, geven menige proeve eener ongezochte en aantrekkelijke voorstelling.

Niet zonder invloed op de richting der kunst in deze eeuwen, was het huwelijk van keizer Otto II met de Byzantijnsche vorstin Theofano, dat een aantal Byzantijnsche kunststukken naar 't Germaansch Europa overbracht, en ze als voorbeelden ter navolging stelde. De kleurschakeering werd daardoor rijker en vooral in hare middel tinten meer ontwikkeld, al liet men zich, bij hare verdeeling, meer door de onderlinge overeenstemming dan door de navolging der natuur leiden; zoodat men niet zelden — tegen alle natuurlijkheid in — groene of blauwe lokken of baard te zien krijgt, waar het kleurverband dat medebrengt. Het gelaat erlangt een vale groenachtige tint, die, met de magere en ingevallen trekken, geheel den uitgerekten beelden, in hun stijve en levenlooze tooi, bij alle kleurschakeering, een doodsch en terugstootend voorkomen geeft. Eerst in de 12^e eeuw treedt, op 't voetspoor der Bouwkunst, ook de Schilderkunst een nieuw tijdperk in, dat, vooral na 't midden dier eeuw, tot eene wijziging der vroegere figuren in meer ongedwongen en levendigen zin leidt. Met deze gunstige wending verheft zich ook de miniatuurkunst tot die diepere, vinding- en gedachten-rijke

opvatting, die de belangrijkste gewrochten der Romaansche kunst kenmerkt. Tot een proef daarvan kon indertijd ' het keurige Handschrift van den zoogenoemden *Hortus Deliciarum* te Straatsburg strekken, door de Abdis Herraad van Landsberg, omstreeks 1170 geschreven, en met talrijke afbeeldingen versierd. Een ander soort van miniaturen, wordt tegen 't einde dier eeuw, door de Ridderpoëzy in 't leven geroepen, en schijnt vooral in Beyeren thuis geweest te zijn. Luchtige, meestal roode en zwarte penntrekken, losjens met kleuren afgezet, en daardoor beter dan die zwaarder kleuren en vormen geschikt, om 't spel der verbeelding in al zijn uitingen te volgen. En, gelijk in de ontwikkeling der toonkunst, de in 't volkslied levende melodiën zich met het strenge, maar meer eenzijdig ontwikkelde kunstgezag moesten paren, om een hooger standpunt te bereiken, schijnen ook deze losse en eenvoudige penntrekken als den overgang te bereiden tot een tijdvak, waarin de Schilderkunst, op ruimer veld, den gewaarwordingen en opwellingen van het innigste gemoedsleven een uitdrukking zou leeren geven.

Tot grootschere werking ontwikkelde zich de Schilderkunst in 't muurschilderwerk der Romaansche kerken, waar het onmiddelijk verband met de Bouwkunst wel minder vrijheid en willekeur van beweging en houding veroorloofde, maar tevens meer waardigheid en verheffing met zich bracht. Een eenvoudige, scherpe teekening der figuren, die in krachtige tinten op den doorgaans blauwen grond uitkomen, draagt tot dien indruk bij. Dat men er zich in de 11^e eeuw reeds veelvuldig op toelei, laat zich uit talrijke berichten opmaken; maar eerst uit de volgende zijn er een aantal proeven van muurschilderwerk, uit de latere overpleistering, weder aan 't licht gebracht. Een der verhevenste is wel dat uit de kerk van Sint Savijn in Poitou ², welks strenge, maar grootsche opvatting een diepen indruk maakt. In Duitschland bekleedt dat uit de kerk van Zwart Rijndorp bij Bonn ³ den eersten rang, en treft den beschouwer door zijn diepte van gedachten en grootsche schikking. Op 't einde van 't Romaansche tijdvak, schijnt zich de muurschilderkunst vooral aan den Nederrijn, in Westfalen, en in Saxen, in bepaalde overleveringsvorm, tot omvangrijke gewrochten ontwikkeld te hebben. De St. Nicolaaskapel te Soest, de Brunswijker

¹ Vóór 1870 namelijk. ² *Denkm.* 49, 7 en 8. ³ Aldaar 49 A. 1—7.

Dom, de houten zoldering der St. Michielskerk te Hildesheim; geven er ons nog heden de kennelijkste blijken van ¹.

In Italië bleef vooral het Mozaïekwerk in zwang, en zich tot ver in de 13^{de} eeuw ontwikkelen; de Doopkerk van Florence en de beide Mozaïekwerken van Torriti in den St. Jan en Maria Magdalena ² te Rome, kunnen er ten bewijze van strekken. Naast dezen weidscheren kunsttrant begint zich echter tevens een meer eenvoudige te vestigen, die zich nader bij de Germaansche richting aansluit. Zijn belangrijkste gewrocht is het veelomvattend muurschilderwerk uit de Doopkerk te Parma, dat een reeks van krachtige en hartstochtelijke beelden en tafereelen uit het Oud en Nieuw Verbond voor ons opvoert. In 1240 werd voorts te Florence, uit een aanzienlijk geslacht, de schilder geboren, aan wiens naam zich de herinnering zou paren van den duurzamen grondslag tot eenen nieuwen stijl in de schilderkunst, Cimabuë ³. Wel ging hij van de schoolsche strengheid der bestaande, verouderde vormen uit, maar wist ze door een levendig natuurgevoel te verfrischen en bezielen. In zijn Moeder-Gods met het Kristuskind, in 't rechter dwarspand der St. Maria Novella te Florence ⁴, komt dit in al zijn kracht en bevalligheid uit, al mag ook het hoofd wat te groot voor 't lichaam, de vingers en hand wat te lang zijn. Levendig spreekt ons ook het half vergane muurschilderwerk van zijne hand, op de gewelven en wanden der Bovenkerk van St. Franciscus, te Assisi toe ⁵. Zijne richting werd door den rijkbegaafden Duccio van Siëna met nog hooger kunst, en een schoonheid, bevalligheid, en volheid van leven ontwikkeld, die van een geheel vrije natuur-opvatting getuigt. Zijn altaartafel voor den Dom zijner vaderstad, thans in een der dwarspanden — hoewel in ongunstig licht — opgehangen, stelt ons aan de eene zijde de Moeder-Gods tusschen een der rijen van Heiligen voor, in Byzantijnsche

¹ Zie mede aldaar t. pl. 15. ² De kroning van Maria uit de laatste, zie *Denkm.* t. pl. 3. ³ Wij verwijzen in 't algemeen, voor hem en de overige Italiaansche schilders, behalve op de bekende onderhoudende *Memoirs of the early Italian painters* van Mrs. Jameson, thans vooral ook op de doorwrochte *Geschichte der Italienischen Malerei von Crowe und Cavalcaselle; Deutsche original-ausgabe, besorgt von Dr. Max Jordan* I—III. Leipzig, 1869 u 1870. ⁴ Zie de afbeelding aldaar. S. 166, en *Denkm.* 49, 2. ⁵ Zie de uitvoerige beschrijving bij Crowe en Cav. S. 182 en ff.; dat niet alles er van hem is, en er met name ook Giotto's eerste schreden op 't gebied te herkennen vallen, zie ald.

houding, maar vol schoonheid en liefalligheid; aan de andere zien wij in kleinere figuren tooneelen uit de Lijdensgeschiedenis, die door hun verheven ernst, hartstochtelijke kracht, en edel schoon, den treffendsten indruk maken ¹. De school van Siëna, hoe innig en schoon van uitdrukking in 't schilderwerk van een Simone Memmi, zou echter weldra door de grootsche gewrochten van Florence verduisterd worden, waar bijna een halve eeuw na Cimabuë de groote en grootsche Giotto geboren werd. Hoewel hij — als voorlooper van Michel-Angelo — zoowel in de bouw- en beeldhouw-, als de schilderkunst werkzaam was; hij bouwde o. a. de hoofdgevel en klokketoren van den Florentijnschen Dom, en ontwierp en arbeidde aan 't beeldhouwwerk in beiden aangebracht; draagt echter geheel Italië, van Venetië tot Napels, de sporen van zijn grootschen schildergeest. Slechts in omvangrijke voorstellingen kan zich die in al zijn verheven kracht ontwikkelen; alleen het wezenlijke in 't oog vattend, en dit met de scherpste karakterwaarheid schetsend, offert hij dikwerf het bijzondere aan 't algemeene, en 't zuivere schoon aan 't forsche der uitdrukking op. Zijne koppen zijn eenvormig, hoewel grootsch en van den adem des geestes beziel. Laat zich de uitdrukking der hartstochten, die hen beroeren, van geen overdrijving vrij spreken; houding en beweging zijner gestalten drukken ieder gewaarwording met de krachtigste waarheid uit, en stellen zoowel ieder roerende als schokkende aandoening treffend in 't licht. Vier hoofdgewrochten leeren hem ons in zijne volle waarde kennen. Zijne in 1303, in de Scrovegni-kapel te Padua, geschilderde reeks van tafereelen uit de geschiedenis van Kristus en Maria ³; die uit de Peruzzi-kapel te Florence, de schoonste *fresco's* wellicht, die hij schilderde, en die hem ons in al de vermaarde grootschheid van zijn stijl voor oogen

¹ Zie o. a. de drie naar 't graf gaande vrouwen in Lübkes *Grundriss* S. 372, en bij Crowe, enz. II S. 218. ² Zie de afbeelding van deze *Denkm.* 62, 1.

³ Zie de uitvoerige beschrijving bij Crowe, enz. S. 227—241: „In ihrer Eigenschaft als hervorragende Denkmäler christlicher Vorstellungen und dramatischer Gestaltungskraft, bei einer Einfachheit, welche auch dem ungebühtesten Beschauer deutlich wird, beweisen diese Gemälde, wie tief der Meister trotz grosser Jugend bereits mit menschlichen Charakteren, Typen und Leidenschaften vertraut war. Fassung und Leidenschaften zeigen die höchsten künstlerischen Principien, und ungewöhnlicher Geschmack verbindet sich hier mit erstaunlichen technischen Fertigkeiten.“

stellen¹; die uit de kerk van den Heiligen Franciscus te Assisi, die ons, in zinnebeeldigen stijl, de drie geloften van armoede, kuischheid, en gehoorzaamheid, en de verheerlijking van den Heilige zelf schetsen, en waarin de schilder de dorre allegorie door levensvolle, dichterlijke spelingen heeft weten te bezielen; en die op de gewelven der kleine Mariakerk te Napels, die de zeven Heilmiddelen en eene zinnebeeldige verheerlijking der Kerk ten doel hebben. De schilder heeft daar in weinige krachtige trekken zijn onderwerp in een bepaald oogenblik geschetst, dat met de treffendste karakterwaarheid tot den aanschouwer spreekt. Het Genademiddel der boete bovenal is van een schokkende werking. Dat van den echt geeft ons, in liefelijker voorstelling, een vorst en vorstin onder een door ridders gedragen verhemelte te aanschouwen, wier handen, onder begeleiding van bazuinen, door een geestelijke worden vereend; op den voorgrond verlokt een vrolijke vedelaar de feestvierende gasten reeds ten dans².

Een der krachtigste geestverwante navolgers van Giotto is de mede als bouwmeester en beeldhouwer bekende Andreas Orcagna († 1368)³, van wien in de kapel der Strozzi, in de Mariakerk te Florence, verscheiden gewrochten bewaard worden⁴. Licht en warm van kleur, dragen zijne figuren in hun geheele bewerking blijk van de vorderingen, na Giotto door hem gemaakt, en die vooral ook in zijne verkortingen uitkomen; in de perspectief toch, bracht hij het zoover, als louter praktijk hem brengen kon⁵. Door Vasari misleid, heeft men hem echter steeds ten onrechte ook de bekende Triomf van den Dood op 't kerkhof — Campo Santo — te Piza⁶, toegeschreven⁷.

Terwijl de Florentijnsche schilderschool, op 't voetspoor van Giotto en Orcagna, steeds meer den karaktervollen weg eener van alle overlevering vrije kunst zou volgen, treffen wij naast haar tevens een schilder aan, Broeder Jan van Fiësole (waar hij in 1407 in 't klooster kwam), om het zachte schoon zijner wer-

¹ Verg. ald. S. 246 ff. ² Zie dit *Denkm.* 62; het is er echter, even als de meeste andere verkeerdelijk genommerd: lees 2 voor 6. Verg. voorts Crowe, enz. S. 268.

³ Eigenlijk *l'Arcagnolo*, maar daaruit zóó verbasterd; zijn sterfjaar werd vroeger, naar Vasari, verkeerdelijk twintig jaar later gesteld; zie Crowe t. pl. S. 20.

⁴ Verg. de uitvoerige beschrijving bij Crowe t. pl. ff. S. 8 ff. ⁵ Zie daarover t. pl. S. 3 u. 7.

⁶ Een vrij uitvoerige afbeelding, zie *Denkm.* 63.

⁷ Zie de nauwkeurige nasporingen bij Crowe II. S. 27.

ken, de Engelachtige of *Angelico* bijgenaamd, en die in zijn kloosterlijke afzondering der vroegere opvatting trouw bleef, doch haar, door zijn gevoelvolle kunst, als van een nieuw leven wist te doen stralen. De tedere adem van een bijna bovenaardsch leven omspeelt zijne gewrochten, lacht ons uit het blozende gelaat der jongeren toe, en wuift ons als een boô van Hemelvrede uit de waardige gestalten zijner Godgeheiligde grijzen tegen. Het valt daarbij trouwens niet te ontkennen, dat levensvolle beweging, hartstocht, en geestkracht minder tot zijn gebied behooren. Zijn werkkring is beperkt, maar binnen die enge perken bereikt hij er den hoogsten trap, door zijn rijk, onverderfelijk frisch en schoon koloret, zijn zachtheid en adel van vormen, zijn verheven stemming en losse groepeerling, en de fijnheid van uitvoering zijner figuren.

Het klooster van St. Marcus te Florence, waartoe hij als broeder behoorde, bewaart vele zijner edelste werken ¹. Het verhevenste van allen echter siert den Dom van Orvieto (1447): Kristus in 't jongste gericht; grootsch en treffend van werking, en met die zelfde stoute verwerpene handbeweging tegen de verdoemden, die Michel-Angelo later met zooveel forskheid overnam. Van daar naar Rome gevoerd, waar hem Paus Eugenius IV 't eerst geroepen had, schilderde hij voor Paus Nikolaas V, in de kapel van het Vaticaan, zijne voorstellingen uit het leven van St. Steven en St. Laurens, die van zijn beminnelijke en blijmoedige levensopvatting getuigen ². Acht en zestig jaar oud stierf hij er ten jare 1455.

Florence is thans, en wordt hoe langer zoo meer de groote teekenschool — naar Vischers uitdrukking ³ — voor de Italiaansche Schilderkunst. Hier, waar welvaart en beschaving bloeyen, werd met de wetenschap en de hernieuwde kennis der Oudheid, ook de Schilderkunst herboren. Masaccio (1401—1429), eigenlijk Tommaso di S. Giovanni, die in 1421 naar Florence kwam, had er de ware wetten der lichtwerking, verkorting, plooying, ronding, de zelfstandige losmaking der figuren opgespoord, die na hem vooral de gewrochten der Toscaansche school, door zuiverheid en schoonheid van teekening, kenmerkend zullen onderscheiden. Zij begint daarbij het werkelijke leven

¹ Zie daarover Crowe enz. II. S. 155 ff. ² Ald. S. 167 ff. Zijn kroning van Maria in den Louvre, zie *Denkm.* 67, 1—3. ³ Zie zijne *Aesthetik* III. S. 708.

steeds nadrukkelijker in 't oog te vatten, en met verheven ernst te doen spreken. Masaccio's hoofdgewrocht is het muurschilderwerk in Sint Maria del Carmine, van 't welk men vroeger meende, dat het door Masolino ¹ was aangevangen, en waaronder vooral een Kristus uitblinkt, Petrus gelastende, den penning uit den muil van den visch te nemen ², en voorts een paar van Petrus' eigen wonderwerken en de herroeping en verdrijving van Adam en Eva ³. Masaccio's voorbeeld sleepte zijne tijdgenooten mede. De stoutste hunner, Broeder Filippo Lippi, leî hetzelfde harts-tochtelijke leven, dat zijn ongebonden, der kloostertucht ontsprongen loopbaan kenmerkte en hem tot de scherpste tegenstelling van den gemoedelijken Angelico maakte, ook in de levensvolle voorstellingen van zijn schilderwerk aan den dag. Zijne heilige personen en tafereelen wortelen geheel in 't gebied des werkelijken levens, en weet hij daarbij het natuurlijk menschelijk gevoel zoo diep te vatten, en zoo treffend te doen spreken, dat zich trekken van de innigste teêrheid naast die van de verrassendste en ongedwongenste werkelijkheid bij hem voordoen, die, door den blijden en helderen glans van zijne kleuren, van een nog tintelender leven schijnt te stralen. Onder zijn grootere werken blinkt zijn muurschilderwerk in den Dom te Prato (1458), en dat te Spoleto uit. Zijn aantrekkelijkste paneelen worden te Florence in de Academie gevonden. Zijn zoon Filippino, hem te Prato uit de 24jarige Spinetta Buti geboren, leerde daar teekenen van zijn vaders medehelper Broeder Diamante, en werd voorts door zijn vaders uitstekendsten leerling, Sandro Botticelli, gevormd. Deze breidde de kreits zijner onderwerpen ook over de overleveringen der Oudheid uit ⁴; gene schilderde de schoone fresco's in de kapellen der Brancacci en Strozzi (Ste Maria del Carmine, Ste Maria Novella) te Florence, en van Sint Thomas (St. Maria sopra Minerva) te Rome. Zijn liefelijkst paneel is voorzeker het onderstuk uit de Badia-kerk te

¹ Eig. Tommaso di Cristofano Fini, van wien eerst vóór weinige jaren eenige overkalkte schilderstukken in de kerk te Castiglione d'Olona bij Milaan (1428) voor den dag zijn gekomen; zie Crowe, enz. II. S. 77, en de afbeelding van zijn Herodes en Salome, ald. S. 80. Dat hij met het in den text vermelde werk niets te maken had, zie, tegen Vasari's ondoordachte bewering, uitvoerig betoogd bij Crowe t. pl. S. 89 ff. ² Zie de afbeelding bij Crowe II. t. pl.

³ Beide laatste zie bij Crowe S. 104. ⁴ Zie o. a. Venus' geboorte *Denkm.* 67 A. 4.

Florence, de Madonna die den H. Bernard komt begroeten. Andere schilders dezer dagen gingen uit Angelico's school naar die van Masaccio over, en wisten daarbij het waas der zachtheid en teêrheid van gene te bewaren. Zoo Roselli en Benozzo Gozzoli vooral; in het hoofdwerk des laatsten, de 23 groote muurstukken, in 't Campo Santo te Pisa (1469—1485), paart zich de beminnelijkste bevalligheid in de opvatting van 't werkelijke leven met een onuitputtelijke volheid van oorspronkelijke en verrassende trekken. Zij stellen de geschiedenissen van 't Oude Verbond van Noach tot Jozef voor, en schetsen den landelijken eenvoud van 't aartsvaderlijke leven even ongedwongen als karaktervol ¹. Masaccio's eigenlijke volgeling is echter Dominico Ghirlandajo, die niet slechts zijn meer idealen heiligen-beelden, maar ook der reeks zijner tijdgenooten, die hij hun als toeschouwers ter zijde stelt, de hoogste verheffing en waardigheid en 't volste leven weet bij te zetten. Zijn levenstafereelen van Maria en den Dooper bovenal, in 't koor der St. Maria Novella te Florence, leeren hem ons op 't toppunt zijner kunst kennen ². Naast hem schittert, zelfstandig en grootsch, Lucas Signorelli, die in 't harts-tochtelijke schilderen van de schokkendste tooneelen al zijn tijdgenooten overtreft, en tevens het eerst zijn werk van 't naakt op meer uitgebreide schaal maakt. Voortreffelijk zijn bovenal zijn voorstellingen uit het jongste Gericht in de Madonna-kapel van den Dom te Orviëto, ter aanvulling van die van Angelico, bij welker zachte en zaligende uitdrukking zij des te krachtiger en treffender uitkomen ³.

In Padua blonk Andreas Mantegna uit, die, door de studie der Oudheid gevormd, een juiste opvatting en kenschetsende uitdrukking der lichaamsvormen nastreefde, en zijne beelden daardoor meer plastisch dan pittoresk doet spreken, maar daarmee toch een levendig gevoel voor tooneelmatige werking paart. Zijn hoofdwerk is het muurschilderwerk in de Kluzenaarskerk te Padua, voorstellingen uit het leven van St. Jacob en St. Kristoffel, en in het oude hertogelijke paleis te Mantua, schetsen uit dat van Lodewijk Gonzaga. Onder zijn outerstukken is het even grootsche als rijke van den St. Zeno te Verona, een Ma-

¹ Zie onder anderen den wijnoogst uit Noachs geschiedenis, bij Lübke, *Grundriss der Kunstgeschichte* S. 506, en bij Crowe III. ² Zie o. a. de afbeelding van Maria's geboorte bij Crowe t. pl. S. 240, en het tafereel bij Johannes' geboorte, ald. S. 507. ³ Zie de voorstelling ald. S. 509 en *Denkm.* 68.

donna met een aantal Heiligen, waaronder een heerlijke Johannes, het voortreffelijkste. Ook in den Louvre en te Berlijn vindt men twee zijner schoonste gewrochten ¹, en in 't eerste bovendien in plaat eene bevallige voorstelling van den Parnas, die hem ook als kopersnijder leert waardeeren. Te Hamptoncourt prijkt thans zijn grauww op grauww geschilderde Triomftocht van Cæsar, die eerst voor een zaal te Mantua bestemd was, en bovenal zijn even geestvolle als nauwlettende teekenkunst doet uitkomen ².

Te Venetië ontwikkelde zich, door Giovanni Bellini vooral (zie lager), eene wederwerking op de meer strenge en kleurlooze Paduaansche school. De prachtige, bonte luchtweërspiegeling, uit de ligging der stad zelve geboren, moest het oog harer schilders van zelf op de werking en invloed der kleuren richten. De levendige en blijde gemoedsstemming van 't volk, en de prachtlievende weelde van den rijken Venetiaanschen adel droegen daar 't hunne zeker toe bij, en zagen zich daarenboven, juist in deze dagen, de beste uitingsmiddelen geschonken, in de uit Vlaanderen, omstreeks 't midden der eeuw, naar Italië overgeplante olieverwen der Van Eycks.

In dit bloeyende handelsland, thans daarenboven onder een Vorstenhuis — het Borgondische — staande, dat in rijkdom en luister zijn weërگا zocht, vonden zoowel Schilder- als Beeldhouwkunst (zie boven, I bl. 319) het meest welkome terrein. Eerstgemelde zou er thans bovendien, door de werkzaamheid van een harer roemruchtste zonen, tot een ontwikkeling geraken, die tot in verre landen en volgende eeuwen haar invloed deed gelden. Omstreeks 1366 werd, in 't Limburgsche stadjen Maaseik, in het gezin van een schilder, zekere Huibert geboren, later naar zijne geboorteplaats Huibert van Eyck genoemd; van wiens nadere omstandigheden weinig anders bekend is, dan dat hij zijne laatste levensjaren in Gent sleet en vroeger in Brugge schilderde, en dat hij den grondslag lei tot een nieuwen schildertrant, zoowel in opvatting als uitvoering. Wat de eerste betreft, sloot hij zich ten nauwste bij het zinnebeeldige standpunt der middeneeuwen aan, maar wist tevens met stoute hand in 't werkelijke leven te tasten, verplaatste zijne gewijde voorstellingen te midden eener frisch ontluikende natuur, en beeldde, in de

¹ Het laatste zie ald. 572.

² Zie de afb. *Denkm.* 67. A. 2.

gelaatstrekken en kleederdracht zijner beelden, in de woningen, 't huisraad, en bijwerk zijner stukken, even krachtig als trouw- hartig, de toestanden van zijn tijd en vaderland af. En hij be- diende zich daartoe, wat de laatste aangaat, van al de voor- deelen, hem door eene nieuwe wijze van verf-bereiding en gebruik gegeven, bij welke de olie als bindingstof gebezigd, en daardoor een vroeger ongeken- de glans in volheid en vloeyende samen- smelting van kleuren verkregen werd, door een glansrijk vernis nog meer bevorderd. Reeds in zijn minder bekende en gevierde werken, een paar stukken te Madrid en Napels, komt al het eigenaardig schoon van zijn arbeid aan den dag; maar zijn alles overtreffend meesterstuk is de voor een kapel van den Gentschen Sint Baafs geschilderde Aanbidding des Lams, waarvan het middenstuk nog altoos te Gent, de fraaiste zijvleugels in 't Berlijnsche Museum berusten. Het geheel is in een boven- en onderhoofd- blad verdeeld, ieder met de noodige vleugels voorzien, die, op middeneeuwschen trant, aan beide zijden beschilderd zijn. Op 't bovenstuk ziet men, bij geopende deuren, God den Vader met de driedubbele pauselijke kroon, met scepter en wereld- kroot, van schitterend rooden mantel omplooid, een der indruk- wekkendste beelden van geheel de kristelijke kunst. Aan zijn zijde, in eerbiedige houding, de lieve Vrouw en Johannes de Dooper; daarnaast, op de deuren zelve- n zingende en muziek- makende Engelen, en op de buitenste deuren de beelden van Adam en Eva. Het benedenstuk heeft in 't midden, op een uitgestrekte met bloemen versierde wei, de fontein des levens met het Lam Gods, tot hetwelk van weerskanten Heiligen en Engelen, Aartsvaders en Profeeten, Apostelen en martelaren aanbeddend naderen¹. Op de vleugels van weerskanten nog scharen van kluzenaars en ridders, strijdknechten Kristi en rechtschapen rechters, die evenzeer op de bron des Heils toe- treden. Op den buitenkant ziet men de Verkondiging, en de meesterlijk bewerkte beelden van den Stichter van 't stuk, den Gentschen Patriciër Jodocus Vijts en vrouw. Het grootsche werk werd omstreeks 1420 begonnen, en opent dus, als de koepelbouw van Florence den nieuwen bouwtrant, het tijdvak der nieuwere schilder- kunst. Zes jaren na den aanvang stierf Huibert, en werd het stuk nu, door zijn jonger broeder Jan,

¹ Zie eene afbeelding *Denkm.* 81.

in 1432 voltooid. Hoewel deze, blijkens zijn overige werken, voor den grootscheren stijl en aanleg van Huibert moest onderdoen, bleef hij langen tijd zijn roem verdonkeren, en Jans naam — tot in de laatste jaren toe — dien van Huibert steeds overstralen. Gene werd in 1425 hofschilder van vrouw Jacoba's baatzieken oom, Hertog Jan van Beyeren, en geraakte daarop in gunst bij haar sluwen opvolger, Hertog Filips van Borgondië, die hem in 1428 naar Portugal zond, om de Infante Isabella te schilderen. Jan zocht den stijl zijns broeders in fijneren zin te ontwikkelen, schrijdt in nette uitvoering een stap verder, maar laat dien ten gevolge de grootere afmetingen der beelden voor een arbeid op veel kleiner schaal varen. Vandaar dat, bij al de teérheid zijner Maria-beelden, deze den grootschen ernst, het diepzinnige gehalte van de beelden zijns broeders missen, en hij in 't nabootsen der werkelijkheid, tot in de kleinste bijzonderheden toe, der volgende kunsteeuw den weg baande, waarin, bij verwonderlijke fijneheid van bewerking, vrijheid van beweging, grootschheid van opvatting, en verheven samenwerking van 't geheel, voor langen tijd verloren gingen. Naast Huibert en Jan spreekt men ook nog van een zuster (Margaretha)¹ en een derden broeder (Lambert), wier werken echter minder zeker te bepalen zijn.

Hunne school oefende een onweêrstaanbaren invloed op al hun tijdgenooten uit; in Vlaanderen sloot zich een groot aantal schilders bij hen aan, van welke echter weinig zekers bekend is, al vindt men macht van schilderstukken, zonder bestemde namen, over Belgische en andere muzeën verspreid. Een der zelfstandigste was Rogier van der Weide, de oude, ook Rogier van Brugge genoemd; sedert 1436 staat hij als schilder der stad Brussel bekend, en vertoefde later langen tijd in Italië. In getrouwe nabootsing der werkelijkheid en uitvoerigheid van schildertrant, gaat hij Jan nog te boven, maar ontaardt daardoor ook dikwerf tot dorheid en schraalte. Uit zijn school spruit wellicht de wijdberoemde Hans Memling — vroeger, naar verkeerde lezing, steeds Hemling genoemd — een der begaafdeste en be-minlijkste kunstenaars der eeuw, en, uit zijn voornaam te oordeelen, een Duitscher van herkomst. Naar men zegt, zou hij,

¹ Hare hand meent men, met die harer beide broeders, te herkennen in de miniaturen van 't Gebedenboek des Hertogs van Bedford, thans in de Lands-Bibliotheek te Parijs.

na den slag van Nancy, als gewond soldaat, naar Brugge gekomen en daar in 't St. Jans gasthuis verpleegd zijn. Zijne uiterst nette en fijngepenseelde gewrochten munten niet minder door gevoelvolle waarheid van opvatting, dan uitvoerige fijnheid van bewerking uit. Zijn beroemdste werk zijn de bekende voorstellingen op de Sint Urselskas te Brugge ¹, die ons met de keurigste fijnheid de reis der Heilige met haar talrijk gevolg, in haar verschillende afdeelingen, schetsen. Ook het Sint Jans altaar prijkt met een werk van zijne hand, het eenigste dat ons onder zijn vollen naam gewaarborgd is, eene Moeder Gods met het kind, en op de zijdeuren de marteldood van beide Sint Jans. Andere gewrochten worden hem alleen om hunne overeenstemmende eigenaardigheid van bewerking toegeschreven. Zoo het laatste Oordeel in de Maria-kerk te Dantzig, dat door een Dantziger kaperkapitein in 1473 op een Vlaamsche galei vermeersterd werd; voorts twee paneelen met de zeven weeën en vreugden van Maria in de Pinakothek te Munchen en de galerij te Turijn; eindelijk nog het grootsche outerstuk, van 't jaar 1491, in den Dom te Lubeck, eene rijke voorstelling der Lijdensgeschiedenis tot de Kruisiging toe.

In Italië, om derwaarts terug te keeren, was het Antonello van Messina, naar 't schijnt, door wien er de Vlaamsche kleurmenging en schildertrant het eerst in zwang werd gebracht. Een portret van zijne hand, uit het jaar 1445, sluit zich geheel bij de Vlamingen aan; een dertig jaar later geschilderde St. Sebastiaan en eene Moeder Gods ² hebben geheel het eigenaardige koloriet, dat de Venetiaansche school (gelijk wij hoorden) kenmerkt. Even zoo zijn kroning van Maria te Palermo, en een lezende lieve Vrouw te Venetië. Giovanni Bellini was echter de groote Venetiaansche meester, die, in zijn 90jarig leven (1426—1516), de nieuwe richting met zeldzame kracht zou doen gelden. Zonder groote diepzinnigheid of hoog dichterlijke verheffing, zonder veel verscheidenheid of rijkdom van denkbeelden, wist hij toch zijn voorstellingen, door sprekende karaktertrekken, een even edele en rustige als natuurlijke waardigheid te verzekeren, en heeft daarbij een koloriet zoo schitterend zacht en helder, als hem tot den eigenlijken voorlooper der latere Venetiaansche school maakt. Zijne beste werken spruiten uit zijn later tijd

¹ Afbb. zie o. a. *Denkm.* 81, en *Lübke Grundriss* S. 634.

² Alle drie in

't Muzeum te Berlijn.

voort en toonen, bij de vroegere vergeleken, hoe hij eerst door een onverdroten arbeid tot zijn latere ontwikkeling geraakte¹. Naast hem werkte zijn broeder Gentile in gelijke richting, maar met minder kracht en volheid van karakter; belangwekkend zijn echter zijne voorstellingen uit de geschiedenis van Venetië (in de Academie aldaar), die zich door een ongedwongen opvatting der werkelijkheid kenmerken.

Geheel daarvan onderscheiden, handhaafde zich in het oude Umbrië een zelfstandige kunstrichting, meer op een innig godsdienstig gevoel, dan een frissche opvatting van 't uitwendige leven gegrond. Hier was reeds vroeg de bakermat eener godsdienstige vervoering; hier stond de wieg van den heiligen Frans van Assisi, en was met de dweepzieke strekking der Umbrische schilderschool in soortgelijke geestverwantschap, als vroeger de heilige Katharina met die van Siëna. Buiten den grondvester der school, Nicolo Alunno van Foligno, was het vooral Piëtro Perugino, die als haar krachtigste vertegenwoordiger optrad. In de kleine Umbrische *Citta della Pieve* geboren, werkte hij later te Florence, en gaf van zijn daar ontwikkelde kunstgaaf in zijn Drie Koningen, in de Nieuwe Mariakerk te Perugia, en zijn Petrus in de Sixtijsche kapel, blijk. Kort na zijn veertigste levensjaar zette hij zich te Perugia neder, waar hij nu weldra het hoofd der school werd, en een groot aantal jongeren tot zich trok. Hij liet er zijn Florentijnsche richting voor de Umbrische varen, en gaf zijn stukken een uitdrukking van godsdienstige en smachtende innigheid en vervoering, zijn vrouwenidealen een reinheid van uitzicht en houding, als zich bij geen ander in zulk een mate laten vinden. Ook het eerwaardige der grijsheid gaat hem gelukkig van de hand; mannelijke wilskracht en vaardigheid echter vielen minder in zijn trant, en zijn schilderstukken zijn daardoor van een zeker gevoelzieke eentonigheid en gemaaktheid, in spijt van zijn warm en krachtig koloriet, niet vrij te spreken². Buiten andere schilders, als Pinturicchio³ en Giovanni van Spanje, waren het vooral twee meesters uit naburige oorden, die zich bij zijne richting aansloten: Giovanni Santi van Urbino, de vader van Rafaël, die zich door een gevoelvolle uitdrukking en zorgvuldige uitvoering

¹ Twee Madonna's uit de Brera-gallerij te Milaan, zie *Denkm.* 69, 3 en 4, een Kristus bij Lübke, S. 516. ² Zie eene afb. zijner graflegging, *Denkm.* 70, 3. ³ Zijn drie koningen, zie ald. 7.

onderscheidt¹, en de, eerst als goudsmid werkzame Frans Francia, die zich echter, buiten de Perugiaansche, ook voor de Venetiaansche richting niet onvatbaar toonde, en, hoewel van gene uitgaande, haar, tot voordeel zijner kunst, minder uitsluitend volgde. Hij was te Bologna gevestigd, en liet daar in de Bentivoglio-kapel van den St. Jacob, het schoonste en edelste zijner gewrochten achter: eene Madonna op den troon met vier Heiligen, daaronder een beeldschoonen Sebastiaan en karaktervol edelen Johannes²; alles in een koloriet vol schitterenden gloed. Hij stierf in bijna zeventigjarigen ouderdom, omstreeks tien jaar, nadat hij, in dat even bescheiden als warme klinkdicht, de eerste stralen begroet had der nieuwe zon, die — onder den naam van Rafaël Sanzio van Urbino — aan den hemel der Schilderkunst met alverdoovenden gloed verrees:

Geen Zeuxis ben ik noch Apel, voorwaar;
 Ik weet, zoo goed als een, dat te bezeffen;
 Geen Rafaël mag mij zoo hoog verheffen,
 Noch mijne kunst zoo roemen, 'k voel het klaar.
 Slechts u alleen mag, sinds tweeduizend jaar,
 Slechts u mag zulk een gunst en eere treffen,
 En geen die u benijdend aan zal keffen,
 Gij evenaart ze beide, als kunstenaar.
 Gelukkig schilder, nog zoo jong, zoo eël!
 Gij, duizenden reeds voorgesnelde in 't streven!
 Wat zal 't dan wezen in uw later leven? --
 Dan zal de tooverkracht van uw penseel
 U wijd en zijd doen roemen, en ten deel
 Den eernaam u van Vorst der Schilders geven.³

Inderdaad zou, door Rafaël en anderen, de thans aangebroken zestiende eeuw voor de Schilderkunst worden, wat in de Oudheid die van Perikles voor de Beeldhouwkunst geweest was, en in 't algemeen de vergelijking met deze, beter dan eenige andere, dulden. Gelijk toch — naar Guhls opmerking⁴ — de Grieken hun kunstaanleg en begaafdheid toen niet alleen op het gebied der beeldende kunst aan den dag legden, maar hun geheele leven en bestaan als naar den eisch der kunst regelden;

¹ Zie o. a. zijn voortreffelijk altaarstuk in 't klooster van Montefiorentino bij Urbana, dat door nauwkeurigheid en zekerheid van teekening, waarheid en grootscheit van voorstelling uitblinkt, bij Crowe enz. III S. 372.

² Eene afb. zie *Denkm.* 71, 1. ³ Zie de *Künstlerbriefe*, übersetzt und erläutert von Ernst Guhl, Berlin, 1853, S. 109. ⁴ Ald. *Einleitung* S. xxxviii

zoo bepaalde zich ook in deze eeuw de kunstaanleg niet slechts tot de beoefening der beeldende kunsten zelve, maar strekte zich over alle maatschappelijke betrekkingen, gelijk over alle inzichten en denkbeelden, uit. Geen benijdenswaarder lot voor den kunstenaar, dan in zulk eene eeuw geboren te worden, in zulk een ontvankelijken, eenstemmigen tijd te leven en werkzaam te zijn. Dan toch is zijne kunst werkelijk eene maatschappelijke behoefte, en weet hij die naar eisch te bevredigen, hij mag op de blijdste toejuiching, de schoonste belooning rekenen. Zijn kunstgeest en begaafdheid komt der algemeene kunstliefde, den kunstzin en 't verlangen zijner tijdgenooten weldadig te gemoet, maar wordt niet minder vruchtdragend door deze aangekweekt en ontwikkeld. Zoo groot — zegt Lübke ¹ te recht — was de scheppingskracht dezer kunst-eeuw, dat, na de reeks van meesters der eerste grootte, die zij zag optreden, ook de talenten van den tweeden rang, door den algemeenen stroom als gewelddadig meêgesleept, zich op eene anders minverklaarbare hoogte wisten te handhaven, en werken tot stand brachten, in welke de adel, de schoonheid, en een zweem der volkomenheid van genen onvergankelijk voortleeft.

Nog uit een ander oogpunt vereischt deze overeenkomst der Italiaansche schilder-eeuw met den Griekschen beeldhouwbloei onze aandacht. Gelijk ons in dezen laatsten, uit het Grieksche wereld-standpunt, voor de Beeldhouwkunst zelf een duurzame maatstaf ter voorstelling van het even natuurlijk als beeldend schoon gegeven is, en zijne gewrochten, als onmiskenbare toonbeelden, een bron van kunst en leering voor alle volgende eeuwen verstrekken; zoo in genoegzaam gelijke mate voor de Schilderkunst, de stijl der Italiaansche meesters dezer dagen, waarin — naar Vischers woorden ² — voor altoos de strikte grens is aangegeven, tot welke de beeldende richting in 't schilderen zich uitstrekken mag en moet, wil zij niet, uit vreeze voor den Charybdis van den *beeldhouw*-stijl, op de Skylla van een overdreven *schilder*-trant schipbreuk lijden. De eigenlijke leermeester der eeuw is de groote Florentijn Lionardo da Vinci, in 1452 op 't slot Vinci bij Florence geboren, en in 1519 in Frankrijk gestorven ³. Reeds het vorige tijdvak (zegt Lübke ⁴) putte zijn

¹ *Grundriss*, S. 541. ² *Aesthetik*, III. S. 714. ³ Niet in de armen trouwens van Frans I, gelijk men zoo dikwijls gefabeld heeft. ⁴ *Grundriss*, S. 544.

kracht, naast de Oudheid, uit de eeuwige bron der natuur; Lionardo, met zijn denkenden geest, toonde eerst recht, hoe men putten moest. Evenzeer is hij daarbij zelf — hoe weinig vruchtbaar — in den vollen zin van 't woord, scheppend kunstenaar; zijn bespiegelende aanleg en geniale veelzijdigheid beperkten echter zijn werkzaamheid als schilder. Er is, uit den eersten bloei zijner mannelijke jaren, nog een schrijven van hem bewaard gebleven, waarin hij den Milaanschen Hertog zijne diensten als ingenieur, krijgsvrouwmeester, bouwmeester, beeldhouwer, en schilder aanbiedt¹. Tot dusver was hij in Florence werkzaam geweest, waar twee portretten in de Pitti-gallerij en zijne Driekoningen in de Uffici, met hun roerend beminnelijke Moeder Gods, de innige vervoering hunner aanbidding, en de poëzy der geheele samenstelling, nog steeds een sprekende getuigenis van zijn aanwezen geven. Op zijn dertigste jaar ging hij naar Milaan, waar hij, buiten de bespiegelende verhandelingen over de Schilderkunst, die hij er opstelde, bovenal aan twee gewrochten, zijn Ruitersstandbeeld (zie boven, I bl. 321) en zijn wereldberoemd Avondmaal, zijne krachten wijdde. Het laatste, in den reeften bij Sint Marie der Bevalligheden geplaatst, dankt zijn jammerlijken staat van ontbinding, buiten 't geweld der wateren in de laag gelegen zaal, de gedachtelooze ruwheid, die het midden-onderdeel van 't stuk met een deur doorbrak, en den minder gunstigen toestand van den muur zelf, vooral ook aan het mingelukkige denkbeeld van den meester, zijn werk in olieverf op den muur te schilderen; terwijl daarbij, om alles te bekronen, in de vorige eeuw, het geheel door de ongeroepen hand van twee kunstbedervers werd overgeschilderd. Eerst in de laatste jaren heeft men, met de meeste zorgvuldigheid, de sporen hunner werkzaamheid weder zoeken weg te nemen, en zoo is, spijt allen gruwel van verwoesting, toch een zweem van 't voormalig schoon bewaard gebleven, bij welken zelfs Rafaël Morghens voortreffelijke gravure achterblijft, hoe onmisbaar dezer voorafgaande studie bij de beschouwing van 't oorspronkelijke wezen mag. Ook de nog bewaarde cartons der koppen (van Kristus in de Brera, en der Apostelen te Weimar) zijn voor de juiste kennis en waardeering van Lionardo's schilderstuk onmisbaar². De schilder bepaalde zich in zijn werk niet tot

¹ Bij Guhl *Künstlerbriefe* I. S. 87.

² Lübke, *Grundriss*, S. 544.

de ook vóór hem zoo dikwerf afgebeelde voorstelling van 't maal; of tot de belangwekkende schetsing van 't heilig tooneel, door een diepe opvatting en voorstelling der verschillende karakters. Beide wordt in de volste mate bij hem gevonden; maar terwijl hij het oogenblik tot uitgangspunt kiest, waarin Kristus weemoedig ernstig de woorden uit: »een van u zal mij verraden», breekt hij met de geheele overlevering, werpt een gloeyenden vonk onder de aangezeten dischgenooten, en waagt het stoutweg, het stille en vertrouwelijke afscheidsmaal in 't hartstochtelijkste leven en beweging te verkeeren. En toch vermocht slechts een meester als hij, in die beroering der pijnlijkste aandoeningen, dien weemoed, die smart, die kwellende onzekerheid, dien toorn, die onrust en ontzetting zelfs, de juiste en edelste maat te houden, en met de treffendste zielkennis ieder afzonderlijke uitdrukking met innige noodzakelijkheid uit de verschillende karakters te ontwikkelen; terwijl de goddelijke leeraar zelf — hoe smartelijk aangedaan — daarbij de verhevenste en edelste rust bewaart ¹. — Reeds de samenstelling zelve, die aan weerskanten telkens drie jongeren in twee groepen vereenigt, en Kristus' beeld daardoor nog des te krachtiger doet uitkomen, is een der meesterlijkste gedachten op 't gebied der kunst. Onuitputtelijk zijn dan, binnen deze indeeling, de fijne tegenstellingen der karakters, die in gelaatstrekken, bewegingen, kleeding, en bovenal in het uitdrukkingvolle handgebaar spreken. Men stelle zich slechts dien groep aan 's Heeren rechte, met den in smart verzonken Johannes, den heftig ontstoken Petrus, en den smaadlijk verrasten verrader voor! ² — Toen de Franschen in 1499 Milaan binnenrukten, begaf zich Lionardo weder naar Florence, waar hij nu, in wedstrijd met Michel Angelo, dat helaas! sedert lang verloren gegane carton van den veldslag bij Anghiari ontwierp, van 't welk ons door Rubens, bij zijn verblijf te Florence, die door Edelinck gegraveerde ruitergroep is overgebracht, die het als een der stoutste scheppingen doet kennen ³. Kort te voren had hij eene heilige familie geteekend, thans in de Londensche Akademie bewaard, en die niet minder steeds de algemeene bewondering wekte ⁴; eene andere — de

¹ Aldaar t. pl. ² Aldaar S, 545, Eene afbeelding van 't geheel zie *Denkm.* 74, 2. ³ Nader beschrijving en afbeelding, zie *Denkm.* 74, 3.

⁴ Eene afbeelding zie bij Lübke *Grundriss.* S. 547.

zoogenaamde Maagd bij de rots — is in verschillende navolgingen zijner leerlingen voorhanden, van welke de beste zich in den Louvre bevindt¹. Daar wordt ook het heerlijke portret der Mona (Maitonna) Lisa, de gade zijns Florentijnschen vriends Giocondo gevonden, aan 't weik hij vier jaar arbeidde, het toch nog onvoltooid verklarende, en dat, in welken treurigen staat ook tot ons gekomen, nog altoos door de bevalligheid der voorstelling, en de zoete betoovering van zijn aantrekkelijken glimlach, den beschouwer boeit². Niet minder voortreffelijk is de in Florence's Uffici bewaarde eigen afbeelding van den schilder, waarin het hoogste mannelijk schoon met het scherpste verstand, den fijnsten geest, is saamgesmolten³. In 1513 verliet Lionardo Florence voor Rome, maar dit reeds drie jaren later weder voor Frankrijk, waar hem de prachtlievende Frans I tot zich noodigde, en hij, gelijk wij reeds meldden, in 1519 — al was het dan ook niet (gelijk de overlevering wilde) in 's konings armen — stierf. Onder zijn Milaansche leerlingen blinkt vooral de begaafde Bernardino Luini uit.

In geheel anderen zin dan Lionardo werkte zijn stad- en tijdgenoot Michel Angelo, wiens beeldenden aanleg wij vroeger reeds leerden kennen, gelijk zich die ook in de reuzengestalten van zijn schildergewrochten steeds zoo kennelijk en uitsluitend uit. Zelfs waar hij vrouwelijke bevalligheid voorstelt, heeft zij in hare reusachtige vormen meer verheven- dan bekoorlijkheid. Het schilderachtigst is voorzeker de uitdrukking der doordringende vervoering, die hij zijn sibyllen, profeeten, en voorouders der Moedermaagd heeft weten te geven⁴, zoo als zich die in zijn wereldberoemde schilderwerken der Sixtjnsche kapel aan ons voordoen. Aan 't plafond ziet men daar — naar Cherbuliez' uitdrukking⁵ — »in nooit volprezen grootheid, die verheven beelden, als van een vreedzaam leeuwschoon stralend, en die ons — Sibyllen en Profeeten naast en door elkaâr — die vereeniging van 't gewijde en ongewijde voorstellen, die het werk der *Renaissance* was. En keert men zich van hen naar den achtermuur, men heeft er eensklaps al den schrik van het Laatste Oordeel voor zich, dat, in zijn ontzettende voorstelling de haren

¹ Eene afbeelding *Denkm.* 74, 6. ² Lübke t. pl. S. 547. Eene afb. zie *Denkm.* 74, 4. ³ Aldaar 1. ⁴ Vischer, *Aesthetik.* III. S. 716. Afbeeldingen zie o. a. bij Lübke *Grundriss.* S. 555 en ff., en in Viardots *Merveilles de la Peinture* I p. 136 SS. ⁵ In *Le Prince Vitale.*

te berge doet rijzen¹. Daar heerschen de verschrikking en de tranen, die niet worden opgedroogd. Maar eiselijker nog, dan de afzichtelijke kramptrekkingen der verdoemden, is het gelaat van den Rechter, die hen veroordeelt. Zijn arm schijnt den vernielenden bliksem te slingeren; zijn trekken zijn die van een liefdeloos geloofsrechter. Verwonderen wij er ons niet over: dat plafond werd onder Paus Julius II; dat gericht, dertig jaar later, onder Paulus III geschilderd, dien telg der Farneses, die — als een ware Janus — twee aangezichten had, het een naar 't verleden, het ander naar de toekomst gekeerd. In zijn jeugd de leerling van den letterlievenden Pomponius Lætus, liet hij later het Roomsche geloofsonderzoek door een Caraffa regelen, en bleef daarbij toch Erasmus en Sadoletto vereeren.”

Naast dien schilder van al wat verheven en ontzettend was, staat de schitterendste telg der Italiaansche schilderkunst, Rafaël, in den vollen gloed van 't betoovrendste schoon. Die betoovering (gelijk Vischer opmerkt²) is die der innerlijke zieleschoonheid. Van de Umbrische school (zie boven, bl. 37) uitgaande, aan welke hij ook zijn warmte van kleuren ontleent, staat hij aan de zijde van 't eenvoudig en bevallig schoone, tegenover Michel Angelo's verhevenheid en kracht. Desnietteenstaande weet hij, van zijn standpunt uit, tot een niet mindere kracht en verheffing te komen, al mogen zij zich minder eenzijdig dan bij genen uiten. Zoo is hij niet slechts de schilder van beminlijke en roerende moedermaagden, heilige familiën, aanvallige knaapjens, maar evenzeer van de krachtigste werkzaamheid en de hoogste verheerlijking. Die vereeniging van bevalligheid en waardigheid, die zich reeds in Lionardo niet miskennen laat, is bij Rafaël ten toppunt geklommen, bij wien de hoogste waardigheid met den bevalligsten luister straalt. Hij heeft een bekoorlijkheid van lijnen, een eirond van hoofden, een golving en buiging van hoofd en hals, een teekening van gestalte, van hals en been, en daarbij een uitdrukking van hemelsche reinheid, die hem alleen eigen zijn, en die hem de karaktervolste waarheid met de beginselen van 't zuiverste schoon doen paren. In 1483 te Urbino geboren, kwam hij op zijn elfde jaar (na den dood zijns vaders) bij Perugino in de leer, en ging tien jaar later van daar naar

¹ Afb. daaruit zie *Denkm.* 77, 8—10. Het geheel in D'Agincourts *Peinture* 175. ² *Aesthetik*, t. pl.

Florence. In 1508 riep hem Paus Julius II naar Rome, om er zijne meesterstukken te scheppen. Uit zijn eersten tijd zijn een paar Madonna's te Berlijn, een derde te Perugia bewaard; terwijl de eerste der drie nog veel gedwongens heeft, is de andere reeds vol bevalligheid¹, en vooral de derde vol diep gevoel. Geheel in Perugino's stijl is nog Maria's kroning in 't Vaticaan, terwijl het beroemde *Sposalizio* in de Brera-gallerij (te Milaan), Maria's huwelijk voorstellende, een vrijheid van schikking en levendigheid van beweging verraadt, die de Umbrische school ver voorbij streeft². Uit zijn Florentijnschen tijd dagteekenen o. a. de eenvoudige en toch zoo treffend schoone Madonna in 't Pitti-paleis, de Maria op den troon te Blenheim in Engeland, die oorspronkelijk voor eene kerk te Perugia geschilderd werd, de beminlijke Madonna der Tempi (thans in de Pinakothek te Munchen), de nog bevalliger zoogenoemde „schoone tuinierster”³ in den Louvre, de onvoltooide Madonna onder 't verhemelte (*del baldochino*) te Florence, en de beroemde Graflegging van 't jaar 1507 in 't Borghese-paleis te Rome; het eerste gewrocht, waarin de schilder een dramatisch werkende, hoewel nog min of meer gedwongen voorstelling schetste. Eerst een jaar later zou hij in 't Vaticaan 'die schitterende taak aanvaarden, die hem zich in al zijn kracht zou doen ontwikkelen en stralen. Drie zalen zijn er met zijn gewrochten versierd. De eerste met zijne voorstellingen der Godgeleerdheid, Dichtkunst, Wijsbegeerte, en Rechtsgeleerdheid, d. i. den ganschen omvang der beschaving zijner eeuw. De Godgeleerdheid, voorgesteld in de zoogenoemde *Disputa* (of

¹ Zie hare afb. *Denkm.* 78, 2. ² Wat Rafaël bij Perugino leeren kon, laat zich het best aan dezès Hemelvaart van Maria, in 't Muzeum te Napels, bespeuren. De aantrekkelijkheid der heilige personen, de uitdrukking der handen, de zorgvuldige drapeering en de liefdevolle uitvoering van 't geheel; — ziedaar waarmede 's meesters kunst den leerling reeds te gemoet kwam. Al wat echter schikking en samenstelling betreft, dankt hij alleen zijn eigen geest. Op het vermelde Napelsche schilderij heeft Perugino alle figuren, met uitzondering der zwevende Maria en eener knielende persoon, met de hoofden in een rechte lijn gesteld, zonder andere afwisseling, dan dat ze om den ander rechts of links kijken. Zie Roszmans *Briefe vom Gestade der Cyclophen und Sirenen* (Leipzig, 1869) S. 142. ³ Niet ten onrechte herkent men daarin den invloed van Lionardo: „zonder zijn toedoen”, zegt G. Planche (*Portraits d'artistes* l. p. 37), „had Rafaël, op zijn 25e jaar, zeker die diep bedrukte troniën van St Jan, de Maagd, en de andere vrouwen niet gevonden.” Een afb. zie o. a. in *The life and works of M. Angelo and Raphaël*, Londen, 1856. p. 218.

Avondmaalstrijd), in welke wel enkele deelen nog aan de vroegere manier herinneren, en hij onder anderen nog goud heeft aangewend, 't geen hij later naliet; maar dat toch zijn nieuwen, zoo- veel vrijer, breeder en vruchtbaarder stijl waardiglijk opent. Het onderwerp is er met een ongedwongenheid, grootheid, en eenvoud behandeld, die boven allen lof verheven is, en geheel de voorstelling met een stoutheid ontworpen, die zelfs bij een veel bejaarder schilder verwonderen zou ¹. Men heeft er veelal eene doorlopende geschiedenis der Godgeleerdheid in willen zien, maar zal het den smaakvollen Duitschen kunstgeleerde moeten toegeven ², dat dit niet de roeping der Schilderkunst is, en dat men er — ook naar aanleiding van Rafaëls schetsen en studiën voor zijn tafereel — eerder de uitdrukking in zien moet van de kristelijke geloofsbegrippen, door de aan de bovenzijde voorgestelde geloofs- en bijbelbeelden verzinlijkt, en gelijk zij zich in de verschillende — 't zij meer wetenschappelijke en denkende, 't zij meer gevoelende en geloovige — personen der benedenhelft uitent. Op deze toch zijn naast eenige door kleederdracht, straalkrans, of naam herkenbare mannen, andere meer als vrije scheppingen der verbeelding aangebracht. Evenzoo is ook het tweede tafereel, de zoogenoemde Atheensche school, de kunstrijke voorstelling der wijsgeerige wereld, in welke zich op den door Bramante geschetsten achtergrond, de om Plato en Aristoteles geschaarde historische personen verheffen; terwijl de voorgrond met levendige groepen van onderzoekende en navorschende geesten bezet is, in eenige van welke de schilder — naar Florentijnschen trant — eershalve enkele tijdgenooten afbeeldde ³. Op den derden wand vinden wij den Griekschen Zangberg, den Parnassus, voorgesteld, waar Apollo, in beminlijken eenvoud, den vedel hanteerend, tusschen de goddelijk schoone Muzen der Oudheid en de verschillende dichterbeelden van ouder en nieuwer eeuw, in jeugdige bevalligheid troont. Meesterlijk is hier partij getrokken van de door 't vensterraam afgebroken ruimte, zoodat er voor het tafereel zelf meer door gewonnen dan verloren schijnt. Daar tegenover stelt ons de

¹ Planche, t. pl. p. 38. ² Zie Rafaëls *Disputa* von Anton Springer. Bonn, Marcus, 1860. S. 26 f. ³ Verg. daarover behalve Springer t. pl. S. 34, Trendelenburgs *Raphaëls Schule von Athen*, Berlin, 1843. Eene afb. zie aldaar, en *Denkm.* 79. 1.

vierde wand de wereldlijke en kerkelijke Gerechtigheid voor, die evenzeer rijk aan schoonheid is. In drie jaar waren deze vier tafereelen voltooid, en ving Rafaël in 't volgende met die der zoogenoemde zaal van Heliodorus aan. Hier moest hij de hemelsche bijstand en bescherming schetsen, door de kerk in verschillende tijden ervaren. Zijne voorstellingen zijn vol van 't stoutste en bezielendst leven, en ademen de rijkste vrijheid van teekening en kleur. De eerste stelt ons den kerkschender Heliodorus voor, door wrekende Engelen uit den tempel gedreven, terwijl de gewroken kerkvoogd rustig en statig het gebouw met zijn stoet binnentrekt. Het denkbeeld van alle tijdsverwarring gaat, bij den grootschen eenvoud en waarheid der voorstelling, geheel te loor. Nog ongekunstelder is echter de samensmelting der verschillende tijden in de wondermis van Bolsena tot stand gebracht, die op den vensterwand is voorgesteld. Laat zich in beide, in dit zelfde jaar, 1512, voltooide tafereelen, de hand der medearbeidende jongeren van den schilder niet verhelen; beide volgende, Sint Pieter door een Engel uit den kerker bevrijd en Attila, door de Hemelsche verschijning der beide hoofdapostelen, voor de poorten van Rome in zijn zegetocht gestremd, zijn bijna geheel onder de leiding des meesters, en naar zijne cartons, door genen bewerkt. Dit doet echter het harstochtelijke leven van het laatste geenerlei afbreuk; terwijl het eerste vooral door het voortreffelijk aangebrachte licht-donker (het zoogenoemde *clair-obscur*), de treffendst ware werking doet. De omstreeks 1515 aangevangen Brand-zaal schetst ons vooreerst een brand in den ouden burg, op de voorbede van den Paus gestuit; voorts de overwinning op de Saraceenen bij Ostia, een van Rafaëls minst gelukkigte werken, en dat, zoo min als de beide overige, Leo III's Rechtvaardiging en Karel de Groote's Kroning, noch bij 't eerste, noch veel min bij een der vorige haalt ¹. De vierde zaal, die van Constantijn zoogenoemd, bevat de, naar Rafaëls schetsen, maar eerst na zijn dood, door Giulio Romano volwrochte zege van Constantijn op Maxentius, een der krachtigste scheppingen van den schilder.

Buiten zijn werkzaamheid in 't Vaticaan, ontwierp deze op last van Paus Leo X, in de jaren 1513 en 1514, nog de schetsen voor tien tapijtweefsels, die naar zijne teekening te Atrecht

¹ Planche, t. pl. p. 44.

geweven werden, en voor de Sixtijsche kapel bestemd waren. Zeven van de tien cartons worden nog thans te Hamptoncourt in Engeland bewaard, en de tapijten zelf in de galerij van 't Vaticaan. Zij stellen ons de belangrijkste tooneelen uit de geschiedenis der Apostelen voor, en behooren tot de schoonste en levendolste werken des meesters ¹. »Wat dezen bewonderenswaardigen schetsen», zegt G. Planche, »haar eigenlijke waarde geeft, is vooral de helderheid en duidelijkheid, waarmede de schilder alle voorgestelde feiten geteekend heeft; geen dat zich niet geheel uit zich zelf verklaart; alle personen hebben hun voorgeschreven kennelijke taak, ieder gestalte haar eigenaardige juiste beweging, ieder hoofd zijn eigen karaktervolle uitdrukking.» Ongunstig steken, bij deze krachtige schetsen, de twee en vijftig los op den wand geworpen *fresco's* der zoogenoemde *Logiën* van 't Vaticaan — anders Rafaëls Bijbel — af, die, over 't algemeen, zoo van opvatting als uitvoering, wel de zwakste gewrochten des schilders zijn. Wel zijn er enkele onder, waarin zijn vindingrijke geest in al zijn kracht uitkomt; maar voor 't meereendeel moet men zich verbazen over een schilderwerk van zijn naam, zoo misverstaan in de opvatting, of zoo achteloos uitgevoerd. Daar slechts het eerste stuk der geheele reeks van zijn eigen hand, de andere allen door zijne leerlingen geschilderd zijn, laat zich dit laatste trouwens eerder verklaren ². Geheel zijn eigen werk in deze jaren was, in 1512, in den St. Augustijn, het reuzenbeeld van den Profeet Jesaja, in 't welk hij echter — niet tot zijn voordeel — Michel Angelo's manier nastreefde. Volkomen in zijn eigen geest daarentegen is de twee jaar later in de Maria-della-Pace geschilderde, verrukkelijk schoone voorstelling van vier Sibyllen en Engelen, die een frischheid, kracht en helderheid van kleur ten toon spreiden, als geen ander muurschilderwerk ooit evenaarde. Van kristelijk gebied deed hij op dat der oude mythen-wereld een uitstap in de *fresco's* der Farnesina, waar hij reeds in 1514 den beroemden Triomf der Zeegodes Galathea schilderde ³. Van dolfinen voortgetrokken, zweeft zij op haar schelpenwagen over de golven, van Nereïden en Tritonen omgeven, terwijl bekoorlijke Liefdegodijns in de

¹ Twee afb. zie bij Lübke *Grundriss*, S. 373, en *Denkm.* 73, 3. Andere in *Life and Works*, enz. p. 361 ff. ² Planche, t. pl. p. 46 en 47.

³ Eene afb. zie *Denkm.* 78, 8, en verg. voorts Gruyers belangrijk opstel, *Raphaël et l'antiquité* (*Gazette des beaux arts* XIV. p. 45 ss.)

lucht dartelen en hunne pijltjens afschieten. Een lachend en vrolijk leven doortintelt aller åren, en straalt ons uit de bevallige lijnen en de heldere kleuren toe.

Bij al deze werken van grooten omvang bleef den onuitputtelijken kunstenaar toch nog tijd, een macht van andere schilderijen, Madonna's, altaarbeelden, Engelen en Heiligen, en portretten te schilderen. Vooral zijne Madonna's en heilige familiën gaven hem daarbij gelegenheid, zijn eigen geest in al den rijkdom zijner oorspronkelijkheid te openbaren. In deze toch wist hij het aanvankelijk louter kerkelijke onderwerp tot de hoogste en zuiverste menschelijke waarheid te ontwikkelen. Omstreeks een vijftig Madonna's schilderde hij, van zijn jeugd tot zijn vroegtijdig levens-eind, die zich allengs van een kinderlijken schroom tot een bevallig reine maagdelijkheid ontwikkelen, en zich in zijn rijpste gewrochten tot de uitdrukking van een even grootsche als vrije moederlijke waardigheid verheffen ¹. Tot zijn schoonste stukken van dezen aard behoort de zoogenoemde Madonna van den Hertog van Alva, thans te Petersburg, die ons haar voorstelt, gelijk zij, in een lachend landschap gezeten, bij 't spel der beide kinderen toekijkt ². Voorts de Maagd met de kroon of 't laken, in den Louvre, die het dek van haar Jezusjen aflicht, om hem aan den kleinen Sint Jan te toonen. Verder de verrukkelijk schoone Maagd op den stoel, in de Pittigallerij te Florence, die in helderheid en warmte van kleuren, en het volle en toch tedere schoon van 't vrouwenbeeld, den Sibyllen in Sinte Maria della Pace het meest nabij komt. Meer eenvoudig is de Madonna della tendi te Munchen. Van grooter omvang — als voor altaarstukken bestemd — zijn de trits Madonna's van Foligno, die met de Visschen, en de Sixtjinsche ². De eerste, omstreeks 1511 reeds geschilderd, berust thans in 't Vaticaan: op wolken zwevend wijdt de moeder Gods geheel haar opmerkzaamheid aan haar glansrijk kind, terwijl Sint Franciscus en de Dooper beneden in vervoering naar haar opzien, en Sint Jeroen haar den knielenden stichter voorstelt. De tweede, in 't Muzeum te Madrid, werd twee jaar later voor de Dominicaansche kerk te Napels geschilderd, en stelt de minzame Hemelkoningin

¹ Zie over haar laatstelijk *Les Vierges de Raphaël par F. A. Gruyer*, waarin de geest, beteekenis, en 't verband van ieder traver met de levens- en kunstontwikkeling van den schilder — hier en daar trouwens niet zonder spitsvondigheid — worden nagespoord en uiteengezet.

² Zie beide in mijn overzicht van Rafaëls kunstwerkzaamheid in Krusemans *Schilderschool*.

in gunstrijke houding tot den geknielden Tobias voor, die haar een visch aanbiedt, en door een Engel wordt aanbevolen, terwijl de oude Hieronymus ter zijde in een boek leest; het stuk was oorspronkelijk voor een kapel bestemd, waarin de genezing van oogzieken afgebeden werd. Schitterender echter dan in een van beide, straalt Rafaëls verheven kunstgaaf in het derde der genoemde werken, de Moeder Gods, die hij omstreeks 1518 voor de Sixtijn'sche kerk te Piacenza schilderde, en die thans het Dresder Muzeum siert. Wie (vraagt Lübke¹) kent die wondervolle gestalte niet, die, van een glansrijk gewaad omhuld, als een Hemelsch verschijnsel op de wolken zweeft. van een drom van Engelenkoppen omgloord? Een sluyer omwuijft haar hoofd, dat, als in diepe gedachten verzonken, het goddelijk geheim schijnt in te denken, door hare maagdelijke handen met moederlijke teêrheid omvat. Vol eerbied staart de Heilige Vader omhoog, en vormt, in zijn grootsch en waardig beeld, een schoone tegenstelling tegen de heilige Barbara, die haar bevallig hoofd, aan de overzijde, oodmoedig buigt en den getroffen oogblik voor al dien gloed ter neêr slaat. Het is alsof Rafaël in deze onvergelykelyk schoone schepping zijn heiligste gedachte, zijn verhevenste voorstelling, zijn volkomenste schoon heeft willen samenvatten, gelijk zij dan ook het toppunt aller godsdienstige, en tevens echt menschelijke kunst zijn en blijven zal. Omstreeks denzelfden tijd (in 1518) schilderde hij voor de koningin van Frankrijk² eene andere Madonna, nog steeds in den Louvre bewaard, waaraan hij echter niet alleen, maar met Giulio Romano werkzaam was. Eenige maanden te voren (Maart 1517—Mei 1518³) had hij voor haar gemaal dien trotschen Sint Michaël voltooid, die evenzeer thans nog den Louvre siert. Van geheel andere uitdrukking is het vreedzaam familie-tafreel der verpoozing op de vlucht naar Egypte, in 't Belvedere te Weenen. Meer overeenstemmend is de daar evenzeer bewaarde Margaretha, die den draak verwint, en die dezelfde te Parijs voorhanden voorstelling in stoutheid overtreft. Den zoon Gods verheerlijkte de schilder bovenal in zijn Kruisdraging, den zoogenoemden Spasimo di Sicilia, in 't Muzeum te Madrid, die tusschen 1516 en 1518

¹ *Grundriss* S. 579. Eene afb. zie *Denkm.* 78, 7. ² En niet voor den koning, gelijk thans door den Heer Campori is uitgemaakt; zie zijne *Documents inédits sur Raphael*, in de *Gazette des beaux arts* XIV. p. 354. — Eene afb. zie *Denkm.* 78, 6. ³ Campori, t. pl.

geschilderd, en dus mede in den vollen bloei zijner kunst geboren, door diepte van opvatting en kracht van uitdrukking gelijkelijk uitmunt; en in dat helaas! niet geheel voltooide, maar anders in dramatische verheffing een der treffendste zijner gewrochten, de zoogenoemde Transfiguratie — de Verheerlijking op den Thabor — op het Vaticaan. Terwijl hier de kunstenaar echter twee afzonderlijke feiten zocht te verbinden, ging er de eenheid van voorstelling in te loor. Boven toch ziet men er de heerlijk zwevende beelden van Kristus, Mozes en Elias, als in een glans van hemelsche zaligheid stralen; en beneden, in den hartstochtelijken groep, die zich om den bezeten jongen beweegt, in tegenstelling daarvan, al den nood en jammer van 't aardsche leven uitgedrukt.

Als portretschilder munt Rafaël door waarheid van voorstelling, treffende karakterteekening, en helderheid van kleuren uit. De Pitti-gallerij te Florence leert hem ons, als zoodanig, van zijn eerste nog min of meer gedwongen proeven, de afbeelding van Angelo Doni en zijne vrouw (omstreeks 1605), tot den volsten bloei zijner kunst, in de geestvolle beeltenis van Paus Julius II, kennen. Niet minder schoon zijn de portretten van Leo X, de kardinalen De Medici en Bibbiëna, Fedra Inghirami, gelijk in de Uffici dat (naar 't schijnt) der dichteres Beatrice van Ferrara, dat vroeger voor dat der bakkerin, zijne liefste, de beroemde *Fornarina* gold, en zijn eigen. Te Rome ziet men in 't Sciarra-paleis zijn bevalligen jongen vedelaar (1518)¹,

¹ „On a bien raison” (schreef Taine naar aanleiding van dezen) „de déclarer Raphaël le prince des peintres: impossible d'être plus sobre, plus simple, de comprendre la grandeur plus naturellement et avec moins d'effort. Ses fresques ternies, ses plafonds écaillés ne le montrent pas tout entier; il faut voir des morceaux où, comme ici, le coloris n'a pas souffert, et où le relief est intact. Le jeune homme (en barette noire, en manteau vert, avec un collet de fourrure et de grands cheveux bruns tombans) tourne lentement la tête, et regarde le spectateur; la noblesse et le calme de cette tête sont incomparables, et aussi sa douceur et son esprit; on ne peut pas imaginer un être plus beau, plus fin, plus digne d'être aimé. Il est tellement sérieux qu'on lui croirait une sorte de tristesse, la vérité est seulement qu'il est au repos et qu'il a l'âme noble. Plus on regarde R., plus on sent qu'il avait une âme tendre et généreuse, semblable à celle de Mozart, celle d'un homme de génie qui a déployé son génie sans peine et toujours vécu parmi des formes idéales; il est resté bon, comme une créature supérieure qui traverserait sans les subir les misères et les bassesses de la vie. (*Voyage en Italie.*)

een tweelingportret in dat der Doria's, de Fornarina in dat der Barberini; het eenige trouwens onder Rafaëls werken dat, naar Lübkes opmerking, minder edel van opvatting is. In den Louvre vindt men de veelgeroemde Johanna van Arragon, en beide uitstekende portretten van den kardinaal de Medici en Graaf Castiglione. Te Munchen eindelijk de jeugdig bevallige afbeelding van Bindo Aldoviti, die vroeger veelal voor Rafaëls eigen portret gehouden werd.

Eerst 37 jaren oud, werd Rafaël, in 't voorjaar van 1520, door een hevige en aanhoudende koorts bezocht, die hem binnen acht dagen tijds ten grave sleepte ¹. Bij zijn dood scheen zijn tijdgenooten Rome leêg, en de kunst een weeze. Om zijn lijkbaar, naast welke men zijn laatste, nog onvoltooide meesterstuk, de Verheerlijking, ten toon had gesteld, vereenigden zich alle standen, geslachten, en leeftijden, om, door hun gemeenschappelijk rouwbetoon, den kunstenaar en mensch de laatste hulde te brengen. ²

Zijn stijl werd ras het algemeen eigendom der kunstenaars te Rome, die hem, bij zijn overstelpende werkzaamheid, bij verschillende zijner gewrochten ter zij gestaan en onder zijne leiding gewerkt hadden. Zoo lang hij zelf leefde, voorzag zijn even smaakvolle als verheven geest in hetgeen den hunnen wellicht ontbrak. Na zijn dood lieten de begaafde en uitstekende onder hen zich al ras tot een zekere onmatigheid verleiden, terwijl de minder begaafde tot een levenloozen, onverkwikkelijken schildertrant ontaardden, en zelfs in 't koloriet geen rust en harmonie meer te bewaren wisten. Onder de eerste blinkt bovenal de zoogenoemde Giulio Romano, met zijn eigenlijken naam Pippi, uit (1492—1546). Als Rafaëls talentvolste leerling, had hij het grootste en beste aandeel aan zijn meesters grootere werken; tot zijn zelfstandige gewrochten behooren de fresco's uit de oude fabelleer, in de villa's Lante en Madama ³, eene levensvolle Madonna te Dresden, en de marteldood van St. Steven te Genua. In 't jaar 1514 naar Mantua geroepen, om er in 't hertoglijk paleis werkzaam te zijn, bleef hij daar, in zijn fresco's uit den Trojaanschen oorlog

¹ Zie Pauluzzi's briefjen in de *Doc. ined.* p. 454, waarmede op nieuw Vasari's meening omtrent de oorzaak van zijn dood weêrsproken wordt; verg. daartegen ten overvloede ook nog de aant. in *Life and Works*, enz. p. 410 f.

² Lübke *Grundriss* S. 581.

³ Zie zijne *Amfitrite* ald. S. 582.

en de geschiedenis van Diana¹, nog gekuischt van smaak; maar overschreed vervolgens, in het del-Te-paleis, waar hij den Val der Reuzen en de geschiedenis van Psyche schilderde, alle maat, en bracht, door 't voorbeeld zijner smakeloosheid, niet weinig tot de latere kunstverbastering bij².

In geheel andere, in veel eenvoudiger en stiller sferen en betrekkingen, dan dat der drie vorige meesters, bewoog zich het leven van een vierden Italiaanschen hoofdschilder (Antonio Alegri van) Correggio, dien meester der bekoorlijkheid, die (naar Guhls opmerking³) juist daaraan wellicht het ongekenkte karakter zijner kunstrichting dankt. In boven-Italië gevormd, deed zich vooral Lionardo's invloed bij hem gelden, maar ontwikkelde zich dezès meer getemperde bevalligheid, die in 't zachtsmeltend koloriet hare uitdrukking vond, bij hem tot overdrijvens bijna toe. Reeds als jeugdig kunstenaar, moet hij met een ongemeen prikkelbaar gevoel bedeed zijn geweest, en deed ook vervolgens zijne werken van dat innerlijke gevoelsleven stralen. Hij dompelt, naar Lübkes uitdrukking⁴, zijne beelden in een zee van jubel en verrukking, vervult ze met bedwelmend genot en weelde, en weet zelfs in de uitdrukking hunner smarten een weemoedig zaligen tint te leggen. Verhevenheid, ernst, en adel van vormen, juistheid en evenmaat van lijnen en teekening, staan daarentegen verre bij hem achter. Hij wil slechts beelden vol levendigen hartschoot, vol innerlijke ontroering en uiterlijke beweging, en hij breekt daartoe geheel met de overlevering, overschrijdt de wetten der gewijde opvatting, gelijk van 't gangbare kunstbegrip. Wie zijne voorstellingen ziet, ziet tevens dat zij van geheel andere afkomst zijn, dan die der andere groote meesters. Zijne Madonna's en Magdalena's hebben geheel dezelfde gelaatsvorming, hetzelfde vochtige, teder smachtende oog, hetzelfde nette neusjen en hetzelfde overfijne, altooslachende mondjen, als zijn Danaë, zijn Leda, of Io. Hij houdt er van, de weelde eener hartschochtelijke ontroering te schilderen, maar steeds met dezelfde uitdrukking, of hij een hemelsche of aardsche liefde schetst. Hoe bekoorlijk hij echter al de betoovering dier laatste weet voor te stellen, hoe hij de zacht gezwollen leden van zalig genot doet trillen, de stemming blijft — met weinige uitzon-

¹ Eene afb. zie *Denkm.* 79 A. 3. ² Ald. t. pl. ³ *Künstlerbriefe*, S. 151.

⁴ *Grundriss*, S. 583.

deringen — altoos zuiver en waar; hij verplaatst al zijn beelden in den Paradijs-staat der onschuld, en is daardoor voor zijn opvatting verantwoord. Zijn eigenlijke kracht zit daarbij in het licht, zooals hij dat in zachte mengeling, van tederen weërschijn en doorzichtige schaduw doorweefd, om zijne beelden spelen, en, als een elektrische vloeistof, de lucht, als met een adem van zoetheid, doorstroomen laat. Zijn vroegst gedagteekende werk, uit zijn twintigste levensjaar (1514), is het groote altaarstuk — in 't Muzeum te Dresden — dat de Madonna met vier Heiligen voorstelt. Nog min of meer gedwongen van uitvoering, herinnert het aan Lionardo's penseel in uitdrukking en karakter, maar heeft tevens reeds min of meer Correggio's koloriet. Uit denzelfden tijd is de bevallige voorstelling in de Uffici te Florence, Maria, zich op hare vlucht naar Egypte verpoozende. In 't jaar 1518 werd de schilder naar Florence geroepen, waar hij eerst, in 't Nonnenklooster van St. Paulus, een reeks van tooneelen uit de oude fabelleer schetste¹, en daarbij de liefelijkste bevalligheid, den bekoorlijksten gloed ten toon spreidde, en toen het kapel-gewelf en de altaar-nis in de Sint-Janskerk beschilderde. De nis is later afgebroken en daardoor zijne fresco's verloren gegaan, maar die van 't eerste zijn nog ongeschonden bewaard gebleven. Zij stelden Kristus in zijne heerlijkheid, van zijn Apostelen omgeven, voor². Hun beelden zijn vol kracht en grootsheid, maar de schilder heeft alle denkbeeld aan een achtergrond ter zij gelaten, en doet ons in een schijnbaar onbegrensde hemelruimte staren. Hij onderwerpt daarbij zijne beelden aan al de gevolgen, die uit zulk een verhouding voortvloeyen; hij verkort ze, voor een bepaald gezichtspunt, waardoor dan evenwel ieder edele lichaamsbeweging, ieder hoogere uitdrukking te loor gaat. Reeds Mantegna was te Mantua op soortgelijke wijze te werk gegaan, maar slechts op een beperkte ruimte en bij minder gewichtige onderwerpen. Daarop had Melozzo van Forli, bij zijn schilderijen in de Apostelkerk te Rome, het ook bij godsdienstige voorstellingen beproefd; maar Correggio scheen er geene grenzen in te kennen, en daar hij de eerste was, die zulk een hooge koepelruimte zoo beschilderde, kwam hij tot een verkorting zijner figuren, die hun edeler bovendeelen ten koste der onderdeelen prijs gaf. Nog sterker deed hij dat trouwens bij zijn Hemel-

¹ Zijne Diana en andere beeldjens zie *Denkm.* 75, 8—10. ² Zijn Johannes ald. 4.

vaart van Maria, in den Dom te Parma¹. Hoe gewaagd en hoe strijdig met een zuiver kunstbeginsel deze schildertrant echter ook was, hij vond niet slechts te zijnen tijde bijval, maar bleef er zelfs twee eeuwen meê heerschen.

Buiten zijne grootere werken, schilderde hij in dit tijdvak een aantal kleinere schilderijen: zijn Madonna op den thron — met Hieronymus, een Engel, en Magdalena — om het heldere licht, Correggio's *Dag* genoemd; zijn moederlijk teêre *Zingarella* (de Moeder Gods op weg naar Egypte) te Napels; zijne Verloving van 't Kristuskindjen met de H. Katharina, in den Louvre; zijn Magdalena te Dresden, die trouwens niets van een boetvaardige zondaresse heeft, maar ons alleen een schoone vrouw voorstelt, die in den lommer van 't woud in een boek ligt te lezen²; de wereldberoemde Kerst-nacht, aldaar, in 't welk al het licht van het Godskind in zijne kribbe uitstraalt, de blijde moeder omvonkt, en de schare der verstomde herders verblindt. Onder zijne mythologische schilderijen blinken bovenal zijn Opvoeding van Amor, in de nationale Gallerij te Londen, zijn Ganymedes in 't Belvédère te Weenen, zijn Leda³ en Iö uit. Zijn Danaë in 't Borghese-paleis te Rome, hoe voortreffelijk ook geschilderd, is in houding en uitdrukking van platheid niet vrij te pleiten, en kan dit door de bekoorlijkheid van den Amor en zijn beide dienstbare geestjens niet geheel vergoeden. Bij zijne jongeren verviel zijn stijl geheel tot gekunstelde manier, en zelfs de begaafde hunner, Parmigianino, munt daardoor slechts als portretschilder uit.

Ook Florence had inmiddels, buiten zijn beide grootste meesters, Lionardo en Michel-Angelo, twee andere van 't degelijkst gehalte en den edelsten aanleg voortgebracht: Baccio della Porta (1469—1517) en Andrea Vanucchi⁴. Op den eersten, onder zijn kloosternaam van Broeder Bartel — Fra Bartolomeo — 't meest bekend⁵, was Lionardo's stijl van merkbaaren invloed; terwijl in later dagen, Rafaël, bij zijn verblijf te Florence, voor zijn kleurmenging bij hem ter school ging, en hem weêrkeerig in de doorzichtkunst onderrichtte. Zijn eigenlijk gebied was dat van den godsdienst, waarop hij, door zijn gevoelvolle, grootsche,

¹ Eene afb. zie ald. 2. ² Eene afb. in Lübkes *Grundriss*. S. 587. ³ Afb. zie *Denkm.* 75, 7 en 6. ⁴ Eenige van beider werken, zie in afbb. *Denkm.* 76.

⁵ Hij was namelijk, door den wreeden dood van zijn vriend Savonarola geschokt, Dominicaan geworden, en had zelfs vier jaar lang zich geheel der kunst onttrokken.

en ongedwongen vrije beelden, de grootste meesters nabij komt. Van zijn talrijke outerstukken zijn er veel der schoonste nog altoos in Florence te vinden. De ander, gewoonlijk Del Sarto genoemd (1488—1530), muntte, behalve door den adel van teekening, hem uit Lionardo's en Michel-Angelo's voorbeeld eigen geworden, bovenal door zijn onovertroffen gloedvol koloriet uit. In zijn kort, van een noodlottigen hartstocht beroerde leven, was hij ongemeen vruchtbaar, en schiep zoowel uitgebreide *fresco's*, waarin hij het koloriet met een tot dusver geheel ongekende kracht deed schitteren, als een macht van andere schilderijen, die — hoeveel vluchtigs en minder voltooids er onder loopen mag — voor 't meerendeel overschoon zijn. Even als Broeder Bartel bewoog ook hij zich bepaaldelijk op kerkelijk terrein; hij vatte dat echter minder van de godsdienstige gevoelszij, dan wel van die eener wereldsche bevalligheid en beminnelijkheid op. Vaak vermist men daarbij de deelnemende warmte des meesters, en neemt in zijn herhaling derzelfde gelaatsuitdrukking een zekere onverschilligheid waar; dikwerf echter ook ziet men er een edele uitdrukking van waar gevoel in heerschen, en bijna altoos spreekt er een gemoedelijke trek den beschouwer weldadig uit toe. Op zijn dertigste jaar door koning Frans I aan zijn hof geroepen, liet zich de zedelijk zwakke, karakterlooze schilder echter spoedig weder naar Florence tronen, maakte van 's konings vertrouwen een onverantwoordelijk misbruik, en moest nu zijn weinige overige levensjaren in minder gelukkige, uit eigen schuld helaas! geboren omstandigheden, slijten. Dat hij desniettegenstaande zoovele voortreffelijke werken — daaronder ook zijn *fresco's* — schilderde, strekt zijn verheven kunstgeest tot een des te grooter roem¹.

Geheel zelfstandig, en van alle verkeer met de andere scholen gescheiden, ontwikkelde zich de Venetiaansche in haar streven naar de uitdrukking van 't schoon, dat zij in eene veredeling der eenvoudige werkelijkheid, den luister en den lust van 't leven vond, toenmaals in de trotsche koopstad, de mees- tresse der zee, zoo rijkelijk te aanschouwen. Als eerste waárdige vertegenwoordiger der Venetiaansche kunst, treedt Giorgione (Giorgio Barbarelli uit Castel-franco, 1477—1511) op,

¹ Lübke, *Grundriss* S. 561. Men kent voorts het boeyende, dramatische tafereel, hem door Alfred de Musset in zijn *Comédies et Proverbes* gewijd.

dien slechts de korthed zijns levens verhinderde, zich als evenknie van zijn grooten tijdgenoot Titiaan te handhaven. Van zijn meester Giovanni Bellini nam hij die gloed der kleuren en kracht van teekening over, die hij zooveel hooger nog verhief, zooveel meer nog ontwikkelde. Daarbij ging van hem die dichtertlijke opvatting van 't landschap uit, die sedert der Venetiaansche school eigen bleef, en waardoor vooral zijn Jacob en Rachel (te Dresden) ons treft. Niet minder romantisch is zijn vinding van Mozes (in de Brera te Milaan), en zijn fantastisch werkende Zeestorm (in de Akademie te Venetië). Minder krachtig dan Giorgione is Jacopo Palma, de oude, die echter met zijn zachter trekken een warm koloriet paart. Zijn schoonste werk is het zevendeelig altaarstuk in Ste. Maria-formosa te Venetië; terwijl ons een rijke volheid van leven in zijn drie Venetiaansche schoonen — zijn zoogenoemde dochters — in 't Muzeum te Dresden toestraalt¹. Venetiës hoofdmeester echter is de reeds genoemde Titiano Vecelli, te Cadore in de Frioolsche Alpen geboren, en, bijna honderd jaren oud, in 1576, te Venetië aan de pest gestorven. In zijne werken ademt die verheffing en tevens volheid van leven, die slechts door een grootsche opvatting der werkelijkheid mogelijk is. In zijn lange leven handhaafde hij, met onverdroten kracht en onverdeelde trouw, dat beginsel, dat hem niet alleen van den aanvang af bij zijne werkzaamheid leidde, maar ook zijn welberaden jongeren, op zijn voetspoor, nog altoos nieuwe kunstschaten in 't leven deed roepen, toen al de overige Italiaansche scholen reeds lang tot een levenlooze manier ontaard waren. Een van Titiaans vroegste, en tevens voortreffelijkste werken is de beroemde Kristus met den cijnspenning, te Dresden², dat evenzeer door den gloed van zijn koloriet, als de onverstoorbare kalmte van den Kristuskop, en de boosaardige sluwheid van dien des Farizeërs treft. Het onderscheidt zich daardoor van zijne latere gewrochten, dat er zijn penseel meer uitvoerig, minder stout en breed is, gelijk dat vooral in de bewerking van baard en hoofdhaar uitkomt. Een hoofdwerk van later tijd is zijn verwonderlijk schoone Hemelvaart van Maria, in de Venetiaansche Akademie³. Van een jubelende Engelenschaar omgeven, zweeft de grootsche ge-

¹ Eene afbeelding zie *Grundriss*. S. 591. ² Eene afb. zie o. a. *Denkm.* 80, 2.

³ Eene afb. ald., en in *Venedigs Kunstschatze*; Triest, 1860.

stalte der Moedermaagd statig omhoog. Een straal van bezielde vervoering vonkt uit haar goddelijke blikken, bij 't aanschouwen van de heerlijkheid des Hemels, waar God de Vader haar met open armen verbeidt. Op den benedengrond beweegt zich, in hartstochtelijke ontroering, de verlaten schaar der Apostelen, die haar benijdend nastaat, en bij welke men slechts een wat rustiger en minder heftige en verwarde schikking wenschen zou. Aan een dergelijk gebrek in æsthetische ordonnantie gaat ook een ander beroemd stuk van Titiaan, zijn Graflegging Kristi, mank ¹. Even verheven als roerend schoon was daarentegen zijn, ook als landschap treffende, moord van Petrus, in de St. Jan en Pauluskerk ². Van geheel anderen aard en uitdrukking, dan een dezer stukken is zijn bevallig rustige Moeder Gods, minder maagd dan vrouw, die zich met het Kristuskindjen tot een voor haar geleiden Heilige wendt ³. Dezelfde natuurlijkheid, die den schilder bij zijne godsdienstige voorstelling leidde, bestuurde ook bij zijn mythologische schilderijen zijn penseel. Tot de voortreffelijkste daaronder behooren zijn Bacchus en Ariadne, te Londen, zijn Bacchanaal vol levenslust te Madrid, zijn ontdekte mistap van Kalisto ⁴, en zijn door Amor bekrante, liggende Venus te Dresden ⁵, even edel en daardoor, bij alle naaktheid, kuisch als schoon van vorm.

Bij deze edele natuurlijkheid van zijn stijl, moest Titiaan noodwendig een voortreffelijk portretschilder zijn, en inderdaad evenaren hem — naar Lübkes uitspraak — weinigen, zoowel in grootsheid van opvatting, als krachtige teekening van 't geen er in den afgebeelde belangrijks, waardigs, en schoons was. Het rustige bezef van een vrij en edel bestaan ademt in al zijn beeldtenissen, in de ongedwongen waardigheid hunner houding, het gloedvolle koloriet en het fijne gevoel, waarmede zij zijn

¹ Zie daaromtrent de kunstkeurige opmerkingen van Steuerwald, in zijn lezenswaardig *Kunstpraatje*, Leyden, Sijthoff, 1863. bl. 62 en vv. en 67 v.; al laat zich zijne voorstelling niet geheel van overdrijving vrijpleiten. Volkomen juist mag daarentegen alles heeten, wat hij vervolgens omtrent twee andere — mythologische — stukken, van minder aanbelang trouwens, aanmerkt. Eene afb. zie ald. en *Denkm.* 80 ff. ² Thans, gelijk men weet, door brand vernield; eene fraaye afb. zie echter in *Venedigs Kunstschatze* S. 84. ³ Ook in dit stuk laat zich echter in den bijstaanden Petrus en Hieronymus een gewrongen schikking niet ontkennen. Eene afb. zie bij Lübke *Grundriss.* S. 594.

⁴ Eene afb. zie *Denkm.* 80, 3. ⁵ Eene afb. bij Lübke *Grundriss.* S. 596.

voorgesteld. Vooral zijne vrouwenportretten behooren tot de bewonderenswaardigste kunstgewrochten. Zij zijn met zulk een liefde opgevat en zoo karaktervol en schoon tevens voorgesteld, dat men ze van oudsher als die van Titiaans liefsten pleegt te doodverwen. De vier schoonste zijn wel die in den Louvre, in de Sciarra-galerij te Rome, in de Uffici en de Pitti-galerij te Florence. Een zijner edelste vrouwenbeelden is voorts dat als zijne dochter beroemde meisjen, in 't Berlijnsche Muzeum, dat een schaal met vruchten in de hoogte houdt; in eene herhaling van 't zelfde onderwerp te Madrid heeft zij in plaats der vruchten 't hoofd van den Dooper op haar schaal, en treedt er dus als dochter van Herodias op. Zijn talrijke mansportretten stellen de merkwaardigste mannen zijner eeuw, koningen en vorsten, edelen, geleerden, krijgsoversten en patriciërs, in grootsche opvatting en vrije en stoute uitvoering, voor: „eene aristokratie”, zegt Lübke, „in den verhevensten zin des woords.” —

Geen zijner tijdgenooten, te Venetië en omstreken, die zich aan zijn bezielenden invloed onttrekken kon; daar echter zijne kunst altoos weder op de natuur als bron verwees, bleven zelfs de min beduidende schilders daaronder vrij van alle manier. Bonifacio, Domenico Campagnola, Moretto, Pordenone, Paris Bordone zijn de beroemdste namen der Venetiaansche school¹; uit wat later tijd beide hoofdschilders, de zoogenoemde Tintoretto (eig. Jacopo Robusti 1555—1594) en Paolo (Cagliari) van Verona (1578—1588). De eerste, die eerst Titiaans school bezocht had, verliet deze, om op eigen hand Michel Angelo te bestudeeren, en zoo dezès teekenstijl met genes kleur te paren. In 't Dogenpaleis en de kerken van Venetië prijken veel zijner grootere stukken², die echter bij zijne talrijke portretten in schoonheid achterstaan. De tweede, Paolo Veronese, kan voor den eigenlijken erfgenaam van Titiaans kunstgeest doorgaan. Hij schildert nog eenmaal het oude prachtvolle Venetiaansche leven in volle weelde en heerlijkheid; een jubelend feestgedruisch klinkt ons uit zijne grootsche gewrochten toe, klankvolle tonen, waarin de gouden tijd van Italië's grootsch verleden zich voor 't laatst uit. Men was er toen in de reefters en eetzaalen van kloosters en gilden op gesteld, een of ander

¹ Zie enkele hunner stukken in fraaye afb. in *Venedigs Kunstschatze*. ² Aldaar S. 160 ff. *Denkm.* 88, 1 en 2.

Bijbelsch feestmaal, de bruiloft te Cana en derg. geschilderd te zien, en Paolo was daartoe met een zoo blijmoedigen schoonheidszin werkzaam, dat wij zijne festijnen nog thans met den grootsten wellust beschouwen. Maar ook bij ernstiger onderwerpen weet hij, door diepte van gevoel en levendigheid van uitdrukking, een treffende werking te doen. Veel rijker dan Titiaan in samenstelling en schikking, overtreft hij hem ook in rijkdom van kleurschakeering en overgangstinten, en staat wellicht alleen in eenvoud en verhevenheid min of meer bij hem achter. Tot zijn schoonste stukken behooren die in de Sebastiaanskerk te Venetië, daaronder vooral de gang van den martelaar naar de gerechtsplaats; voorts zijne aanbidding der drie koningen te Dresden¹, zijn wereldberoemde bruiloft van Cana in den Louvre, en het feestmaal bij Simon² te Venetië, dat, door zijn lichte tint en blinkend witte zuilen, het weelderigst gevoel van een vrij en blij bestaan geeft.

Een geheel eigen, zich geheel bij de werkelijkheid aansluitende richting sloeg de evenzeer uit Titiaans school voortgesproten Jacopo Da Ponte (naar zijn plaatsnaam, Bassano, 1510—1592), met zijne vier door en naar hem gevormde zonen, in. Hij mag de vader van 't *genre*-schilderen heeten, daar hij er zich, als bij uitsluiting, op toelei, boeren-erven en woningen met hun plompe bewoners, hun vee, gevogelte, akkertuig, en derg. te schetsen. Hij en de zijnen overstelpten de galerijen met een macht van stukken, die hoewel meer tal- dan vindingrijk, voor een kunstvolle opvatting en voorstelling van 't dagelijksche leven pleiten. —

Voor wij ons van den invloed vergewissen, door de Italiaansche kunstbeweging op 't overig Europa geoefend, moeten wij den blik nog even rugwaarts wenden, om de ontwikkeling der Germaansche Schilderkunst van den tijd af, waarin wij haar (boven, bl. 27) verlieten, kortelijk gâ te slaan. Door den allengs veldwinnenden Gothischen kerkbouw ging hier, gelijk wij vroeger reeds vernamen, het muurschilderwerk grootelijks te loor, om door den rijken schildertooi der vensters vervangen te worden. Uit den eersten Gothischen tijd mag nog dat der kerk-nis te Brauweiler, en vooral dat op 't gewelf en de wanden der kerk te Ramersdorf (bij Bonn) geroemd worden; voorts dat

¹ Een afb. zie bij Lübke *Grundriss*. S. 602. ² Een afb. *Denkm.* 88, 3.

in het koor van den Keulschen Dom, de St. Thomaskerk te Soest, de reeks van Bijbelsche tafereelen in de kloosterkerk te Wienhausen (bij Celle), enz. Keizer Karel IV, die zich een groot voorstander der kunst betoonde, gaf echter den zoogenoemden mozaiek-trant de voorkeur, gelijk zich die ook in de uitvoerige voorstelling van 't jongste gericht aan de zuidzij van den Prager Dom, en in de kerk en beide kapellen op den Karlstein in Boheme, in niet onbelangrijke gewrochten uitte. In Frankrijk wordt het groote muurschilderstuk in den St. Filibert te Tournus, als een belangrijk werk uit den eersten Gothischen tijd, geroemd. In Nederland valt het in de laatste jaren te Gorkum, Bathmen, en elders ontbloote schilderwerk te vermelden. De glasschilderkunst ontwikkelde zich bovenal in die deelen van Frankrijk, waar de Gothische bouwtrant het meest wortel schoot en bloeide. Schitterend fraaye proeven leveren ons de hoofdkerken van Rheims, Roaan, Bourges, en 't Mans, en de Heilige kapel te Parijs. In Duitschland zijn de beschilderde glazen in de eerste Gothische eeuw nog zeldzaam; eerst in de 14^e geraakten zij steeds meer in zwang, en blijven tot laat in de 15^e op 't schitterendst pralen. Tot de schoonste proeven behooren die in den Keulschen Dom¹, den Freiburger Munster, de St. Kathrijnenkerk te Oppenheim, enz. In Engeland worden vooral die in de hoofdkerk van York, in Spanje die te Toledo geroemd. In Nederland — hoewel mede eerst uit den laatsten Gothischen tijd — die van de groote kerk te Gouda². Ook in 't miniatuurschilderen had Frankrijk in dezen tijd den voorrang; de Parijsche meesters in de kunst van opluisteren (*illumineer*-kunst, gelijk men ze noemde) waren wijdberoemd. Hunne werkzaamheid hield met den wetenschappelijken bloei der Parijsche universiteit gelijken tred, en blonk allengs door een karaktervollen stijl, een degelijken arbeid, een sierlijke uitvoering uit. De, naar 't zeggen is, voor Lodewijk den Heilige bestemde Psouter, in de Parijsche boekerij, met talrijke tafereelen uit het Oude Verbond, kan er tot een rijke proef van strekken. De Deutsche miniaturen dezer dagen waren meer van

¹ Zie de afbeelding in kleuren daarvan *Denkm.* 54 en 13. ² Van deze laatste zijn de geteekende ontwerpen nog altoos in wezen, en in de kerkekamer voor den belangstellende te zien. Zij dreigen echter allengs geheel te gronde te gaan, wanneer men niet de noodige zorg bij de bewaring in acht blijft nemen, en ze voor alle invloed van vocht en derg. vrijwaart.

wereldlijken aard, en der opluistering van de gedichten der Minnezangers gewijd. Een der innemendste proeven is het Munchensche Handschrift der 13^e eeuw van den Tristan en Isolde; blijkt er ook de kennis van 's menschen lichaamsbouw nog zwak, in de bewegingen uit zich een juist bezef, in de gelaats-trekken een ongedwongen kinderlijk gevoel. De beeldjens zijn op gekleurden grond wit uitgespaard, met geschakeerden tint der kleëren¹. De Wilhelm van Oranje te Cassel (vóór 1334) geeft, op bevallige wijs, lichtgeteekende figuren op gouden of geweeften achtergrond². Ook de Stuttgarter boekerij biedt in het Weingartner Handschrift, uit de tweede helft der 13^e eeuw, schoone proeven aan. Bij 't opluisteren van Bijbels, Psouters, Evangeliariën, vierde zich het vernuft van den kunstenaar den teugel, om het randwerk der bladen met allerlei schalksche scheppingen eener spottende verbeelding op te sieren; gelijk daar o. a. een Bijbelhandschrift der 14^e eeuw te Stuttgart³, en een prentbijbel der 13^e in de boekerij van Prins Lobkowitz te Praag, ons proeven van geven, vol leven en oorspronkelijkheid.

In 't eigenlijk schilderen op hout van outerbladen en andere kerkelijke voorwerpen, deed zich in de tweede helft der 14^e eeuw in Duitschland meer dan ééne school en richting kond. De kunstlievende keizer Karel IV stelde Nikolaas Wurmser van Straatsburg, en de beide Prager schilders Kundze en Theoderich te werk. Innige zachtheid en teêrheid van uitdrukking is het kenmerk hunner werken, maar gaat met plompheid van lijnen en onredzaamheid van vormen en bewegingen gepaard. Belangrijker is de Neurenberger school van denzelfden tijd, in welke zich de invloed der Beeldhouwkunst, in strengheid van teekening, merkbaar speuren laat. Gevoel-, maar tevens karakter-vol van uitdrukking, bevallig slank van houding, en vrij ongedwongen van beweging, doen zich de beeldjens op 't Imhoffsche altaarblad⁴ aan ons voor. Ook dat der Volkamers, in 't Sint Laurenskoor, der Tuchers in de L. Vrouwenkerk verdienen vermeld te worden. Wat later dan deze was de nog voortreffelijker Keulsche school werkzaam, wier hoofdgewrochten zich aan de namen van twee meesters, Wilhelm — door de Lim-

¹ Eene afb. bij Lübke, *Grundriss*, S. 436.
ald. S. 439.

² Ald. t. pl.

³ Eene afb.

⁴ Eene afb. ald. S. 439.

burgsche kroniek op 't jaar 1380, als de beste schilder in Duitsche landen geroemd — en den ons uit A. Durers dagboek bekend geworden Steven, knoopen. Als 't werk van den eersten noemt men het altaar van Sinte Clara, in de Sint Janskapel van den Dom, met talrijke voorstellingen uit het Lijden van Kristus. Als dat van den ander het schoonste gewrocht der Duitsche kunst dezer eeuwen, het zoogenoemde Dom-stuk van 1426, thans in de Koorkapel aldaar, en dat, in zijn hoofd en middendeel, de aanbidding der drie Koningen, op beide zijvleugels St. Gereon en St. Ursula met hun gevolg vertoont ¹.

Na hen deed zich — hoe langer zoo meer — de invloed der Van Eycks ook in Deutschland gelden, en doet zich aan den Nederrijn o. a. te Calcar een schilder voor, die daar het hoogaltaar met eene voorstelling van Kristus' leven sierde, en zich als een der degelijkste en zelfstandigste navolgers van den Vlaamschen schildertrant kennen liet. Een tweede was de ongenoemde schilder der Lymersbergsche Passie (vroeger verkeerdelijk Israël van Mekeren genoemd), die geheel in den trant van den ouden Rogier van der Weyde schilderde, en krachtig van kleuren, maar tot overdrijvens toe scherp van teekening is ². Nog een eeuw later — in 1536 — schilderde Bartholomæus de Bruyn het hoogaltaar der Xantensche kerk in denzelfden trant; terwijl Westfalen daarentegen nog lang der oudere richting getrouw bleef, en, in 1465, in den meester van 't klooster Liesborn, nog een waardig vertegenwoordiger van haar bezat, wiens hoogaltaar thans de nationale gallerij te Londen siert. Van meer beteekenis echter en veel eigenaardiger dan die in 't Noorden, zijn de Midden- en Zuid-Duitsche schilders in hunne navolging van den nieuwen schilderstijl. Onder hen blinkt vooral Maarten Schongauer of Schön ³ uit, die te Augsburg (omstreeks 1420) geboren, zich te Brugge onder Rogier vormde, later in Ulm, en ten slotte te Colmar werkzaam was, waar hij in 1499 stierf. Adel en grootscheit van schikking, diep gevoel en schoonheid van uitdrukking in de gelaatstrekken zijner beelden, kunnen echter zijn hoekige en min of meer gejaagde teekening

¹ Eene afb. van 't geheel, zie *Denkm.* 60. 1, die van Sint Ursula en de haren, *Grundriss.* S. 441. ² Zie zijne afb. der H. Barbara, *Denkm.* S. 441.

³ Eig. *Hübsch Martin* (Mooi Maarten), gelijk hem zijn bewonderende tijdgenooten noemden. Verg. *Denkm.* 82 en de afbb. 1—3 ald.

niet verhelten. Buiten zijn weinige, als echt erkende, stukken te Colmar, de Madonna in de Maartenskerk en twee altaarvleugels in 't Muzeum, geven ons de talrijke kopersneden, die hij vervaardigde, proeven van zijne kunst. Een vrijer beweging en grootscher lichaamsbouw kenmerkt de stukken van een ander Zuid-Duitsch schilder, Bartholomæus Zeitblom van Ulm (1450—1520), die zich door zijne overgrootte zachtheid van kleur en uitdrukking, en stomphheid van lijnen kenmerkt¹. Een derde zich aan Ulm hechtende schildernaam is die van Maarten Schaffner, die daar van 1508—1535 werkte, en die in zijn lateren arbeid zelfs den invloed der Italiaansche kunst tot loutering van zijn eigen stijl wist aan te wenden. In zijn te Munchen bewaarde vier stukken van 1524, gaat bij zijn edele schikking, fijn gevoel, en grooten schoonheidszin, alle denkbeeld van gedwongenheid bijna geheel te loor. Veel krachtiger echter nog deed zich die Italiaansche werking in het even invloed- en geld-rijke, als levenslustige Augsburg — dat „Pompeji der Renaissance”, gelijk men 't zoo aantrekkelijk geschilderd heeft² — gelden. In Vlaamsche richting was de oude Hans Holbein vandaar uitgegaan³, en zijn zwager Hans Burgkmair er werkzaam geweest. Twee jaar vóór het einde der eeuw werd er echter eerstgemelde in zijn zoon, den jongen Hans, een der grootste Duitsche meesters, de eerste, even edel als forsche, wereldlijke schilder van Deutschland geboren⁴. Zijn vader, zijn oom Burgkmair, in 1508 uit Italië teruggekeerd, en Mooi-Maarten waren zijne Duitsche leermeesters; later ging hij zelf naar Italië. Van den aanvang af zien wij hem als portretschilder optreden, gelijk daar Augsburg bij uitstek de plaats toe was. Daar toch bestond van oudsher een eigenaardige lust, alle in aanzien gestelde personen te vereeuwigen. De bisschoppen werden er in den Dom, de regeringshoofden en bestuurders der stad in het stedelijk bestuurboek bewaard. De gilden hielden er hunne gildeboeken en kronieken, de patricische geslachten hunne gedenkboeken op na; de beroemde Fuggers, met hetzelfde doel, eene eigene *Pinakotheka Fuggerorum*: een volledige portretverzameling hunner

¹ Afbb. van zijn Maria-boodschap, zie ald. 6 en 7. ² Riehl, in zijn *Cultur-studien aus drei Jahrhunderten*. Stuttgart, 1859. S. 284—299. ³ De afb. eener Madonna van zijn penseel, zie *Denkm.* 82, 5. ⁴ In 1498, gelijk tegenover Woltmanns beweren, thans op nieuw schijnt vastgesteld.

maagschap. In Holbeins tijd zelf leefde er die vermakelijkste aller portretliefhebbers, Matthæus Schwartz, die zich opzettelijk van verschillende zijden liet afbeelden, zoo vaak de minste uitwendige verandering in zijn belangrijken persoon had plaats gegrepen, hij zich of een nieuw kleedingstuk had aangeschaft of ook zijn haar maar had laten snijden. Als een blijvend aandenken van Holbeins vroegtijdige werkzaamheid in dit vak, is ons, in 't Berlijnsche Muzeum, zijn onwaardeerbaar schetsboek van Augsburgers portretteekeningen bewaard¹, waarin hij, met naam en toenaam, een reeks van stad- en tijdgenooten afbeeldde, daaronder zich zelf (als twaalfjarigen knaap) en zijn elf jaar ouderen broeder Ambrosius², burgemeester Peutinger, keizer Maximiliaan en zijn nar, Jacob Fugger (de Rotschild die eeuw), Lomenitlin die niet eet (zekere Anna, een Augsburgs bestjen van Meurs of Engeltjen van der Vlies), een reeks geestelijken uit het beroemde Sint Ulriks-klooster, enz. In 1519 zette zich de schilder te Bazel neêr, waar hij verschillende portretten, in 1521 zijn *Ecce homo*, zijn acht Lijdenstaferieelen (1520—1525)³, zijn beroemde Madonna, voor burgemr. Meyer geschilderd, gelijk in 't naburige Breisgauer Freiburg Kristus' geboorte en de Drie Koningen maalde. Ook zijn beroemde Doodendans — naar teekeningen van zijne hand, door Hans Lutzberger in hout gesneden, en 't eerst in 1538 te Lyon verschenen — dagteekent uit deze jaren. Aandoenlijk waar en vol van 't verhevenst vernuft, stelt hij ons, in 40 prentjens, het onverbiddelijk geweld van den koning der verschrikking voor, die slechts op een enkel blaadjen als hulpvaardig en welkom vriend optreedt, gelijk op dat, waar hij den afgeleefden grijsaard op zijn weg naar 't graf ondersteunt⁴. In roerende tegenstelling daarmee staat het aan zijn weeklagende moeder schreyend ontrukte kind, dat te vergeefs naar haar terug wil⁵. In 1526 verliet Holbein Bazel voor Londen; „hier kwijnt de kunst”, schreef Erasmus in zijnen aanbevelingsbrief aan Thomas Morus, en dáár werd Holbein een nieuwe werkkring geopend, die zich echter bovenal tot portretschilderen bepaalde. Zijn beide voorstanders,

¹ Zie Woltmann, *Holbein und seine Zeit*; Leipzig, Seemann; 1866—1868, en verg. mijne daaruit getrokken schets in Krusemans *Schilderschool*. ² Beide portretten gingen vroeger voor die van den ouden en jongen Haas door; zie ze in afbeelding bij Woltmann. ³ Zie de afb. der Bespotting en Graflegging, *Denkm.* 84. 3, 4. ⁴ De afb. zie ald. 6. ⁵ Ald. 5.

Erasmus en Morus, koning Hendrik VIII, een koninklijk familie-tafereel (in Kensington-Palace), het uiterst fijne portret van den koopman Moret (te Dresden), dat van zijn vennoot Gijzen (te Berlijn), en van Anna van Kleef (in den Louvre) dagteekenen van zijn verblijf in Engeland. Zijn Triomftocht van 't Geluk en de Armoê, voor de Duitsche Hanze te Londen geschilderd, en door Fred. Zucchero als zelfs Rafaël overtreffend geroemd, is helaas! verloren gegaan, en slechts in enkele houtsneden bewaard gebleven. De schilder zelf bezweek in 1543 aan de pest¹. In zijn school vormden zich de te Neurenberg geboren Kristoffel Amberger, en de Zwitsersche schilder Nicolaas Manuel (of Deutsch) van Bern, die vooral, als ijverig voorstander der hervorming, in hekeltrant werkzaam was; de Bazelsche gallerij telt veel verdienstelijke stukken van zijne hand. Zijn doonden-dans *al fresco* op de muren van 't Dominicaansche kerkhof in zijn vaderstad ging verloren.

Naast Augsburg verdient het kunstrijke Neurenberg ook voor de schilderkunst dezer eeuw geroemd te worden. Daar toch werkte niet slechts Michael Wohlgemuth (1434—1519), met zijn gezellen, als schilder en houtsnijder, maar werd ook in 1471 de beroemdste en veelzijdigste aller Duitsche schilders, Albrecht Durer, geboren. Eerst, op zijn vaders voetspoor, tot goudsmid bestemd, liet hij, op zijn 15^e jaar, dit vak echter varen, en ging drie jaar lang bij Mr. Wohlgemuth ter school; hij reisde daarop vier of vijf jaar lang, en zette zich toen in zijn vaderstad als meester neêr. Tien jaar was hij hier nu als schilder, koper-, en hout-snijder werkzaam, en reisde toen naar Italië, waar hij Venetië, Padua, en Bologna bezocht. In 't volgende jaar teruggekeerd, bleef hij veertien jaar lang thuis en bracht inmiddels macht van schilderstukken, teekeningen, koper- en beeldsnijwerk in hout, ivoor, en speksteen voort. In 1520 ondernam hij een tweede reis naar de Nederlanden, van welke hij in 't volgende jaar terugkeerde, en waarvan hij ons een even ongedwongen als onderhoudend dagverhaal naliet². Zeven jaar lang bleef hij daarna nog te Neurenberg werkzaam, tot hij op Goeden Vrijdag 1528 overleed. Als weinig anderen — zegt Lübke³ — mag hij den roem wegdragen, in zijne ge-

¹ Zie Woltmann (t. pl. II. S. 359) tegen de vroegere algemeen aangenomen meening, volgens welke hij echter elf jaar later gestorven zou zijn. ² Ook in Ned. vertaling vóór eenige jaren uitgegeven. ³ *Grundriss*. S. 647.

wrochten de werkelijkheid doorgrond te hebben. Zijn kennis van 't menselijke lichaam, zijne bespieding van 't geheele natuurleven zijn even zoo verwonderlijk vast en zeker, als de volheid zijner gedachten onuitputtelijk, zijn rijke verbeeldingskracht onbegrensd is. Hij is zoo vervuld van het streven naar treffende, boeyende werkelijkheid, dat hem een meer verheven stijl zelfs voor ideale onderwerpen geen onvoorwaardelijke behoefte schijnt. Gelijk hij in de hervormingsbewegingen van zijn tijd met overtuiging deel nam; gelijk, voor zijn scherp en helder verstand, de gewone zinnebeeldige opvatting van 't goddelijke zich in 't menselijke oplost, zoo geeft hij ook in al zijn gewrochten van dien ommekeer blijk. Zijn Heiligen zijn Neurenberger burgers zijner dagen, uit de kringen van 't alle-daagsche leven gekozen. Hij schepte zijn stof uit hetgeen hij om zich zag, en was in de eerste plaats op scherp geteekende, karaktervolle trekken uit, die meer naar 't grove dan bevallige en edele overhellen. Zijn vormgevoel kent geenerlei verschil, hetzij hij de heilige geloofsgestalten, de ruwe verschijnselen van 't gemeene leven, of de wonderbare scheppingen zijner verbeelding schetst. Ook hoofd en handen en 't in weelderige vouwen geplooid gewaad zijner beelden drukken, in hun scherpe en ongelikte teekening, zijn weêrzin tegen alle verbloemende kunst uit. Toch stortte geen meester met zoo kwistige hand alles uit, wat het gemoed innigs en roerends, de gedachte machtigs en verhevens, de verbeelding rijks en dichterlijks had; en dat in spijt der min gunstige omstandigheden, waaronder hij vaak werkzaam was¹, maar uit welke hij zich toch niet, door geldelijken aandrang van buiten, naar Venetië of Antwerpen tronen liet. Hij bleef in zijn vaderstad, al gaf deze hem, naar zijn eerlijke betuiging, in dertig jaar, voor geen 500 gulden werk. Des te verhevener voorzeker zijn ernstige geest, die uitsluitend der kunst gewijd was.

Wat zijn godsdienstig werk betreft, toonen hem ons zijne in 1498 verschenen houtsneden, uit de Openbaring van Johannes, in al de teugellooze kracht zijner verbeelding; zijn in 1506 te Venetië geschilderd Rozekransfeest (thans in 't klooster Strahof te Praag), even dichterlijk vrij als vol verkwikkend leven. Minder behagelijk werkt zijn ontzettend waar

¹ Dat men echter ten onrechte zijne vrouw voor een huisplaaag hield, zie in den *Ned. Spectator* voor 1869, bl. 87.

tafereel der tienduizend martelaren in 't Belvédère te Weenen (1508). Uit het volgende jaar dagteekent zijn heerlijke voorstelling der Drie-Koningen, in de Uffizi te Florence, en van twee jaar later die der Drieëenheidsglorie, te Weenen¹. Van Engelen en Zaligen en in aanbidding verzonken Geloovigen omgeven, troont God de Vader in den Hemel, met de Duive des Heiligen Geestes boven hem, terwijl hij het aan 't kruishout hangend lichaam des Zoons voor zich houdt. Slechts de kleur van 't schilderij, hoe helder en frisch, is niet van onevenredigheid vrij te pleiten; gelijk de schilder in 't algemeen op bontheid van verwen in de kleeding zijner beelden gesteld is. In de jaren 1511—1515 geeft hij achtereenvolgens de houtsneden zijner groote en kleine Lijdens-geschiedenis, het leven van Maria, en zijn Passie in kopersneê uit, in welke allen zich de gansche diepte, kracht, en gevoel van den schilder uiteten. Hoogst dichterlijk heeft hij er ons de omgevende natuur, het landschap met berg en dal, rivier en woud, en een aantrekkelijken rijkdom van bosschen, vlekken, en steden teruggegeven. In zijn in 1518 geschilderden dood van Maria (thans in Engeland), gaf hij deze de trekken der onlangs overleden echtgenoot van Maximiliaan, Maria van Borgondië, en nam ook voor de bijfiguren personen uit de werkelijkheid. Zijn meesterstuk op godsdienstig gebied, wat grootheid en eenvoud, kracht en harmonie van kleur, vrijheid van vorm en adel van opvatting betreft, gaf hij in een zijner laatste gewrochten, het aan zijne vaderstad vereerde beeld der drie Hoofdapostelen en Marcus, dat hij tevens als de uitdrukking van zijn geloofsbeginselen beschouwde, gelijk de bijgevoegde verklaring vermeldt². Zijne portretten munten, als zich denken laat, door krachtig leven en even aanschouwelijke als zorgvuldige teekening uit. Een der meesterlijkste is dat van den wakkeren Neurenberger, Holzschuher, nog steeds bij diens nageslacht bewaard; voorts dat van Willibald Pirkheimer³, dat van zijn vader en zijn eigen te Munchen; zich zelf beeldde hij trouwens op meer dan één zijner grootere stukken af.

Dichterlijk rijk en boeyend uitte zich Durers verbeelding ook in menige losse plaat en voorstelling, gelijk in zijn vier heksen van 't jaar 1497, zijn HH. Hieronymus en Eustachius (eene aanlokkelijke schets van 't eenzame woudleven), zijn hoogst-

¹ Zie eene afb. van 't grootsche stuk *Denkm.* 83 A. 3. ² Den Paulus en Marcus zie o. a. *Denkm.* 83, 6. ³ *Denkm.* 83 A. 2.

dichterlijke beeld der Zwaarmoedigheid, een der verhevenste voortbrengselen zijner graveerstift¹, zijn Ridder in 't Woud der Verschrikking², zijn randteekeningen eindelijk in keizer Maximiliaans Gebedeboek, in de Kon. Boekerij te Munchen, waarin zich scherts en verbeelding in een uitlokkend spel ver-eenigen⁵.

Bij Durer sluit zich — behalve een aantal jongeren en volgelingen⁴ — vooral Luthers beroemde tijdgenoot en vriend, Lucas Cranach (eig. Sunder) aan, die den Neurenberger schilderstijl naar Saxen overbracht, waar hij, van 1504 af, als hofschilder werkzaam was, en tot 1553 — zelfs in Hertog Johan Frederiks kerker — bleef, toen hij te Weimar overleed. IJverig aanhanger der Hervorming, en met de Hervormers zelf in vriendschappelijk verkeer, zocht hij de nieuwere geloofsrichting ook in zijn schilderstukken te uiten, en muntte niet minder door diepte van gedachten dan vruchtbaarheid van penseel uit. Mag hem ook Durers verheven inzicht, zijn machtige opvatting en voorstelling ontgaan, hij is daarentegen een gemoedelijke en vertrouwelijke tint rijk, die hem steeds den algemeenen bijval verwierf, en zijne Madonna's bijv. geheel het vriendelijk voorkomen van Deutsche huismoeders geeft. Zijn belangrijkste altaarstukken zijn dat in de kerk te Schneeberg, met Kruisiging, Avondmaal, Opstanding en Laatste Oordeel; dat in den Dom te Meissen, evenzeer de Kruisiging voorstellende; dat te Wittenberg, een voorstelling van 't Avondmaal, onder 't welk de Hervormers preëken, doopen, en biecht afnemen; en het voortreffelijkste, maar eerst door zijn zoon na zijn dood voltooide, te Weimar⁵. In een aantal andere stukken legde hij zich vooral op de studie van 't naakte vrouwenbeeld toe, dat hij een frissche en warme kleur wist te geven⁶. Onder zijn leerlingen handhaafde alleen zijn zoon en naamgenoot eenigermaten den vaderlijken naam.

In Frankrijk bleef alleen het miniatuurschilderen in bloei, in 't welk vooral Lodewijk XI's hofschilder, Jean Fouquet, uitmuntte. Als portretschilder blonk in de volgende eeuw François

¹ Ald. 83, 7. ² Ald. 8. ⁵ Laatstelijk in 1850 door Stöger uitgegeven.

⁴ Hunne namen zie desbelust bij Lübke, *Grundriss*. S. 654. ⁵ Van dit en een groep uit het vorige, zie de afb. *Denkm.* 84, 8 en 9. ⁶ Zie bijv. zijn Adam en Eva bij Lübke S. 656.

Clouet (of Janet), door getrouwe en eenvoudige, maar fijngevoelde voorstelling uit¹. De meeste zijner tijdgenooten gingen in een onbekookte en averechtsche navolging van den Italiaanschen stijl te loor, en doen ons maar al te zeer de gegrondheid der opmerking van een scherpzinnig Fransch kunstrechter onzer dagen inzien, „dat voor de Fransche kunst niets noodlottiger wezen kon, dan dat onberedeneerde streven, haar eensklaps tot de hoogte der Italiaansche te willen verheffen. Door hare leerjaren weg te cijferen” (zoo schrijft hij) „ontnam men haar alle kans op oorspronkelijkheid. Wil een land tot het volle bezef der kunst geraken, zoo moet het zijn proefjaren hebben, en zijn eigen weg leeren vinden. Springt de kunstenaar plotseling van een betrekkelijke onkunde tot de verfijndste kennis over; zoo leert hij slechts gedachteloos naäpen wat hem werd voorgedaan, en middelen aanwenden, waarvan hij noch den grond, noch den geest kent. De kunst in Frankrijk te doen bloeyen, was een edele gedachte (van koning Frans I), maar niet bij machte, haar boom met vrucht en al eensklaps naar elders over te planten. Men had daar den bodem toe moeten voorbereiden, om er de plant te doen ontkiemen en wortel schieten, en zich in volle vrijheid ontwikkelen; door een verstandige behandeling, had men haar allengs aan de nieuwe aarde moeten wennen. Maar de heftige jonge vorst bezat dat geduld niet, en men moet daarom in gemoede bekennen, dat hij, met den besten wil ter wereld, op de Fransche schilderkunst een noodlottigen invloed had.”²

Evenmin als Frankrijk had Spanje nog een zelfstandige schilderkunst; de nauwe betrekking tot de Nederlanden, voerde er menigen Vlaamschen meester heen, om zijn kunstvaardige hand ter opsiering der kerken te leenen. In de 16^e eeuw roemt men echter Luis Morales, de Goddelijke bijgenaamd, die tegenover de Italiaansche richting, den strengeren ouden stijl zocht te handhaven, en daarbij, in de uitdrukking eener uitzinnige vervoering een kennelijk Spaanschen tint had³. Bij zijne tijdgenooten, den schilder en bouwmeester Beruguete (in Michel-Angelo's manier), Luis de Vargas, Inanez⁴, Alonzo Sanchez Coello, en Navarrete, won de navolging der Italianen

¹ Zie zijn portret van Hendrik II, *Denkm.* 84. A. 4. ² Vivet, *Etude sur Eustache Lesueur.* ³ Zijn *Ecce homo*, zie *Denkm.* 97, 1. ⁴ Zijn St. Steven voor de Schriftgeleerden, zie ald. 84. A. 6.

hoe langer zoo meer veld, en waren hunne landgenooten dan ook al ras met den toenaam van Spaanschen Rafaël, Titiaan, enz. voor hen bij de hand. Meer zelfstandig werkte de uit Vlaanderen geboortige Pedro Campano, wiens Kruisiging, in de hoofdkerk van Sevilla, als een indrukwekkend stuk geroemd wordt. —

Nicolaas Poussin (zegt Vosmaer¹), de beroemde Fransche schilder, heeft ons, in een zinnebeeldige voorstelling, de kunsten afgeteekend, die zich naar Rome wenden met de vraag, waarom zij niet meer bloeiden. Inderdaad echter bloeiden zij wel, maar 't was niet Zuid- maar Noordwaarts, dat men zich keeren moest, om dat te zien. Daar zou men de drie zusterkunsten, mondig en zelfstandig geworden, een nieuw leven kunnen zien aanvangen, om, in natuur en leven, een niet langer uitsluitend kerkelijk schoon te heiligen en verheerlijken. Wij zeiden de Nederlandsche schilderkunst (boven bl. 34) in de dagen vaarwel, dat er de Van Eyks, met hunne tijdgenooten en volgelingen, in zulken vruchtdragenden zin werkzaam waren, en wij hebben bij de daar reeds vermelde namen nog een nieuwen te voegen, dien van den grooten Leuvenaar Quintijn Mëssis (1466—1531)², wiens Afneming van 't Kruis (thans in de Antwerpsche Akademie) niet minder grootsch en treffend, als zijne Madonna (te Berlijn) bevallig en teder, en zijne bekende beide Duitendieven vol leven en karakter zijn³.

Met den invloed der Van Eyks moest zich echter die van 't herboren Italië paren, om in Nederland tot dien bloei der kunst te leiden, dien wij Poussin, in zijne dagen, reeds weder te vergeefs in dat Italië zien zoeken. De Nederlanders (zegt Vosmaer⁴) leerden in Vlaanderen hun kleuren mengen, en reisden naar Italië om er de herboren kunst te bestudeeren. Zoo Dirk Stuerhout (van Haarlem) er nog de manier, niet het ware beginsel der Van Eyks volgde; zoo bij Geertgen van Sint Jans, Albert van Oûwater, en Vredeman de Fries, minder nog in hun schildertrant dan in de keus hunner onderwerpen, meer vrijheid doorstraalde; — eerst na 't bezoeken van Italië, kwam de

¹ In zijn *Rembrandt Harmens van Rijn; ses précurseurs et ses années d'apprentissage*. La Haye, Nijhoff, 1862. p. 56. ² Zie Van Evens mededeelingen in de *Chronique des arts*, 1864, p. 110. ³ Eene afb. zie o. a. bij Lübke *Grundriss*. S. 636. ⁴ T. pl. p. 61.

nieuwe kunstrichting allengs aan den dag, die in de volgende eeuw, in haar vollen gloor, met zulk een oorspronkelijken glans stralen zou. De in 1495 geboren Schorel (Jan van Schoorl), zijn leerling Ant. Moro, en Maarten van Heemskerck, de Fransche Vlamingen Jan Gossaert van Maubeuge (Jan van Mabuse) en Barend van Orley trokken daarheen. Zij vonden er de schilderkunst in vollen bloei, Lionardo nog in 't leven, Rafaël, Michel-Angelo, Titiaan, en Correggio in volle kracht, en door gansch Europa bewonderd. In Nederland terug, brachten zij er een nieuwen blik en nieuwe ontwerpen mede. In Schorel komt die werking zijner Italiaansche studiën, in teekening, kleur, opvatting, en hanteering, natuurlijk zeer eenzijdig en onredzaam, het krachtigst uit¹; door hem en zijne volgelingen werd de nieuwe richting in Nederland overgeplant. Toch leefde er daar nog een ander, in 1494 geboren schilder, die niet naar Italië geweest was, maar in een Hollandsche binnenstad een zoo oorspronkelijk en krachtig talent ontwikkelde, dat hij nog altoos bewondering wekt. Lucas van Leiden was de vertegenwoordiger van een krachtigen weêrstand tegen de uitheemsche kunstrichting, de handhaver van 't inheemsch en zelfstandig beginsel, dat er de Nederlanders voor vrijwaarde, op vreemden bodem het spoor bijster te worden, waarop zij hun eigen glansrijke toekomst te gemoet streefden. Lucas hield zich, tegenover een uitsluitend schoolgaan bij de meesters, aan die onmiddellijke studie van natuur en werkelijkheid, die, als oorspronkelijk Nederlandsch beginsel, ook later steeds zulk een weldadig bestanddeel in de Nederlandsche schilderkunst vormen, en haar voor alle bederf en verval bewaren zou. Met hem, Schorel, en hunne volgelingen, loopt dit tijdperk harer geschiedenis ten einde. Na hunnen tijd neemt de verwereldlijking der kunst, hare bevrijding uit alle kerkelijke banden, de vrijverklaring van den kunstenaar, voor goed een aanvang. Vroeger werden alleen godsdienstige of heldenmatig-historische stukken voor een waardig doel der schilderkunst gehouden; eerst allengs begonnen ook de natuur, de gewone mensch, en de werkelijkheid recht te krijgen, om zich te doen gelden; thans echter werd dat recht voor goed erkend. Nieuwe afdeelingen werden op 't gebied der kunst geboren, en ontwikkelden zich tot een eigen, zelfstandig leven. De mensch

¹ Zijn Sterfbed van *Maria*, zie *Denkm.* 84 A. 3.

zelf vooral, in zijn dagelijksch bedrijf en wandel, treedt naast de vroegere helden en goden op, of neemt ook, in den ganschen omvang van zijn werkzaamheid en ontwikkeling, geheel hunne plaats in. 's Menschen liefde voor de natuur was, met zijn oog voor hare eigenaardige schoonheid, ontwaakt, en zoo werden in de thans aanvangende kunst-eeuw, al die natuur, maatschappij, en leven door 't penseel herscheppende gewrochten geboren, aan welke met name de Nederlandsche schilderschool zoo overrijk is. Niet dat zij, gelijk men 't wel eens heeft willen voorstellen, blind was voor 't geen men poëzy, verheffing en veredeling noemt. Slechts een bekrompen misverstand zou zoo averechts kunnen oordeelen. Neen, zij wist (gelijk Vosmaer zoo juist opmerkt¹) die poëzy ook daar te vinden, waar men haar vroeger niet gezocht, waar men in den waan verkeerd had, haar niet te kunnen aantreffen. Zij verkoos die niet langer uitsluitend in ééne sfeer te erkennen, ontdeed haar ook daar van alle boven- (of liever on-)natuurlijkheid, en verhief natuur en waarheid alom op den te lang ontbeerden troon. Deze ontwikkeling en vooruitgang der kunst goldt echter niet haar inhoud en voorstellingen alleen; zij ging met evenredige vorderingen in de uitvoering gepaard, door de schoone uitvinding der Van Fyks mogelijk gemaakt en voorbereid. Door 't olieschilderen kreeg men eerst het ware oog voor al de poëzy der kleuren, voor hare tallooze schakeeringen, hare samensmelting en tegenstelling, voor de krachtige werking, ook door de schijnbaar eenvormige tinten en schakeeringen van een enkele kleur — een donkerbruin of grijs — gedaan. De tooverwerking van 't doorschijnend donker — het zoogenoemde *clair-obscur* — door Correggio reeds min of meer gevoeld, door Frans Hals als bij instinct toegepast, door Rembrandt in zijn volle kracht erkend en ontwikkeld — deed zich in al haar omvang gelden. De kleur- en licht-ladder — om 't zoo te noemen — schakeerde zich even onmerkbaar als die der tonen; minder scherp geteekende omtrekken rondden zich af en smolten weg, zich naar de omringende voorwerpen richtende². Men kleurde niet meer; men kneedde, als 't ware, de beelden in de kleur zelve en wist, met een krachtig gevoerd penseel, een werking te weeg te brengen, tot dusverre, bij minder stoute — schijnbare — ver-

¹ T. pl. p. 125. ² Vosmaer, t. pl. p. 79 en 88.

waarloozing der bijkomende punten, niet verkregen noch bevroed.

Een der eerste vruchten van den nieuwen geest, en waardoor zich deze in Nederland zoo eigenaardig openbaart, waren die zoogenoemde Doele- en Regenten-stukken, zooals wij er, reeds in 1583 en vv., door Cornelis Cornelissen van Haarlem geschilderd vinden. Terwijl de Italiaansche en vroegere schilders, om zich zelf en hunne tijdgenooten te vereeuwigen, hen in bijbelsche en kerkelijke of mythologische tafereelen opnamen en verplaatsten, vinden wij thans die tijdgenooten zelf, in hun ambts-, hun gilde- of schutters-gewaad, in raad- of feestzaal vergaderd en bijeen. Theod. de Keizer, Joannes van Ravestein, en Frans Hals vooral waren daarin de waardige voorloopers van Rembrandt en Van der Helst. Van den eersten bezit het Amsterdamsche Stadhuis — om het zijn eigenlijken naam te laten — een uitgebreid stuk: zestien bijna levensgrooten leden der Burgerwacht, in 1633 geschilderd. Een tweede kleiner paneel van zijne hand (op 't Mauritshuis) stelt de vier burgemeesters der hoofdstad, in 1638, voor, van Maria de Medicis' aankomst verwittigd. Kloek en krachtig zitten er die invloedrijke mannen, in al 't gewicht van hun ambt, even levendig van tint als frisch van trekken. Ravestein, omstreeks 1580 in Den Haag geboren, bracht daar ook zijn verder leven door, tot hij in 1657 overleed. Zijn Doelestukken sieren het raadhuis der hofstad. In 1616 schilderde hij er dat levendige tafereel der Schutter-hoplui, die in bonte mengeling uit den Doele komen, na 't gebruik van de hun jaarlijks door de Overheid aangeboden spijs. Twee jaren later bracht hij dat voortreffelijke regenten-stuk tot stand, dat hem ons in al zijn waarde leert kennen, en waarin hij de Haag-sche Overheid voorstelt, aan den feestdisch gezeten, terwijl zij, met het glas in de hand, gemelde hoplui welkom heet. Een krachtig koloriet, even warm als donker, onderscheidt dit stuk, dat, in zijn bruine en gulden tinten, zijn amberkleurig vleesch, en zijn wijkend licht zelfs een Rembrandt niet geheel onwaardig schijnt. Later zei hij dit meer dichterlijk donker vaarwel, en liet zijne helden in een gelijkmatig licht optreden; al gunde hij hun dezelfde waarheid en levendigheid van uitdrukking en gebaren¹. Toch evenaarde hij zijn Haarlemmer tijd- en kunstgenoot, den in Mechelen (1583) geboren Frans Hals, noch in

¹ Vosmaer, t. pl. 83.

losheid, noch in zwier, noch in kracht van kleuren en penseel. Houbraken en andere levensbeschrijvers hebben ons, op zijn — gelijk op anderer — naam, allerlei, even potsige als ongelooflijke sprookjens opgedischt, wier onwaarheid thans vrij algemeen erkend wordt. Uit een deftig geslacht geboren, huwde hij een dochter uit dat der Stalpaerts, en werd in later levensjaren, door zijne kunstbroeders, met het dekenschap van 't Sint Lucas-gild vereerd. In zijn jeugd was hij bij den Vlaamschen schilder Van Mander in de leer geweest, en vormde later zelf die beide beroemde Adriaans, Brouwer en Ostade¹. Even oorspronkelijk en natuurlijk als meesterlijk en vaardig kunstenaar, werpt hij met kloeke hand zijne verven op 't paneel; met krachtige en smeltende kleuren legt hij den grond voor zijne stukken, en brengt dan met levendigen, luchten, maar vasten penseeltrek licht en verhooging aan, zonder op zijn toeleg terug te komen, en zijn tinten te verdooven. Met al de zekerheid van een vol-eind meester, weet hij zijne beelden als in één stuk te vormen. Zijn kleuren zijn daarbij dan eens dof, dan weder schitterend, maar altoos waar; al zijn gewrochten tintelen van waarheid, en worden van een verkwikkelijke levenslucht doorstroomd. Hij was de eerste Nederlandsche schilder, die zoo breed en stout met zijn penseel dorst te werk gaan². Wie hem in al zijn kracht wil leeren kennen, heeft zich slechts naar Haarlem te begeven, dat niet minder dan acht regenten- en Doelestukken van hem rijk is³. Het eerste van 1616, maar zoo geheel in Rembrandts warme en krachtige kleuren gewrocht, dat een zoo ervaren en keurige kunstblik, als die van den geestvollen Franschman Thoré (W. Burger), dien het aangegeven jaartal ontsnapt was, er den invloed van den — toen eerst negenjarigen — schilder in heeft meenen te zien, naar wien Hals er zich in gericht hebben zou⁴. In de beide Schutterfestijnen van 1627 is de kleur warmer en doorschijnender nog, het licht meer gelijkelijk verdeeld. In het eene bovenal is het koloriet ongemeen frisch, de vleeschkleur blank en blond, geheel in Rubens' trant. De breedheid van zijn penseel is kennelijk toegenomen, de overgang der kleuren niet gedoofd. Nog stouter is het stuk van

¹ Ald. p. 84. ² Ald. p. 85. ³ Thans in grooter en kleiner fotografiën verkrijgbaar. ⁴ Zie zijn *Musées de la Hollande*, II (Paris, 1860) p. 122: „il connaît la peinture de Rembrandt alors, et cette jeune concurrente sans doute l'a poussé à une couleur plus profonde,” enz. Verg. daartegen Vosmaer; p. 86.

't volgende jaar, waar de kleur steeds onstoffelijker geworden schijnt, en dat een altoos vaster hand verraadt. In zijn voortreffelijk doek van 1641 — vijf regenten van 't Sint Elizabethsgasthuis — voorspelt hij ons, vervolgens, als de Staalmeesters van Rembrandt. Hij heeft daar dat groote geheim van den meester ontdekt, om zonder kleuren een machtig koloriet te verwerven, met bijna éénkleurig penseel in verwante tinten te werken. Zwart, bruin, helderbruin; ziedaar alles; op 't gelaat een zweempjen rood, maar de vleeschkleur anders naar den hoofdtoon geregeld. Het licht is er schaarscher, meer saamgedrongen en geheimzinnig; maar, hoe onstoffelijk van kleur, ademt in dat vijftal mannen toch de levendigste werkelijkheid¹. De schilder was toen 57 jaar oud; als Titiaan en Rembrandt scheen hij echter altoos stouter te worden. In 1664, zijn tachtigste levensjaar, klom die stoutheid, in zijn regenten en regentessen van 't Oudemannenhuis, als tot vermetelheid toe². Hals' portretten evenaren zijne groote stukken. Buiten een enkel — een der schoonste — in een Haarlemmer Hofjen³, vindt men er een ander in 't Muzeum Van der Hoop, en meer dan een in dat van 't Rijk, te Amsterdam; onder deze laatste dat levensgroote van hemzelf en zijn vrouw, in al beider geest, fierheid, en levenslust⁴. Een vierde, een kunstjuweel, vond men — maar thans helaas! na den noodlottigen brand van February 1865, niet meer — te Rotterdam: dat van den geschiedschrijver Bor, te meer merkwaardig, als er de forsche schilder bijna in miniatuur geschilderd heeft, maar met een geest, een vrijheid en vastheid, als slechts van hem konden uitgaan. Ook in de gallerij Van Brien en prijkte vroeger een klein portret van zijne hand, waaraan hij een meer dan levensgroote uitdrukking had weten te geven⁵.

Als louter portret-schilder moet voorts ook de bekende, in 1568, te Delft geboren Mierevelt vermeld worden, van wien het

¹ Vosmaer, p. 87. ² Ald. t. pl. ³ In dat van Beresteyn namelijk; in een ander, dat van Heythuizen, werd daarentegen het evenzeer door Frans Hals geschilderde portret van den stichter gewetenloos te gelde gemaakt en naar 't buitenland verkocht, waar het thans in 't Muzeum te Brussel prijkt. Verg. Alb. Thijms mededeeling in de *Dietsche Warande* IX. bl. 297. ⁴ Verg. daarover de reeds aangeh. *Musées de la Hollande* I. p. 585. ⁵ Over 2 portretten van Hals in de *Galérie Pereire*, zie Burger in de *Gazette des beaux arts* 1863. p. 299.

Amsterdamsche Muzeum een — naar dien van Cornelis de Vischer gevolgd — Willem I, zijne drie zoons, Oldenbarnevelt — zijn leerling P. Moreelse schilderde dezès vrouw — en, het schoonste van allen, een Cats van 1634, heeft. Natuurlijkheid, degelijkheid, en klaarheid kenteekenen zijne stukken en schildertrant. Mag — naar Vosmaers uitdrukking¹ — de poëzy zijn domein niet zijn, zijn proza is flink en helder. Naast hem dient de portretschilder der grooten en aanzienlijken zijner dagen, in Engeland en Holland, herdacht: Gerard Hondhorst, een van wiens meesterstukken in dit vak, met zijn drietal andere stukken, ongelukkig mede in den brand te Rotterdam verongelukt is. Een tweede — een vrolijke man — te Amsterdam, en twee portretten aldaar, die der Gravin-weduwe van Brederode en der gade van Graaf Ernst Casimir², kunnen er eenigsins voor schadeloos stellen; elders is hij te dikwerf schraal en plat. Een reis naar Italië, waar hij, te kwader uur, Correggio en Caravaggio zocht na te streven, maakte hem tot dien *Gerardo della Notte* (den Nacht-Gerard), als men hem er noemde, die den dubbelzinnigen smaak voor nachtelijke lichtwerking — zoogenoemde nachtstukken — herwaarts bracht, en zelf meer gekunstelde dan verdienstelijke gewrochten in dien trant schiep. Even als hij, gingen ook Pinas, Pieter Lastman, en Bramer naar Italië, mede niet ten voordeele hunner oorspronkelijkheid³. De tweede van hen, hoewel door Van Mander, in 1604 reeds, een jong mensch van de beste verwachting genoemd, later door zijn tijdgenooten algemeen bewonderd, en meer dan eens door Vondel bezongen, heeft thans de meeste vermaardheid aan de toevallige omstandigheid te danken, dat hij een korte poos Rembrandts leermeester was. Inderdaad kon hij dezen, door zijne Italiaansche licht- en kleurhanteering, eenigsins tot voorbeeld strekken, zij het ook met al het verschil tusschen een onredzaam eerste rondtasten, en de schitterende uitkomst, door de verhevenste kunstgaaf verkregen⁴. Rembrandt Harmens, met den vaderlijken toenaam Van Rijn, moet, toen hij te Amsterdam bij Lastman in de leer kwam, omstreeks 15 of 16 jaar oud geweest

¹ T. pl. p. 74. ² Beide als van *onbekende hand* aangegeven, maar door Thoré (I. p. 64.) niet ten onrechte aan hem toegekend. ³ Zie over hen, hun verdere geestverwanten, en hun leidsman, den Duitschen Elsheimer, Vosmaer, t. pl. p. 96—106. ⁴ Vosmaers uitvoerige beschouwing over hem, p. 106—120.

zijn¹. Vroeger had hij twee of drie jaar onder zijn Leidschen stadgenoot Swanenburgh gewerkt; zoodra namelijk zijn aangeboren aanleg sterker bleek dan het ouderlijke voornemen, hem der geleerde studie te wijden. 't Is thans — door Vosmaer — voor goed uitgemaakt, dat hij in July 1607 te Leiden geboren is, waar zijn vader op de vest, bij de Witte poort (waar thans de Zeemansschool staat), een — in 1640 naar den anderen kant verplaatsten — molen bezat². Die van Koukerk — hoe stevig nog altoos in de werkelijkheid — behoort, in zake Rembrandt, geheel tot het gebied der verbeelding. Na zes maanden keerde Rembrandt reeds weder naar Leiden terug, en bleef er, zeven jaar lang, zoo niet „op vaders molen” schilderen, althans onder 't ouderlijke dak gehuisvest. De zucht van zooveel zijner tijd- en kunst-genooten naar 't land, waar de citroenen en de kunsten bloeyen, had op hem geen vat; zijn zelfstandige aanleg hield hem, als bij instinct, thuis, om de natuur en 't leven te bestudeeren. Zijn eerste tot ons gekomen schilderwerk³ is van 't jaar 1627: Paulus in den kerker (thans te Stuttgart), een klein stukjen vol kleur en uitdrukking en ten hoogste belangwekkend⁴. Daarna, van drie jaar later: het zeer uitvoerig gepenseeld portret van een grijsaard, in de gallerij te Cassel, maar dat, in zijn uitsluitende en toch zoo harmonische verlichting van 't hoofd, waarbij donker en licht in de volkomenste overeenstemming zijn, reeds geheel het merk van den kunstenaar draagt. Geen zijner tijdgenooten, die met zoo betooverende werking beide, als in eenheid, te paren wist⁵. In hetzelfde jaar, dat Rembrandt dat portret schilderde, had hij ook Leiden weder met Amsterdam verwisseld, waar hem veler roepstem reeds herhaaldelijk gelokt, en hij zich thans op eigen hand neêrgezet had. Het volgende jaar schilderde hij er zijn welbekenden Simeon in den Tempel (in 't Mauritshuis), in welks breedte van behandeling en oorspronkelijkheid van werking zich reeds volkomen zijn eigenaardige stijl ontwikkelt. Wel is de middengroep en de Moedermaagd vooral, die geheel in 't licht uitkomt, met een wat koude, bijna Mieris-achtige fijnheid geschilderd; de overige

¹ Zie aldaar p. 121. ² Zie den platten grond naar de kaart van Bastius, en de toelichting daarvan p. 6, ss. ³ Tenzij men anders, met Burger I. p. 210, dat jongensportret op 't Mauritshuis en het kinderportret bij Van Brienen voor vroeger houden wou. ⁴ Vosmaer R. Hs. v. R. *sa vie et ses oeuvres* (1868) p. 2. ⁵ Dez. in 't eerst aangeh. werk, t. pl. p. 138 ss.

figuren echter, hoe schitterend ook verlicht, zijn ten deele onder halve tinten en schaduwen bedolven.

In 1632 schilderde Rembrandt zijn eerste beroemde meesterstuk — mede op 't Mauritshuis — de les in de Snijkunde, en overtrof — naar Burgers zeggen — van toen af al de meesters van zijn land. Geen stuk, uit welke school ter wereld, dat de natuur rondborstiger en inniger weêrgeeft, en daarbij zoo volkomen feilloos van uitvoering is. Het gaf den Engelschen schilder Reynolds recht te zeggen, dat men naar Holland kon gaan, om de schilderkunst te leeren. Alles is er even onberispelijk in. De verkorting van 't lijk is er veel bewonderenswaardiger, dan die van 't been des Zoons, in Rubens' Drieëenheid te Antwerpen. De kop van den lesgever is even schoon als eenvoudig, al de overige vol eigenaardige uitdrukking. Geenerlei laffe begoocheling voorts, geenerlei gemaakte werking. Het geheel is rustig en vroed, het licht aan alle zijden zacht en juist, iedere bijzonderheid met een ongedwongen en natuurlijke juistheid weêrgegeven, en in volmaakte overeenstemming tevens met den toon van 't geheel¹.

Dat dit, naar de meesterlijke opvatting en uitvoering des schilders, niet zoo zeer een enkele handeling, als wel — in deze — de Wetenschap zelve voorstelt, is te recht door Burger opgemerkt; den indruk, dien er men van wegdraagt (zegt hij²) is die van een met beproefd gezag gegeven, met eerbied en aandrang ontvangen onderricht. Men vergeet er plaats en onderwerp bij, die zeker min of meer stuiten zouden, zoo er niet de geest, - door de ontzagwekkende diepte van uitdrukking en houding, als met geweld aan onttrokken en in een onstoffelijke sfeer werd meêgesleept³. Uit deze natuurlijke voorstelling spreekt tevens geheel het karakter van Rembrandts kunst niet alleen, maar die van zijn land en tijd. Wilde men (zegt Burger⁴) in Italië, Frankrijk, of elders de wetenschap vertegenwoordigen, men schilderde een zinnebeeldige persoon met boeken, bollen, en and. derg., of wel men diepte uit het verleden een feit of overlevering, zonder werkelijkheid of dadelijke toepassing op, om er een soort van allegorische voorstelling van te maken. Een dergelijke handelwijs echter kan, tot het uiterste gedreven, alleen tot verderf der kunst, tot geheele ver-

¹ Burger, *Musées de la Haye*. p. 198. ² Ald. p. 202 en S. ³ Burger maakt, een paar bladzijden vroeger, tevens nog de opmerking, dat, gelijk in 't algemeen bij Rembrandt, vooral ook hier de voorstelling niet door de lijst begrensd is, maar als van 't oneindige omgeven schijnt. ⁴ T. pl. p. 202.

vreemding van de natuur leiden. Geen afgetrokken denkbeelden, geene gezochte zinspelingen maken deze tot wat zij wezen moet, de getrouwe, al is het ook veredelende afbeeldster van natuur en leven. Neen, deze zelf alleen moeten daartoe uit hare gewrochten spreken en er zich in weërspiegelen. En geen mythisch zinnebeeld daarom ook, al ware het ook met lancetten, als met een distelkrans, gekroond, dat de Geneeskunde, in haar edelste opvatting, zoo gelukkig zou kunnen vertegenwoordigen, als die vroede Tulp, met zijn helder oog, onder dien gebulten hoed, met opgeslagen hemdsboorden, en zijn eene hand aan 't werk, terwijl de andere, tot een aanwijzend gebaar min of meer gebogen, duim en wijsvinger tot elkander brengt, als hield hij er een bloemstengel tusschen. Waarlijk in geen andere school zou een schilder zoo iets natuurlijks hebben durven wagen; Rembrandt en de Nederlandsche schilderschool vatten het leven niet bespiegelend, maar op de daad zelve en in volle waarheid op. Rembrandt is een schilder, die schildert, en goed schildert, omdat hij goed *ziet*; wat hem echter volstrekt niet belet, diep en innig te denken en te gevoelen; integendeel . . .¹.

Met dat al, laat zich de geheele Rembrandt in dit stuk nog niet kennen noch waardeeren. Het is de natuur zelve, maar niet in dat verrassende, dat geheimzinnige licht aanschouwd, dat ons het rijkst en stralendst uit zijn zoogenoemde *Nachtwacht*² (van 1642, in 't Trippenhuys) tegenvonkelt; dat verwonderlijke stuk, dat even fantastisch als natuurlijk is, en ons (naar Burgers opmerking), in spijt zijner vermetele oorspronkelijkheid, drie of vier der grootste meesters, Correggio bovenal, Giorgione, Titiaan, en Velasquez, voor den geest roept³. Met de les in de Snijkunde en de Staalmeesters of Lakenkeurders (mede op 't Trippenhuys, en in 1662 geschilderd), vertegenwoordigt het ons het best de drie achtereenvolgende manieren, waarin de schilder zijn meesterstukken wrocht; al mag men daarbij opmerken, dat hij ze niet zoo uitsluitend naar tijdsorde uit elkâar hield, maar, al naar 't onderwerp, soms ook wellicht naar den smaak des bestellers, in toepassing bracht en hier en daar vereenigde.

¹ Dezelfde t. pl. p. 205. ² Zonderlinge naam voorzeker voor een schilderstuk, van het krachtigste zonnelicht overstraald. Zie Burger, *Musée d'Amsterdam*, p. 14. ³ Ald. p. 20. Wij verwijzen voor verdere uiteenzetting en beschouwing, zoowel dezer vergelijking als van 't stnk, op 't geen daar p. 6—24 voorkomt.

De eerste, min of meer koud en bijna overnatuurlijk; de tweede, even dichterlijk als fantastisch oorspronkelijk; de derde, breed en weidsch, volkomen zeker van zich zelf, en meesterlijk in den hoogsten graad¹. De Staalmeesters, vijf in getale, met een bediende op den achtergrond, en in min of meer levendige be-raadslaging, vormen in al den eenvoud hunner handeling en voorstelling, desnietteenstaande, door de wondervolle breedte van uitvoering en de betooverende harmonie van hun schijnbaar zoo weinig sprekend, zoo eenvoudig koloriet — zwart, rood, en bruin — een zoo levend en treffend geheel, dat zij — naar het getuigenis van een Engelsch kunstrechter² — alles om zich heen koud en levenloos maken. In denzelfden geest als zij, is ook de Evangelist Matthæus, van 't zelfde jaar, in den Louvre geschilderd, en bleef hij ook in zijn verdere stukken — in de laatste jaren vóór zijn dood (1669) niet zonder overdrijving — den meester bij. Onder zijne leerlingen komt hem Gerbrand van den Eeckhout het meest nabij, en toonde zich, met den aantrekkelijken Ferdinand Bol en den voortreffelijken Govert Flinck, zijn grooten meester waardig. Bij anderen onttaarde de betooverende waarheid zijner lichtwerking in een geheel uiterlijk spel. Geheel oorspronkelijk en eigenaardig ontwikkelde zich zijn Leidsche leerling Gerard Dou, door de keurige fijnheid van zijn penseel te recht beroemd; al kan men reeds zijn ingewikkelde en beredeneerde lichtspelingen — gelijk in zijn befaamden Schoolmeester, op 't Trippenhuus — niet van alle gekunsteld-

¹ Burger *Musée d' Amsterdam*, p. 25. Voor verdere opmerkingen zie aid. In zijne boeyende beschouwing der Gallerij-Pereire te Parijs (*Gazette des beaux Arts*, 1863, p. 298 ss.) komt hij, naar aanleiding van Rembrandts schitterend schoone kniestuk — 't portret van een Godgeleerde — nog nader op die drie tijdperken, en hun verschil van koloriet, terug. 't Eerste tot 1640, zilverklaar en helder, voorts van 1640—1650 goudgeel en blinkend, daarna rossig en bruin. Het portret behoort — als de *Nachtwacht* — tot het tweede tijdvak (1644), dat van zijn hoogste macht; vroeger had hij die betoovering nog niet, later niet altoos dat zelfbedwang meer. Uit denzelfden tijd zijn al zijn uitstekendste portretten: de ouvergelykelyk schoone vrouw bij Van Loon (te Amsterdam), de man met de valk bij den markgraaf van Westminster (beide 1643), de vrouw met den waayer in Buckingham-palace (1641), en Mevr. Six bij Six van Hillegom (1667). Wel is dat van den Burgemeester zelf van later tijd, de Staalmeesters van 1661, de Joodsche bruid (in 't Muz. Van der Hoop) nog later; maar dezelfde kracht en gloed van verven en penseel, waarvan deze schoone stukken stralen, worden niet minder in gene gevonden. ² Smith, aangeh. bij Burger, t. pl. p. 30.

heid vrijpleiten¹. Hij werd daar, in zijn tijd, door Godfried Schalken, gelijk in onze dagen door Van Schendel, in nagevolgd. Als landschapschilder in denzelfden diepzinnig dichterlijken geest, die zijn andere werken kenteekent, telde Rembrandt den ook als portretschilder vermaarden Filips de Koning, als waardig navolger.

Tegenover Rembrandts *Nachtwacht* prijkt, op 't Trippenhuys, dat schoonste „portretstuk”, gelijk Josua Reynolds het zoo gelukkig gedoopt heeft, de *Schuttersmaaltijd* van Bartholomæus van der Helst. Inderdaad zijn daar alle personen als zoovele portretten, die ook in afzonderlijke lijsten de treffendste werking zouden doen. Bij gelijkmatige meesterschap, welk een geheel andere opvatting en voorstelling dan bij Rembrandt! Beiden, tot begoochelens toe, op natuur- en werkelijkheid uit, maar met welke geheel verschillende blikken die werkelijkheid beoogend, en haar dien overeenkomstig weêrgevende! De een, haar overstralend met al den dichtgloed van zijn vonkelenden geest; de ander, haar meer in 't alledaagsche en oppervlakkiger levenslicht vertoonende. Vandaar dat dan ook het minder ontwikkelde publiek den Schutters van Van der Helst boven die van Rembrandt de voorkeur zal geven; terwijl, wie voor dezen een oog heeft, ze, bij alle bewondering voor genen, tot aanbiddeus toe vereeren zal².

Het is eene juiste opmerking van Burger, dat de Noord-Nederlandsche schilderschool, buiten den eenigen Rembrandt, minstens een groot dozijn schilders telt, die het tot volkomen meesterschap op hun kunstgebied brachten. Buiten Dou, dien wij reeds noemden, Potter, Jan Steen, Ruysdael, Hobbema, Willem en Adriaan van de Velde, Ostade, en Brouwer, Albert Cuyp, Ter Burch, Metz, Pieter de Hooch, Filip Wouwerman, Hondecoeter, Rachel Ruisch, enz.; allen, even eigenaardig en oorspronkelijk, als meesterlijk in hunne kunst. Van den eerste moet echter zijn befaamdste stuk, de Stier — met Burger — beneden zijn meesterstukken van kleineren omvang — zijn spiegelend Koetjen op 't Mauritshuis, zijn landschap met vee aldaar en in de gallerij van Aremberg te Brussel — gesteld worden. Reeds het denkbeeld was niet gelukkig, een levensgroot stuk vee te schilderen, dat op ieder de werking van een opgezet

¹ Burger, t. pl. p. 83 S. ² Zie Burger, t. pl. p. 38 S.

dier hebben moet ¹. Buitendien doet echter ook de minder juist doordachte lucht-schildering en verlichting het beest minder goed uitkomen ². — Jan Steen heeft al te lang voor een oppervlakkig grollenschilder, een kroeg- en kermis-grappenmaker op 't paneel en doek, doorgegaan, tot hem, in onze dagen, de Heer Van Westhreenen in zijne eer heeft weten te herstellen, en Burger hem thans, zoo in aard van onderwerpen en personen, als in helderheid en eenvoud van uitdrukking en voorstelling, zeer juist met zijn Franschen kunstbroeder op dichtgebied, Molière, vergeleken, en zijn gansch niet oppervlakkigen blik in 't gedichtsel van 's menschen hart en bestaan geroemd heeft ³. Mag zijn penseel hier en daar — gelijk dat van den Vlaming Jordaens — wat gezwollen zijn, in de beste zijner talrijke werken is hij even keurig van teekening als Terburg, even fijn van kleur als Metz, even krachtig als Pieter de Hooch, maar breeder en bewegelijker dan zij ⁴. Enkele zijner stukken konden voor de beste van Ostade doorgaan. Deze, die, in zijn kunst-soort, enkele eigenschappen van Rembrandt — zijn koloriet en doorschijnend donker o. a. — heeft overgebracht, is een der uitstekendste meesters in de uitvoering ⁵. Ook de kieskeurigste vitters wisten daar niets op aan te merken, en vielen hem daarom over zijne onderwerpen aan. Men kan hun echter, met Burger, het recht daartoe laten, en alleen vragen, of niet Molières Sganarelle Racines Agamemnon waard is? — Ook Pieter de Hooch, door zijne tijdgenooten (naar 't schijnt) niet in zijn volle waarde geschat, en ons daardoor van levensloop bijna onbekend gebleven, schilderde in Rembrandtsche tinten, en liet ons, in de Muzeums Van der Hoop, Van Brienen, Six, en and. enkele meesterstukken na ⁶. Albert Cuyp kan men beter in Engeland — waar veel van zijne treffendste stukken zijn heenge-raakt — dan in Holland leeren kennen. Het Amst. Muzeum telt slechts één landschap van zijne hand ⁷, maar dat hem ten volle den naam van Hollandschen Claude (zie lager) waardig maakt;

¹ Zie den bij Burger (t. pl. p. 202) aangehaalden Theoph. Gautier. ² Zie daaromtrent de belangrijke opmerkingen van Steuerwald, in zijn *Kunstpraatje*, bl. 12 en v.v. ³ T. pl. p. 107—112. ⁴ Ald. p. 111. ⁵ Zie over hem laatstelijk Vosmaers studie, in *De Schilderschool*. ⁶ Ald. p. 99 ss. ⁷ Een tweede stuk, een *Ruitergevecht* (No. 61) is blijkbaar ondergeschoven. Verg. Burger, t. pl. p. 103. Zie verder, over Cuyp, mijn overzicht van zijn leven en werken in *De Schilderschool*.

Het stelt ons een Herfstmorgen voor: ter rechterzij twee boomen; ter linker een man op een ezel, en een ander, in een rood baaitjen, te voet. In 't midden vier koeyen, die naar de weide gaan, en een herderin op een ezel. Op den achtergrond een rivier, boomen, en een toren; in 't verschiet bergen. — Gerard Ter Burch, de veelbereisde Deventer burgemeester, bezocht en werkte in Italië, Spanje, Frankrijk en Duitschland, maar bleef bij dat al zuiver Hollandsch in stijl en uitvoering, en in alles steeds even natuurlijk en waar, oorspronkelijk en meesterlijk. Hij bracht het eerst die tooneelen en linnenhuizen uit de groote wereld, met jonkvrouwen in 't satijn, speelpartijtjens en concerten, aanminnige jonkers, en derg. in zwang, waarin hem zijn leerling, de Heidelberger Gaspar Netscher¹, navolgde, en zijn evenknie Metzou op zij streefde. Onder zijn grootere stukken behoort zijn bekende Vrede van Munster, en zijn meesterlijke voorstelling van het Deventer Regeeringspersoneel in 1663², in de Raadzaal dier stad. Zijn eigen portret, in burgemeesterstooi, prijkt thans in 't Mauritshuis; een juffertjen in witte zij, met een heer en dame in gesprek, in 't Trippenhuis. — Van Adriaan van de Velde bezit het Amsterdamsche Muzeum twee keurige landschappen, waaruit geheel zijne kuische liefde voor de natuur spreekt. Buitendien schilderde hij er beeldjens in de schilderijen ook van andere schilders, Wijnandts, Moucheron, Hackaert, en in drie Stadsgezichten van Jan van der Heiden. Ook het Mauritshuis telt twee niet minder keurige stukjens van zijn penseel, het Scheveningsche strand en een landschap met beesten; en ook daar treedt hij als stoffeerder der stadsgezichten van zijn vrienden Van der Hagen en Van der Heiden op. Zijn meesterstuk is echter dat onovertroffen schoone landschap bij Herfstavond (in 't Muzeum Van der Hoop, te Amsterdam), waarin hij met zijn vrouw en oudste jongetjen rondtreedt, terwijl zijn dochttertjen op den schoot eener meid met bloemen speelt; op den achtergrond wacht hen de open wagen, met twee schimmels bespannen, die er hen bracht. Twee stukjens te Rotterdam, een landschap met vee en een hoefsmidse — bij den brand gelukkig

¹ Zijn Kantwerkster en hem zelf, uit de Dresder gallerij, zie *Denkm.* 100, 9 en 10. ² Zie, over dit stuk en de daarop voorgestelde personen, den *Overijs. Alm. voor Oudheid en Letteren*, voor 1848, bl. 250, en verg. mijn vijftal lezingen over *De wordings- en ontwikkelingsgeschiedenis der stad en gemeente Deventer* (Zutphen, 1865) bl. 122.

behouden gebleven — zijn vooral voor de geschiedenis zijner ontwikkeling merkwaardig, daar zij van zijn 16^e en 19^e jaar dagteekenen; wij zien er hem het vee reeds volkomen meester, in boomen en beeldjens daarentegen nog zwak. — Zijn broeder Willem blonk in water- en zeestukken uit, gelijk hij in 't landschap, en waagde zich zelfs — als bekend is — onder de vloot en op de baren, om er studies voor zijne zeegevechten te maken. Het Amsterdamsche Muzeum telt zijne grootste, het Haagsche twee zijner schoonste stukken, juweelen van 't zuiverste water, en daarbij volkomen ongeschonden. Ook het Muzeum Van der Hoop bezit vier keurige gewrochten van zijn penseel. In zijne stille zeeën overtreft hij alle zeeschilders aller scholen; in zijn onstuimige luchten en wateren is daarentegen Ruysdael treffender en ontzettender. Jacob van¹ Ruysdael, tusschen 1625 en 1630 geboren, en aanvankelijk door den landschapschilder Van Goyen en zijn ouder broeder Salomo gevormd, legde reeds in de eerste, ons van hem bekende landschappen — van 't jaar 1649 en daaromtrent — dichterlijke voorkeur voor de onrustige en bewolkte luchten, waaraan de grillige dampkring van zijn vaderland nog altoos zoo overrijk is, aan den dag, die zijn krachtig penseel het meesterlijkst bezielden. Zoo in zijn Woudjen, in de gallerij Pereire te Parijs, waar de stormachtige en donkere hemel op enkele plaatsen verloren lichtstralen uitwerpt, die den top der boomen doen uitkomen, terwijl al het overige, in donker gehuld, zich geheimnisvol voor ons uitbreidt. Zoo later, in zijn heerlijken *Storm*, in den Louvre, vol grootsche oorspronkelijkheid en gevoelvolle diepte, zijn *Scheveningsche Strand* op 't Mauritshuis, of zijn *Gezicht bij Wijk* in 't Muzeum Van der Hoop⁵. Aarde, lucht, en water, alles is daar zoo gelukkig gepaard, in zoo werkdadige overeenstemming, zoo eenvoudig en toch zoo grootsch, dat men er zich, zonder te weten waarom, door die onverdeelde samenwerking tot ontzettens toe getroffen voelt. Toch ziet men er

¹ Dit *van*, reeds vroeger door Burger uit zijne naamteekening opgemaakt, is sedert door de bekendwording van Hobbema's huwelijks-inschrijving, bij welke hij als getuige optrad, bevestigd. Hij woonde toen te Amsterdam, maar kwam, dertien jaar later, in hulpbehoevende omstandigheden, naar Haarlem, waar hem zijn Doopschgezinde „vrienden” een plaats in 't aalmoezeniershuis verschaffen, en hij in Maart 1682 overleed. Zie V. d. Willigen t. pl. p. 257. ² Burger, in de reeds aangehaalde *Gazette des beaux arts*, 1864. p. 304. ⁵ Dez. *Musée* Van der Hoop. p. 132; *Musée de la Haye*, p. 271 enz.

niets dan een plompen molen, met zijn ronde steenen onderlijf, een lapjen gronds tegen 't indringen van 't water beschut, en drie vrouwen die huiswaarts keeren. Het natuur- en volkskarakter is er echter zoo krachtig in uitgedrukt, dat men er zich aan zich zelf als ontrukkt, en in 't hartjen van 's kunstenaars schepping verplaatst voelt¹. Geen minder triomf van den eenvoud viert Ruysdael in die Overveensche Bleekerij, op 't Mauritshuis, die wij reeds vroeger (I. bl. 22 vv.) beschreven, en welke hij, met geringe wijziging, bij herhaling schilderde². Ook zijn *Korenveld*, te Rotterdam, door het vuur gelukkig gespaard, met zijn boom op den heuvel ter rechter, zijn water ter linker zij, en dat in zijn grillige licht, door een enkele zonnestraal, over de rijpe åren geworpen, aan Rembrandt denken doet. Veel minder zullen ons, met Burger, die veelvuldige watervallen en rotsgronden toelachen, waarin de schilder blijkbaar een natuur en land op 't doek bracht, die hij zelf nooit aanschouwd had, waarvoor hem de Noorweegsche en andere uitheemsche studies van zijn kunstbroeder Aldert van Everdingen veelal te kwader uur de aanleiding gaven, en die zijn landgenooten zijner eeuw, door de tegenstelling met hun eigen miskende vlakten, boeiden³. — Naast Ruysdael past de zoo jammerlijk van 't lot misdeelde, in de diepste armoede overleden Meindert Hobbema, minder stout en roerend, maar niet minder waar en sprekend dan hij. Van Drentsche of Friesche herkomst, woonde hij later in Amsterdam, waar hij op dertigjarigen leeftijd, in 1668, huwde, en in 1704 als weduwnaar, zijn vrouw en kinderen overlevende, stierf⁴. »Sommigen lezen de natuur, anderen hooren, Hobbema ontcijfert haar», zegt een Fransch kunstrechter⁵, bij de beschrijving van een zijner schoonste, althans het kostbaarste zijner stukken — zijn zoogenoemde *Molentjens* — dat vroeger de rijke ver-

¹ Ald. p. 134. ² In de verzameling van den Heer Suermondt te Aken, Duppen, thans te Amsterdam, E. Pereire te Parijs. ³ Burger, *Musée Van der Hoop*, p. 237. *Gazette des beaux arts*, 1864 p. 303. ⁴ Zie de *Renseignements sur ses oeuvres et sa vie* van Scheltema en Burger, in de *Gazette des beaux arts* voor 1864, p. 224. De man, wiens werken thans, bij eene matige begrooting, een waarde van meer dan twee miljoen vertegenwoordigen, had, bij zijn leven, niet zooveel met zijn penseel kunnen overleggen, dat hij zijn eigen begrafenis, noch die van zijn vrouw en dochter betalen kon. ⁵ *Léon Lagrange*, in de *Gazette des beaux arts*, 1863, p. 300; eene afb. in houtsnede, zie daar tegenover.

zameling van den hertog De Morny versierde. In deze landelijke symfoniën, waarvan de grootere watermolen op den voorgrond, met zijn roode, door een warmen zonnestraal verlichte dak, als het middenpunt uitmaakt, het heldere *allegro* vormt, en de licht-roode puntgevel van den kleineren, meer achterwaarts, den hoofdtoon ondersteunt; terwijl het vale wilgen- en ander levendige groen van boomen en planten dien temperen en begeleiden; spreekt ons alles in een gelukkige overeenstemming toe, en smelt verkwikkend samen. Hobbema, dichter zonder het te weten, geeft er ons, als in woord voor woord en toon voor toon, het eenvoudig, maar verrukkelijk lied der natuur terug. Even als dit, worden ook zijne andere werken, thans, met een enkele uitzondering, in bijzondere — vooral Engelsche — verzamelingen gevonden; noch het Maurits- noch het Trippen-huis was er een rijk. Het kleine stukjen te Rotterdam bleef echter bij den brand behouden, en 't Muzeum Van der Hoop bezit er twee; maar de voortreffelijkste vindt men in de keurige verzameling van wijlen den Heer Duppen, thans te Amsterdam; in die van den Heer De Kat te Dordrecht, den Heer Six van Hillegom en Mevr. Hodgson te Amsterdam, en van den Bn. van Brienen in Den Haag. — Wouwerman (geb. Mei 1619), zegt Burger, kan wellicht met de andere genoemden niet geheel op eene lijn staan; Cuyp is forscher dan hij, Terburg en Metsu zijn sierlijker, Ostade en Van de Velde natuurlijker, in Jan Steen zit oneindig meer gang; — maar toch heeft niemand beter dan hij tal van vertrekuren voor de jacht, aankomsten bij een herberg, kleine ruitergevechten, en derg. geschilderd; en onder degeen, die hem nastreefden, heeft geen hem geëvenaard; Van Huchtenburgh is tien-, Van der Meulen vijftigmaal minder dan hij. Zijn vruchtbaar penseel is zoowel te Amsterdam als in Den Haag rijk vertegenwoordigd, al gaat Dresden, met zijn drie-en-zestig gewrochten van zijne hand, het geheele Nederlandsche aantal zijner stukken met twee derden te boven. — Even vruchtbaar als Wouwerman was, even langzaam werkte de keurige Hollandsche bloemschilderes Rachel Ruysch, in 1695, haar 21^e levensjaar, met den portretschilder Jurriaan Pool gehuwd, dien zij tien kinderen baarde. Een fraaye bloemruiker van haar penseel, met vlinders en insekten, siert het Trippen-, een ander dergelijke het Mauritshuis. Rijker dan aan hare schaarsche kunstgewrochten, zijn beiden aan die van den onovertroffen vogelschilder Melchior Hondekoeter. Geen

Italiaansche schilder, die — naar Burgers uitdrukking ¹ — een dieper blik in 't leven zijner heilige familiën geworpen had, dan hij in dat zijner hanen en hennen, eenden en kuikens. Geen Rafaël, die den moeder-aard der maagd beter weêrgaf, dan hij dien zijner klokken; vooral op 't Trippenhuis is er eene, die in moederlijke teêrheid Rafaëls Madonna op den Stoel vrijelijk tarten mag. Hoe zorgvol heeft zij zich met de uitgespreide vlerken neêrgelegd, onder welke hare levendige kleinen met de lustige kopjens doorpiepen! Op haar donzigen rug zit haar lieveling, dien zij zich wacht, ook door de minste beweging, te hinderen. De beroemdste van al zijne stukken is wel het zoogenoemde *Drijvende Veertjen*; dit ligt zoo luchtig op 't water, dat men zijn adem inhoudt, om 't niet weg te blazen. Als geheel, spant echter een ander stuk met pauwen en uitheemsche vogelen de kroon, dat even breed als boeyend geschilderd is. In Den Haag wordt hij o. a. door zijn *Menagerie van Willem III* en zijn *van haar ge-roofde veeren ontdane Kraai* waardig vertegenwoordigd.

Gelijk met Hondekoeter trouwens, is het met geheel de Noord-Nederlandsche schilderschool — in deze hare voortreffelijkste vertegenwoordigers — het geval. 't Is er alles oorspronkelijkheid en natuur. Vrij en zelfstandig als het land, waar zij gekweekt werd, is ook het karakter zijner kunst, en de man, wiens even geestige als juiste schets wij, in dit korte overzicht, grootendeels volgden, heeft zich ook vooral dáárdor bij ons verdienstelijk gemaakt, dat hij onze — door den oppervlakkigen vreemdeling — te dikwerf met de Vlaamsche verwarde school, in haar geheel eigenaardigen en zelfstandigen luister voor aller oogen stralen doet. De groote klove, schrijft hij ², die de afhankelijke Zuidergewesten, na de splitsing in de 16^e eeuw, van de Noordelijke scheidt, verdeelt ook den aard en de richting van geheel hunne kunst. Terwijl Rubens op 't voetspoor der Italianen voortschrijdt, en zich in zijn schilderstijl slechts naar den landaard zijner menschenbeelden van hen onderscheidt; terwijl er, onder zijn omstreeks 1500 bekende stukken, niet minder dan zes- of zeventhonderd kerkelijke en vijf- of zes-honderd mythologische, en de overige portretten van vorsten en grooten en enkele landschappen zijn; terwijl men hoogstens een twaalftal schilderijen van hem

¹ *Musée d' Amst.* . p. 126.

² *Musées d'Amsterdam et de la Hage. Conclusion*, p. 320 ss.

zou kunnen noemen, waar de mensch op zich zelf, en niet naar de Kristelijke of Oudheids-overlevering, is voorgesteld; — vindt men bij Rembrandt daarentegen geen spoor van uitheemschen, 't zij kerkelijken of Oudheids-invloed; alles is er even oorspronkelijk en nieuw; niet de dooden, maar de levenden bezielden zijn penseel. Van de zes- of zeven-honderd hem toe te kennen stukken, stellen er wel een honderd-tal onderwerpen uit het Oude en Nieuwe Verbond voor; maar zelfs daarbij is hij, noch in opvatting, noch in vormen de kerkelijke voorstelling gevolgd; hij heeft er slechts aanleiding in gevonden, den mensch zijner dagen, gelijk van alle eeuwen, te schilderen. Uit de Grieksche Godenwereld bracht hij er omstreeks een half dozijn op 't doek, met geen ander doel blijkbaar, dan om er den draak meê te steken; men zie er zijn *Ganymedes*¹ te Dresden, zijn *Danaë* te Petersburg slechts op aan. Zijn hoofdscheppingen zijn altoos menschelijke, 't zij vaderlandsche of algemeen wijsgeerige of huiselijke voorstellingen, als zijn *Ontleedles*, zijn *Nachtwacht*, zijn *Staalmeesters*, *Denkende Ouden*, *Binnenlevens*, tooneelen van menschelijke werkzaamheid of hartstocht: een honderd stuks ongeveer; en voorts vier- of vijf-honderd portretten, waar hij den mensch, man, vrouw, en kind, naar 't leven opgevat en weêrgegeven heeft. En dat is de richting van geheel de Noord-Nederlandsche kunst. Het leven, het werkelijke leven, de Nederlandsche mensch in zijne zeden en bezigheden, zijn vermaken en zijn grilen zelfs. De een heeft hem in zijn werkzaamheid als staatsburger, 't zij in de wapenen of de raadzaal, de ander in zijn huiselijk leven en bedrijf of uitspanning en verpoozing voorgesteld. Deze schetste ons zijn meer aanzienlijke en rijke, gene zijn voor 't dagelijksch brood arbeidende, een derde weder zijn uit den band slaande tijd- en landgenooten. Nog anderen weder schilderden ons den bodem, waarop zij leefden en werkten, de zee en hare stranden, het veld en zijn weiden of wouden, land en stad met hun akkers en wegen, molens en vaarten, hun huizen en kanalen, en dat nijvere volk, dat zich daar overal, woelig en werkzaam, beweegt.

Geen geheimzinnige kunst meer, die zich in de overleveringen van geloof of bijgeloof vermeit; geen mythologische, die aan doode zinnebeelden een vermeend leven zoekt bij te zetten; geen

¹ Een afb. zie o. a. bij Lübke, *Grundriss*, S. 68.

kunst van 't hof en de groote wereld meer, aan de uitsluitende verheerlijking van Pausen en Koningen, Goden en Heiligen gewijd. Rafaël had voor Julius II en Leo X, Titiaan voor Karel V en Frans I geschilderd, en Rubens deed het nog voor Albert en Filips, voor de Medicis van Frankrijk en Karel I van Engeland; maar Rembrandt en zijne landgenooten schilderden voor Noord-Nederland en — de menschheid.

Bij de Romaansche volken bleef de kunst als in de lucht hangen tusschen de kerk en het hof, maar ver boven de hoofden der geloovigen en onderdanen. In Italië vooral, doch ook in Frankrijk zelfs, heeft men weinig anders dan mystagogisch, theologisch, mythologisch, en allegorisch schilderwerk, schilderstukken van pronk en vertoon, in 't leven geroepen. Godsdienstige leerstellingen en plechtigheden, outerdiensten en offerfeesten, ware of vermeende heldenfeiten van Soevereinen, spelen en vermaken van grooten en heeren, afbeeldingen van Vorsten en Heiligen, maar met volkomen terzijdestelling bijna van 't volk; — ziedaar de grenzen, waarbinnen zich de kunst der Romaansche landen bewoog. In Frankrijk — het is een Franschman, die 't zegt — heeft men nooit Franschen geschilderd. Men telt er bij honderden portretten van den zoogenoemd Grooten Koning, en al de echte of onechte prinsjens van zijnen bloede; maar het kost moeite, er een gewaarborgde afbeelding van 's lands beroemde schrijvers en schrijfsters op te sporen. Frankrijk is macht van Hebreuwen, Grieken, Romeinen, is Venussen en heilige Maagden, Engelen en Liefdegoden, Herculessen, Alexanders en Cesars, op het doek en paneel zijner schilders, rijk; maar mannen en vrouwen, werkelijk menschen — geen. Enkele prenten slechts, vinjetten en caricaturen der 17^e eeuw, stellen die voor. Eerst in 18^e treden eindelijk enkele schilders, een Watteau, een Chardin, een Boucher, een Fragonard en Greuze op, die met hun penseel een werkelijke Fransche menschheid weten te scheppen. Maar tot zoolang althans staat de Hollandsche, de Noord-Nederlandsche kunst alleen; als een nieuwe kunststijl, niet mystiek-geloovig als die der kerk, noch zinnebeeldig en grootheerig als die der *Renaissance*, maar echt menschelijk en waar; en zoo als zij sedert ook elders, te recht, steeds meer ingang vindt en vinden zal ¹.

Wenden wij ons — na deze vaderlandsche ontboezeming aan

¹ Verg. daarover ook Coquerels *Rembrandt et l'individualisme dans l'art*, 1869.

uitheemsche borst ontlokt — van Noord- tot Zuid-Nederland, om, na de Hollandsche school, de groote meesters der Vlaamsche en hunne volgelingen werkzaam te zien. Geen grooter tegenstelling — zegt Burger — dan die van beider hoofdmeesters, Rubens en Rembrandt: de een even in zich gekeerd, als de ander uitsprekelijk; de een even grootsch in eenvoud, als de ander grootsch in pracht; de een even spaarzaam in zijn werking, als de ander kwistig met zijn verwen; bij den een alles naar binnen, bij den ander alles naar buiten gekeerd; de een diep, ondoorgroendelijk, en den aanschouwer tot inkeer in zich zelf noepend; — geen schilderij toch van Rembrandt, hoe ook uit prent of beschrijving reeds bekend, dat niet, op 't eerste gezicht, een onbeschrijfelijke verrassing verwekt, en nooit is wat men er zich van voorstelde, en dat daarom tot zwijgen en nadenken drijft; — de ander onweêrstaanbaar wegslepend, en den geest als ontplooyende. Beiden, groote tooveraars met het penseel, maar op welk een verschillende wijs! —

In 1577, door vaders losbandigheid en moeders huwelijksrouw, in 't Nassausche Siegen geboren¹, bracht Rubens zijn eerste kinderjaren in Keulen door, en keerde op tienjarigen leeftijd, na 's vaders dood, met zijne moeder naar haar vroegere woonplaats, Antwerpen, terug. Hij werd daar al spoedig bij den schilder Adam van Oord in de leer gedaan, wiens ruwe vormen hem echter tegenstonden, en dien hij daarom voor den fijnbeschaafden Otto van Veen verliet. Op zijn drie en twintigste jaar naar Italië getrokken, bleef hij daar acht jaar lang de groote meesters der verschillende scholen, met name echter die der Venetiaansche, Titiaan en Paul van Verona, met het gelukkigste gevolg bestudeeren, tot hij, door zijn moeders dood, 1608, naar Antwerpen teruggeroepen, zich, op aandrang vooral der Aartshertogen, daar blijvend vestigde. Twee jaar later schilderde hij er zijn eerste hoofdgewrocht, de *Kruisheffing* — thans in de Hoofdkerk — waarin zich — in weêrwil hij het zeventien jaar later overschilderde — zijne Italiaansche schooljaren, hoewel minder dan in zijn gelikten St. Thomas (in 't Muzeum), bespeuren laten. In 1612 werd het van zijn, even grootsche en treffende als eenvoudige, *Afneming van 't Kruis* gevolgd. Van nu af steeds vrijer en oorspronkelijker,

¹ Men kent de scherpzinnige en afdoende nasporingen daaromtrent van den Nederlandschen Rijksarchivaris, Dr. Bakh. van den Brink, in *Les Rubens à Siegen*; La Haye, Nijhoff, 1861.

gelijk het zijn *Opvoeding der H. Maagd* (in 't Muzeum), zijn *Geeseling* in de Dominicaner kerk, zijn *Kruisberg* van 't jaar 1520 (Muzeum) bewijzen, staat hij weldra in zijn vollen, zelfstandigen glans daar. Wat er vroeger in zijn stukken nog te fijn en glad gepenseeld was, is thans vrij en breed geschilderd; geen twijfelachtige, ineendommelende tinten meer, maar ieder van krachtigen, sprekenden toon, en als met een enkele penseelstreek aangebracht. Het meest verlichte deel van 't vleesch geel, daarnaast een òf licht- òf levendig- roode tint, al naar 't karakter van 't beeld meëbrengt; dan een donker grijze, bijna blauwe, waarop eindelijk een warme en bruine schaduw volgt, van schitterenden weërschijn verlicht. Waarschijnlijk dankte hij een deel van zijn frisch en levend koloriet aan zijn eersten leermeester, den ruwen maar krachtigen Adam van Oort, die slechts in de doorschijnende helderheid van zijn vleesch tinten voor hem onderdoet¹. Aan die frischheid en kracht zijner verwen is geheel zijn kunststijl geëvenredigd. Hartstochtelijke beweging, werkdadige veerkracht, diep en machtig gevoel liggen bij zijne scheppingen ten grondslag. Zijne beelden ademen met een vrije, door geene banden gestremde kracht. Missen zij veelal den adel van vormen der Italiaansche meesters, zij vergoeden dien door het onuitputtelijk rijkste leven. Is zijne teekening niet naar den strengsten regelmaat van omtrek en lijnen afgerond, er heerscht in zijne gewrochten een harmonische eenheid van de krachtigste hartstochtelijk bewogen karakters, gelijk geen ander kunstenaar ze te voorschijn riep; minder trouwens uit de diepte van gedachten — gelijk bij Michel Angelo — dan uit hun zinnelijke levenskracht geboren. Zelfs zijn allegorische voorstellingen — gelijk bijv. zijn reeks van zinnebeeldige schilderijen uit het leven van Maria de Medicis, in den Louvre — weet hij als een adem van werkelijkheid in te blazen, die ze minder koud tot ons doet spreken. Zijn levensvolle portretten, zijn wilde jachtstukken, zijn grootsche landschappen pleiten niet minder voor zijn even omvangrijke, als grootsche en verheven kunst. Buitendien was hij ook als bouwmeester werkzaam, en nam, bij zijn verkeer met vorsten en staatslieden, menige zending aan uitheemsche hoven op zich. Zoo vereenigt zich in geen zijner tijdgenooten meer al de volheid en kracht van zijn schitterenden leef-

¹ Verg. omtrent een en ander *Les Splendeurs de l'art en Belgique*. p. 325 ss.

tijd ¹. — Onder zijne leerlingen bekleedt de wereldberoemde Antony van Dijk de eerste plaats. Eerst zich geheel naar den krachtigen stijl zijns meesters vormend, en dezen daardoor soms tot gewelddadigheid toe overdrijvend (blijkens o. a. zijn Kristus met den dorenkroon, te Berlijn), reisde hij vervolgens naar Italië, en leerde er bij de Venetianen zijn kracht naar hun gekuischteren schoonheidsvorm temperen (gelijk ons een andere schilderij ald., het Rouwmisbaar bij Kristus' lijk, bewijst ²). Zijn teérgevoelige aanleg drijft hem, in zijne godsdienstige voorstellingen, bij voorkeur tot dergelijke onderwerpen; gelijk hij dan evenzoo ook den gekruisten of van 't kruis genomen Kristus schilderde. Zijn grootsten naam verwierf hij zich echter als vorstelijk portretschilder, als hoedanig hij zich eerst in Italië, later bovenal aan 't Engelsche hof (onder Karel I) onderscheidde. Al zijn portretten blinken door een edele opvatting, verwonderlijke fijnheid van karakteruitdrukking, en het betooverende waas van een onvergelykelyk helder, zacht, en edel koloriet, uit. Tot de schoonste behooren de grootsche ruitbeelden in de Uffizi te Florence, den Louvre te Parijs, en de paleizen der Brignoles en Colonna's te Genua en Rome; voorts het meesterlyke portret van Karel I in den Louvre en elders, zijne kinderen te Berlijn en Dresden, de Infante Eugenia van Spanje te Berlijn, enz. Rubens' overige leerlingen hielden zich geheel aan de door Van Dijk te goeder uur verzaakte krachtzij zijner voorstellingen, en werden daardoor veelal ruw en plomp. Slechts de levensvolle en blijmoedige scheppingen van een Jordaens toonen ons, in de kracht en rijkdom van hun vormen en verwen, een den meester waardigen jonger.

Als vrolijk genre-schilder, maakten zich in Zuid-Nederland reeds in de 16e eeuw Pieter (de zoogenoemde Boeren-) Breugel en de oude David Teniers beroemd. Zijn zoon en naamgenoot (1610—1690), in Rubens' school gevormd, bracht de daar verworven meesterlyke eigenschappen op 's vaders kunstgebied over, en werd zoo voor Zuid- wat Jan Steen voor Noord-Nederland was. Het geestigste weet zijn penseel te spelen, waar zijn humoristische verbeelding haar fantastischen luim den vrijen teugel vieren mag; gelijk in zijn verzoeking van den H. An-

¹ Lübke, *Grundriss*, S. 678. In de *Denkm.* is T. 95 aan hem en Van Dijk gewijd. ² Zie dit *Denkm.* t. pl. 7. ³ Ald. 8.

tonius, de beste van welke het Berlijnsche Muzeum versiert; of waar hij, met schalksche stoutheid, apen op de meest ernstige wijs den rol van menschen spelen, en zich bij muziek en festijn den tijd verdrijven laat. Zijn talrijke werken zijn over bijna alle verzamelingen verspreid, en laten zich aan hun heldere en frische verwen, hun geestvolle, stoute penseeltrekken, en de meesterlijke voorstellingen zelfs der onbeduidendste voorwerpen, van huisraad en derg., licht herkennen. In 't landschap was Jan (de zoogenoemde *bloemen- of fluweelen-*) Breugel (1569—1625), met zijne Paradijs- en andere voorstellingen werkzaam, die echter meer in netheid van uitvoering dan waarheid van opvatting uitblinken. Eerst Rubens sloeg ook hier een tevens juister en grootscher weg in. Als bloemschilder maakte zich, behalve Jan Breugel, zijn leerling Pater Daniël Seghers vooral verdienstelijk, wiens stukken (gelijk bekend is) ook in Noord-Nederland bezongen en vereerd werden.

In Duitschland had de Schilderkunst, omstreeks 't begin der 17e eeuw, alle zelfstandigheid verloren, en was tot een gezochte navolging der Italiaansche kunst ontaard; het best kwam deze nog in den Beyerschen schilder Jan Rottenhamer uit. In den loop der eeuw sloeg zij, met den in Utrecht onder Honthorst gevormden Joachim van Sandrart, en den krachtig natuurlijken Balthazar Denner, een beter voetspoor in. In de volgende onderscheidden zich de in de Fransche school gevormde oude Tischbein en Bernhard Rode. Een nieuwe, door Winkelmans werkzaamheid voorbereide, opvatting ging van Rafaël Mengs uit, die echter nog te veel in schoolsche uiterlijkheid bevangen was, om doortastend te kunnen werken. Als portretschilder, onderscheidden zich Anton Graff, en de even beminnelijke en begaafde, als helaas! ongelukkige Angelica Kaufmann.

In Frankrijk, hoe weinig oorspronkelijk in zijne kunst, doet zich echter, in de 17e eeuw, in Nicolas Poussin een schilder aan ons voor, wiens waardige en grootsche stijl, zich, zoo in vormen als voorstellingen, het best met het gelijktijdige Fransche tooneel laat vergelijken. Evenals zijn zwager, Charles Duguet, muntte hij ook in 't zoogenoemd *heroïsche* landschap uit, en was daarvan de eigenlijke schepper¹. Minder heroïsch, maar des te inniger en levensvoller drong de beroemde Claude Gelée

¹ Zijn *Arkadische Herders*, zie in Viardots *Merveilles* p. 275.

uit Lotharingen (en daarom *Lorrain* genoemd) in het eigenlijke wezen der natuur door, en wist, door zijn betooverende lichtwerking, en het doorzichtig waas in den zachten toon zijner beemden en vergezichten, een zaligende stemming in 't leven te roepen. Naar hem vormde zich de Nederlander Herman Swaneveld, gelijk de Italiaan Salvator Rosa, die echter in zijn harts-tochtelijke voorstelling van geweldige natuurtooneelen, vreeselijke wildernissen en woestenijen, geheel zelfstandig optreedt.

Als portretschilders blonken vooral Philippe de Champagne en Pierre Mignard uit. Naar de latere Venetianen en Caravaggio (zie lager) vormde zich bovenal de krachtige Simon Vouet, uit wiens school zoowel de gevoelvolle Eustache Lesueur (1617—1655), als de tooneelmatige Charles Lebrun (1619—1690) te voorschijn traden. In de 18^e eeuw onderscheidden zich de even wufte als behaagzieke François Boucher, de geestvolle portretschilder Hyacinthe Rigaud, en de verdienstelijke zeeschilder Jozef Vermet; en trekken voorts Watteau, Chardin¹, en Greuze², als bevallige en geestvolle, niet minder begaafde en degelijke, dan (gelijk wij door Burger reeds hoorden opmerken) oorspronkelijk Fransche schilders, onze aandacht. Als geheel oorspronkelijk kunstenaar blonk trouwens, ook in de 17^e eeuw reeds, Jaques Callot uit, al ontwierp hij zijn humoristische zedeschetsen, niet met het penseel op het doek (als schilder is hij geheel zonder beteekenis), maar met de graveerstift op 't papier³.

In Engeland bloeide, sedert Holbein en Van Dijk, bovenal de portretschilderkunst. In de 17^e eeuw kreeg er, in den geschiedschilder James Thornhill, de ontaarde Fransche kunststijl de overhand. In de 18^e echter legde er Josua Reynolds (1723—1792) den grondslag voor dat schitterende koloriet, dat sedert de hoofdverdienste der nieuwe Engelsche school werd; terwijl Benjamin West (1734—1820) te gelijker tijd als krijgsschilder, en de geestvolle zedeschilder William Hogarth (1697—1764), door het oorspronkelijk en bijtend vernuft zijner maatschappelijke hekelschetsen, uitblonk. Als landschapschilder onderscheidde zich de even edele als levendige Thomas Gainsborough⁴.

In Boven-Italië was, op 't einde der 16^e eeuw, het streven

¹ Ald. p. 279. ² Zie over *Chardin* laatstelijk de uitvoerige studie der Gebr. De Goncourt, *Gazette des beaux arts*, 1863. Dec., en 1864. Febr. ³ Zie ald. Nov. 1862. ⁴ Lübke, *Grundriss*, S. 684; voor affb. verg. *Denkm.* 99.

⁵ Ald. S. 691, 695, en *Denkm.* 98. *Gazette des beaux arts*, Aug. 1862.

ontwaakt, om de schilderkunst, na hare toenemende ontaarding, voor een gezonder beginsel te winnen, en was daarbij vooral de School van Bologna, onder de leiding van Ludovico Caracci (1555—1619), het vruchtdragendst werkzaam. Zijn beide neven, Agostino en Annibale, stonden hem, de eerste meer onderwijzend, krachtig ter zijde. Hannibals hoofdwerk is zijn mythologisch muurschilderwerk in 't Paleis der Farneses te Rome, zoo schoon en helder van kleur als zelden bij *fresco's* het geval is. Buitendien wist hij, als *genre*-schilder, tooneelen uit het dagelijksche leven met geestigen en krachtigen luim te schilderen, en was ook een der eersten, die zich aan zelfstandige landschappen waagde. In de school der Caracci's vormde zich Domenico Zampieri (anders *Domenichino*), die minder door verbeeldingskracht, dan een gelukkigen natuurzin en kunstvaardigheid uitblinkt. Zijn Evangelist Johannes en zijn H. Cæcilia, in 't Paleis der Pitti te Florence, zijn Communie van den H. Hieronymus in 't Vaticaan¹, gelijk zijn aanminnige mythologische voorstelling, Diana en hare nymfen, in de gallerij Borghese te Rome, behooren tot zijn voortreffelijkste, meest algemeen vermaarde werken. Vruchtbaarder dan hij, is zijn wat ouder tijdgenoot, de krachtvolle Guido Reni, die, in zijn eersten schildertijd, tot de eenzijdigste overdrijving toe natuurlijk (gelijk in zijn *Kruisiging van Petrus*, in 't Vaticaan), in de volgende jaren meer de bevalligheid nastreefde; gelijk o. a. in zijn beroemd en edel muurschilderstuk, Aurora en Febus met de Horen² in 't Rospigliosi-, zijn *Magdalena* in 't Colonna-paleis te Rome. Elders ontaardt echter die bevalligheid in verwijfdheid en oppervlakkige algemeenheid. Levensvoller, natuurlijker, en krachtig schitterend — hoewel in zijn schaduwen soms wat zwaar — van koloriet, is de zoogenoemde Guercino (eig. Franc. Barbieri) 1590—1666. Tot zijn beste gewrochten behooren zijn Aurora in *fresco*, in de villa Ludovici, zijn stervende Dido in 't Spada-paleis. Even degelijk als edel was voorts Cristofani Allori, wiens hoofdwerk, Judith met het hoofd van Holofernes, het Pitti-paleis te Florence versiert. De op 't eind van Allori's leven geboren Carlo Dolce gaat daarentegen aan overgevoeligheid en zoetsappigheid mank.

Krachtiger en onvoorwaardelijker uit zich het eigenlijke streven

¹ Een afb. zie bij Viardot, *Merveilles* p. 30. ² Ald. 31.

der eeuw in hare zoogenoemde Naturalisten, die zich, in hun ijver voor hartstochtelijke karakters, van de lagere natuurvormen bedienen, en daarbij even gewelddadig als in het leven zelf te werk gaan. Vervolging en lagen, gift en moorddolk voeren bij deze kunstenaars den hoofdtoon, en moeten hen, bij den wangunstigen naijver hunner kunstbroeders, niet zelden ten dienste staan. De hoofdmeester dezer richting is Michelangelo Amerighi uit Caravaggio, en daarom doorgaans zóó genoemd (1569—1609); in ieder opzicht een echte zoon der eeuw, wild en hartstochtelijk in 't leven gelijk in zijne schilderstukken. Waar hij heilige tafereelen schildert — gelijk in zijn *fresco's* uit het leven van S. Mattheus, in de kerk van den H. Lodewijk te Rome, of op 't groote altaarstuk, eene Graflegging Kristi in 't Vaticaan — verplaatst hij ze op den laagsten trap van 't maatschappelijke leven. Het zijn woeste, leelijke, zelfs misdadige en vuige beelden, die hij schetst, maar met een geweldige levenskracht bezielde, en — hoewel nooit edel — vaak van de schokkendste waarheid. Het krachtig en stout koloriet, en de enkele verbijsterende lichstralen, die hij hier en daar op zijn personen vallen laat, doen hun vormen in donkere schaduw-tinten des te krachtiger uitkomen. Het gelukkigst is hij, waar hij alle denkbeeld van godsdienstige voorstellingen varen laat, gelijk in zijn *valsche Spelers* (te Dresden)¹, zijn waarzeggende Heidin, en and. In Napels werkte in gelijken geest de Spanjaart Ribeira (*Spagnoletto* bijgenaamd). In zijn vroegere stukken meer gematigd, gelijk in zijn afneming van 't Kruis, in de Sacristie van S. Maarten, huldigt hij in zijn latere werken de schrikwekkendste hartstochtelijkheid, die in zijn martelstukken tot schavottooneelen en beuls-bloedwerken afdaalt. De stoutheid van zijn penseel, en de meesterlijke behandeling van zijn lichtdonker, verleenen zijn stukken soms een bijna Helse werking. Tot de navolgers dezer richting, die zich echter slechts zelden in zulke uitersten verliezen, behooren de Italiaansche schilder Pietro Novelli Morrealese, de bekende Nederlander Gerard Honthorst, om zijn gezochte lichtspelingen in Italië Gerardo della Notte genoemd², de Franschman Jaques Courtois of Bourguignon, en de hoogst begaafde, als vlugschilder (*fa presto*) befaamde, maar daardoor, helaas! ook in oppervlakkigheid ten

¹ Een afb. zie bij Lübke, *Grundriss* S. 670. ² Zie boven.

ondergegane Luca Giordano. Spanje geraakte in deze eeuw tot het toppunt van zijn schilderbloei. De vurig geloovige aard van volk en staat deed er, in spijt en wellicht ook in tegenstelling der hervorming, het kerkelijk beginsel ook in de kunst heerschen, maar dit tevens zoo glansrijk door haar verheerlijken, als in geen ander land of tijd. Even als de Italiaansche gingen de Spaansche schilders daarbij van natuur en werkelijkheid uit, en hadden voorts in hun, als aangeboren, gevoel voor kleur- en lichtwerking, een krachtiger steun bij 't streven naar de evenmatige uitdrukking der hartstochtelijkste bezieling en vervoering. Het belangrijkste is daarbij de School van Sevilla, in welke Juan de las Roélas het koloriet der Venetianen op Spaanschen bodem overbracht, en daarbij in den krachtigen Frans van Herrera de vruchtdragendste medewerking vond. Zijn leerling Francisco Zurbaran is de eigenlijke schilder der heiligste vervoering en verrukking, uit wiens stukken ons als een dweepzieke geloofsgloed tegenvlamt. De beide hoofdmeesters der school zijn echter de wereldberoemde Don Diego de Velasquez de Silva (1599—1660) en Bart. Esteban Murillo (1618—1682). De eerste, die door herhaalde reizen naar Italië zijn kunstaanleg louterde, en er dien adel en waarheid van opvatting en voorstelling leerde waardeeren, die, met zijn schijnbaar poover en toch zoo meesterlijk treffend en innemend koloriet ¹, zijn hoofdverdiensten uitmaken, werd vervolgens tot hofschilder van Filips IV aangesteld, en had er de gereedste aanleiding tot die voortdurende werkzaamheid als portretschilder, die hem zijn hoogste triomfen zou doen vieren. Zijne ruiter- en andere vorstelijke portretten zijn in grootschheid van opvatting, adel van stand en houding, meesterlijk stoute en breede behandeling der verven, en onvergelykelijke levensvolheid, wegslepend schoon ². — Niet minder betooverend is de werking van Murillo's rijk en gloedvol penseel.

¹ Zie daarover Ch. Blancs opmerkingen, in de *Gazette des beaux arts*, July 1863, p. 67. Ziju eenigste kleurrijker stuk zijn zijn Tapijtweefsters, in 't Museum te Madrid, maar dat juist daardoor, in zijn minder gelukkige schikking der kleuren, des meesters zwakke zijde verraadt. Zie ald. p. 69. Zijn *Drinkbroërs* zie bij Viardot p. 65.

² Afb. zie *Denkm.* 97, en zijn portret van Filips IV, uit den Louvre, bij Blanc. t. pl. p. 74. „Le chef d'oeuvre entre tous”, zegt Taine van dat van Innocentius X in 't paleis Doria, „est celui du pape: sur un fauteuil rouge, devant une teinture rouge, sous une calotte rouge, la figure d'un pauvre niais, d'un cuistre usé; faites avec cela un tableau qu'on n'oublie plus!”

Even krachtig natuurlijk — van opvatting en koloriet — als de reeks zijner boeren, bedelaars en straatjongens, ja, huismoederlijke Madonna's¹ is; even bezielend en vervoerend weet hij ons die Madonna's te schilderen, waar zij, in haar Hemelsche heerlijkheid, van Hemellicht omstraald, op de wolken gedragen worden. Roerend verheven is ook zijne innemende voorstelling van den H. Antonius van Padua, die het aanminnige Kristuskindjen in zijne armen knelt². Als meesterlijk portretschilder doet hij zich vooral in twee stukken, in den Louvre en te Berlijn, kennen.

Op de Madridsche school, door Antonio Pareda en Juan Careno van Miranda vertegenwoordigd, oefende Velasquez een grooten invloed; in die van Valencia blonk de in Italië gevormde Francisco Ribalta, door grootschheid van vormen en warmte van kleuren, uit. In de 18^e eeuw sloeg ook in Spanje de Schilderkunst aan 't kwijnen, en bepaalde zich veelal tot een gezochte navolging van vroegere meesters³.

Even als voor de Beeldhouw-, werd er ook voor de Schilderkunst, na Winkelmanns optreden — vóór omstreeks honderd jaren — en de daardoor herwekte Studie der Oudheid, een nieuw leven voorbereid, dat door de nauwkeuriger en doortastender, deelnemender en inniger geschied- en natuurstudie onzer dagen gesteund en bevorderd, allengs tot volle ontwikkeling belooft te komen.

In Duitschland was in de tweede helft der vorige eeuw Asmus Carstens de eerste, die in zijn eenvoudig-edele teekeningen en bezielde schilderstukken de nieuwe, op de hernieuwde studie der Oudheid geschoeide richting, insloeg, en wien Wächter en Schick daarbij ter zij stonden⁴. In Frankrijk Louis David (1748—1825), die evenwel door eene te oppervlakkige en onvolledige opvatting, deels koud deels gezocht tooneelmatig bleef⁵. Eerst in zijn grooten leerling Ingres (1780 tot 1867) hielp hij een meester vormen, die, van den aanvang af, in zijn op 22jarigen leeftijd uit Rome gezonden stuk, *Œdipus* en de *Sfinx*, tot op zijn 82^e levensjaar, in zijn 12jarigen *Kristus* in den Tempel, toe, het juiste inzicht in den waren kunststijl

¹ Zie o. a. de afb. *Denkm.* 97. 9. ² Zie de afb. van 't Berlijnsche schilderij, ald. 8. ³ Lübke, *Grundriss* S. 475. ⁴ Afb. van enkele hunner stukken, zie *Denkm.* 105 ⁵ Zijn Sabijnsche Maagdenroof, zie bij Viardot p. 309.

toonde, door niet minder klassiek schoone dan werkelijke levende gewrochten te scheppen¹. Naast David en zijn school blonk in zelfstandige grootheid de Borgondische metselaarszoon P. P. Prud'hon (1758—1823), wiens oorspronkelijk penseel zijn gansche leven met ellende en armoede te worstelen had, en eerst na zijn dood allengs naar verdienste gehuldigd begon te worden².

Te Weenen had inmiddels Wächter eenige begaafde jongeren — waaronder de te Lubeck geboren Fr. Overbeck, Ph. Veit uit Frankfort, en W. Schadow uit Berlijn — voor de nieuwe richting gewonnen, die daarenboven door de werken der zoogenaemd Romantische Schrijvers, Fried. Schlegel, Tieck, en Wackenroder, voor de middeneeuwsche kunst en hare kristelijke onderwerpen en gedachten bezielde raakten. Daardoor met de Akademie in onmin geraakt, kregen zij den raad zich te verwijderen, en togen nu gezamenlijk naar Rome, waar zij zich in het Sint Isidoorsklooster vestigden. Zoo schenen Wackenroders „Fantaziën van een kunstlievenden Kloosterbroeder” verwerkelijk; het zaad, door hem en zijne geestverwanten, in hunne geschriften gestrooid, ontkiemde, en bracht op 't gebied der Schilderkunst schooner vruchten dan op dat der Dichtkunst voort. Bij de overige voegde zich Peter Cornelius uit Dusseldorp, die weldra de krachtigste van allen zou blijken, en zich van de ziekelijke overdrijving, waartoe met name een Overbeck verviel, steeds volkomen vrij wist te houden. Na Duitschlands bevrijding van de Fransche overheersching, met een des te vrijer bewustzijn en zelfstandiger kunstdrift bezielde, wisten zij den Duitschen Consul Bartholdi te belezen, zijn huis op den Monte Pincio, met muurschilderwerk uit de geschiedenis van Jozef te versieren, dat het nog altoos als den geboorte grond der nieuwere Duitsche fresco-school, en de bewaarplaats harer eerste grootsche voortbrengselen, door alle kunstvrienden bezoeken doet. Cornelius schilderde er de Droomuitlegging voor den Koning en de Herkenning der Broeders; Schadow Jacob, die Jozefs bebloeden rok ontvangt, en Jozef in den kerker met bakker en schenker; Overbeck het verkoopen van Jozef; Veit

¹ Zie daarover de belangrijke studiën van Ch. Blanc en H. Delaborde, in de *Gazette des beaux arts*, 1863. Jan. p. 10. ss., en 1862 Nov. p. 385. Zijn 12jarigen *Kristus*, *Angelica*, en *Bron*, zie ald., zijn Verheerlijking van Homerus, *Denkm.* IV. 1. 29. 1. Zijn *Stratonice*, bij Viardot p. 329.

² Een proef zie ald. p. 317.

en Overbeek buitendien, als groep eener moeder met zeven kinderen, de zeven vette en magere jaren. Het welgelukken hunner onderneming verlokte toen den markgraaf Massimi, om zijn buiten door Cornelius, Schnorr, en Overbeck, met fresco's uit Dante, Tasso, en Ariosto te doen opluisteren. Nog tijdens hij daarmede bezig was, werd Cornelius (zie lager) naar Duitschland geroepen; ook de overigen keerden weldra derwaarts terug. Slechts Overbeck bleef, zijn vaderland en vrij geloof verzakend ¹, in Rome, en sedert, met zijne meer eenzijdige geestverwanten en volgelingen — onder welke Philipp Veit en Steinle de be- gaafdsten zijn — de zoogenoemde Nazareensche School vormen, die, in afgetrokken geloofsbeelden en gezochte kerkelijke zinspelingen, te vergeefs, door een misleide kunst, een leven zoekt te wekken, dat slechts in natuur en waarheid te vinden is. Laat zich in enkele zijner werken (gelijk in zijn Intocht en Graflegging van Kristus in de Maria-kerk zijner vaderstad, en zijn bundel handteekeningen uit Kristus' leven) een waar gevoel niet miskennen; het is des te meer te bejammeren, dat hij dit elders zoo moedwillig onder verouderde kerkbegrippen te loor doet gaan ². Andere kunstenaars, die de godsdienstige schilderkunst met een vrijere naturopvatting verbinden, zijn de reeds genoemde Fürich en Kupperwieser te Weenen, Heinrich Hess en Schradolf te Munchen, en de Dusseldorper Ernst Deger, die, met anderen, de fraai gevoelde en meesterlijk uitgevoerde fresco's in de St. Apollinaris-kerk bij Remagen schilderde ³.

Cornelius had reeds vóór hij naar Rome kwam, door zijne schetsen uit Göthes Faust en de Nibelungen, een oorspronkelijk Duitschen kunstsmaak aan den dag gelegd, en bleef dezen sedert te Dusseldorp (1820—1825), als bestuurder der Akademie, en te Munchen, werwaarts koning Lodewijk van Beyeren hem geroepen had, huldigen en kweeken. Door den romantischen koning van Pruisen, Frederik Willem IV, bij zijne aanvaarding der regeering, naar Berlijn gelokt, ontwierp hij er een

¹ Lofwaardig komt, tegenover zijn en anderer zwakheid in dit opzicht, dat krachtige zeggen van den Roomsche geboren Cornelius uit, dat zoo er nu nog meerderen hunner van Protestantsch Roomsche werden, hij onmiddellijk uit de Roomsche tot de Protestantsche kerk zou overgaan. ² Zie zijn zoogenaamden *Triomf van den Godsdienst*, *Denkm.* Suppl., en verg. voorts mijn *Kunst en Wankunst* in de *Kunstchroniek* voor 1852. ³ Proeven uit huone werken, zie *Denkm.* IV. 125 en 122.

reeks van Kristelijke fresco's, die wel met zijne oud-grieksche uit de Munchensche Glyptothek, in zuiverheid van vormen niet wedijveren kunnen, maar toch van zijn grootsche begaafdheid, ook op gevorderden leeftijd getuigen. Het laat zich voorts niet ontkennen, dat hij, hoe groot als teekenaar, de eigenlijke heerschappij der kleuren niet bezit¹. Als zijne leer- en volgelingen werkten te Munchen Julius Schnorr en Rottmann; te Dusseldorp, Frankfort, en Aken de te vroeg gestorven Alfred Rethel, wiens geestverwantschap met zijn meester in zijne schetsen uit het leven van Karel den Groote op 't Raadhuis te Aken, en zijne teekeningen van Hannibals tocht over de Alpen treffend uitkomt. Zelfstandiger dan zij, doet zich echter een vierde leerling, de in 1805 geboren geestvolle Wilhelm von Kaulbach voor, die in Dusseldorp en Munchen onder Cornelius werkte. Zijn algemeen bekende geestige voorstellingen uit den Reinaart, gelijk laatstelijk zijn reeks van tafereelen uit Göthes leven en werken, bewijzen ons al den rijkdom van zijn schildergaaf. Onder zijne groote zinnebeeldig-historische voorstellingen in 't Berlijnsche Muzeum bekleedt de Hunnenslag, in dichterlijk gehalte, levensvolle schoonheid, en eenheid van samenstelling, de eerste plaats; in de overige heeft de schilder het spel zijner luimen te veel den vrijen teugel gelaten, en is tevens te oppervlakkig en algemeen van uitdrukking geweest². Onder de overige Munchensche kunstenaars blinken de klassieke Genelli en de meer romantische Moritz von Schwind, meer door dichterlijk grootsche en geestvolle teekeningen, dan door schilderstukken uit; terwijl het *genre* door Wener en Büchel, in hunne levensvolle schetsen uit het Beyersche volksleven, en de krijgsschilders Adam, Hess en Merton vertegenwoordigd is³.

Een tweede Duitsche schilderschool trad, onder Wilhelm Schadows leiding, sedert 1826, te Dusseldorp in 't leven, die tendeele tegenover de Munchensche *fresco's* en grootsche geschiedbeelden, hare olieverven aan de voorstelling van meer

¹ Men mag desnietteenstaande met een Duitsch kunstrechter vragen, waar een door alle bekoorlijkheid van kleuren en uiterlijken praal schitterend schilderstuk te vinden, dat zich naast zijn Ondergang van Babel, Opstanding der Dooden, Openbaringstafereel, en Nieuw Jeruzalem wagen zou? — (Woltmann, *Deutsche Jahrb.* XIII. S. 100.) ² Lübke, *Grundriss*, S. 714. Afbb. naar hem en de overigen, zie *Denkm.* IV. 119. ³ Proeven uit hunne werken, zie in de afbb. ald. 125 en 126.

tedere en gevoelvolle onderwerpen wijdde, en naast gener meer plastische, een meer muzikale stemming uitte. In dien geest toch spreken ons zoowel Lessings rouwdragend Koningspaar, als Bendemanns treurende Joden, Carl Sohns beide Leonoren, Eduards Zonen van Hildebrandt, Julius Hübners Visscher toe¹. Tevens scherpte zij echter den blik harer jongeren voor eene deelnemende opvatting der alledaagsche levenstoestanden, en deed in schilders van Schrödters geestige luim, Beckers treffende voorstelling van 't dorpsleven, Jordan en Ritters levensvolle teekening van dat der Noordsche visschers, Tidemand (uit Noorwegen) 's dichterlijke en diepgevoelde voorstelling van 't volksleven zijns vaderlands, en Hasenclevers geestig schertsende van dat der Duitsche paalburgers, het *genre* op nieuw bloeyen². De rijkbegaafde Karel Efraïm Lessing schitterde daarenboven in zijn Huss te Constans, Luther te Wittenberg, zijn Hussieten-preek en and. zoowel als treffend geschiedschilder, als hij in 't landschap, door fijnheid van opvatting, diep gevoel, en roerende waarheid uitblinkt³. Te Berlijn en Weenen werd de kunst in gelijken zin, als te Dusseldorp, beoefend. Dáár waren Kolbe, Wach, Von Klöber en Begas, Krüger, Magnus, Schorn, Mensel, Schrader, Hosemann en Meyerheim⁴, hier Peter Kraft, Waldmüller, Danhauser, en Karl Rahl werkzaam⁵.

In 't landschap had Jozef Anton Koch (1768—1839) het eerst in Deutschland een nieuwen weg ingeslagen, en met een groot-sche opvatting een getrouwe karakterteekening en innig gevoel weten te paren. Carl Rottmann (1798—1850) wist, in zijn Grieksche en Italiaansche landschappen, door den edelen omtrek zijner lijnen en karaktervolle lucht- en licht-werking, even waar als dichterlijk te zijn. Friedrich Preller te Weimar wijdde zijn vindingrijk en geestvol penseel aan landschapstafreelen uit de Odyssea; terwijl W. Schirmer te Karlsruhe en Wilhelm Schirmer te Berlijn het lachende landschap van 't Zuiden en den ernst der Noordsche natuur treffend wisten weêr te geven. Het Alpenlandschap vond in de beide Munchensche schilders Morgenstern en Heinlein waardige vertegenwoordigers, terwijl te Dusseldorp, behalve Lessing, Weber, Andries Achenbach en de Noorweegsche schilders Gude en Len een eerste plaats bekleeden⁶.

¹ Afbb. zie *Denkm.* t. pl. 121. ² Afbb. zie ald. 123 en 128. A. 5.

³ Ald. t. pl. 5. ⁴ Enkele afbb. zie ald. 123. ⁵ Ald. 120, 127 en 127 A.

⁶ Lübke, *Grundriss*, S. 718. Afbb. zie *Denkm.* 133.

In Frankrijk ontwikkelde zich, naast Davids vermeend klassieke en Ingres' klassiek-werkelijke richting, in Schnez, den in Mannheim geboren Steuben, en den in Holland geboren en thans met een standbeeld vereerden Ary Scheffer, eene meer romantische kunst, op welke de invloed van Duitsche dichtkunst en bespiegeling niet te miskennen valt. Meer eigenaardig Fransch trad die kunst in den bovenal als kolorist uitblinkenden Eugène de la Croix ¹ op, terwijl de gevoelvolle Hippolyte Flandrin ² als oorspronkelijk godsdienstig schilder uitblonk ³. In krijgs- en geschiedschilderkunst, en in historische opvatting van al de weelde en poëzy des werkelijken levens, onderscheidden zich de boeyende Horace Vernet ⁴, de stoute Géricault ⁵, de zielkundig fijne en karaktervolle Paul de la Roche, en de even dichterlijk vonkelende als treffend ware schilder van 't Italiaansche volksleven, Leopold Robert ⁶. Als schitterende koloristen verwierven zich Robert Fleury, Léon Coignet, en Alexander Decamps een welverdienden naam. In 't *genre* traden de humoristische François Biard, de fijne Meissonnier, de keurige Fichet op; in 't landschap Theod. Rousseau en Paul Flandrin; als veeschilders Troyon, Couturier, en de even krachtige als dichterlijke Rosa Bonheur ⁷. Fransch-Zwitserland bezat — tot voor weinige jaren — in den Geneefschen August Calame een landschapschilder, die met ongeëvenaarde meesterhand de grootsche Alpen-natuur op 't paneel wist te tooveren.

Ook in Engeland ontwikkelde zich, in de 19^e eeuw, de landschap-, portret-, vee- en zede-schilderkunst op schitterende wijs,

¹ Zie over hem Ch. Blancs beschouwing in de *Gaz. des beaux arts*. 1864. Jan. en Febr. ² Verg. Saglio's studie ald. 1864, Aug. et Sept. ³ Als zoodanig treedt hij vooral in zijne *fresco's* in de nieuwgebouwde Vincentius-kerk gelukkig op. Die in St. Germain-des-Prés kenmerken zich daarentegen door die ziekelijkheid van opvatting en uitdrukking, waartoe zijn eigen godsdienstzin ook allengs ontaard was. ⁴ Zie over hem laatstelijk Leon Lagranges studie in de *Gazette des beaux arts*, 1863. Oct. en Nov. — Kenschetsend voor de eigenaardige richting van zijn talent zijn de woorden, die men hem in den mond legt, nadat hij zijn *Rafaël in 't Vaticaan* geschilderd had: „je retournerai à mes petits soldats.” ⁵ Zijn grootste en meest vermaarde stuk, *de Schipbreuk der Medusa*, zie in afb. bij Viardot, p. 323. ⁶ Verg. over hem, als mensch en kunstenaar Feuillet des Conches' belangrijke mededeelingen in zijn *Léopold Robert, sa vie, ses oeuvres, et sa correspondance*; 2e ed. Paris. Lévy. 1854.

⁷ Enkele afbb. zie *Denkm.* IV. 630 en 635. — Voor Meissonnier vooral ook de fraaye gravure zijner uitstekende *Halte*, *Gazette des beaux arts*, Mai 1863, p. 396.

en bracht o. a. in den in Venetië gevormden Ch. Eastlake, den geestvollen schilder van 't Engelsche en Schotsche volksleven, David Wilkie (1785—1861), den om zijn boeyende lichtwerking beroemden, te dikwerf over-fantastischen landschapschilder Turner, en den veelzijdigen, even geest- en karakter-vol als stouten Edw. Landseer, den beminlijken Mulready, en den humoristischen Leslie voortreffelijke meesters voort ¹.

In België traden Gustaaf Wappers en de directeur der Antwerpse Akademie, Nicaise de Keyser, met gelukkig gevolg als geschiedschilders op, en was de Doorniker Louis Gallait, èn door zijn Afscheid van Karel V en zijn Lijken van Egmond en Hoorne, als zoodanig èn ook als als genre-schilder werkzaam ². Louis de Biefve, die in 1848 gelijktijdig met hem, in zijn zoogenoemd *Verbond der Edelen* optrad, liet sedert minder van zich hooren. Als voortreffelijke zede- en genre-schilders maakten zich voorts vooral de thans overleden Henry Leys, Dillens, en Gustave de Jonghe bekend; terwijl er zich vroeger reeds Eugène Verboeckhoven als uitnemend veeschilder deed kennen. Maar ook Nederland toont zich in deze eeuw nog niet van den voorvaderlijken schilderroom vervreemd. Geschiedschilders als N. Pieneman, landschapschilders als Barend Koekkoek en de steeds, als zijn winters, frissche Schelfhout, zeeschilders als P. C. Schotel en L. Meyer, zede- en genre-schilders als Bisschop, Israëls, Bles, Jamin, Bakker-Korf, en Allebé, kerk- en stede-schilders als Bosboom en Springer, fruit- en bloemen-schilders als Van Os, Reeken, en Mej. Van der Sande Bakhuyzen, spreken, om geen verderen te noemen, van het bloeyend leven, ook in onze dagen, der Nederlandsche schilderkunst ³.

Gelijk wij vroeger reeds opmerkten, hangen met de Schilderkunst ten nauwste die kunsttakken samen, die op metaal, glas, hout, en steen hare werkzaamheid, naar de mate hunner krachten, navolgen, en daardoor zoowel eenigermaten de per-

¹ Ald. 136. ² Ald. 136. Over zijn Egmond en Hoorne, verg. de niet geheel ongegronde aanmerkingen van Steuerwald in zijn *Kunstpraatje*. bl. 60 en v.v. ³ In de *Denkm.* is de nieuwe Nederlandsche kunst maar al te schraal bedacht; alleen van den eersten, en dan nog als toevoegsel bij België, is zijn dood van De Ruyter in afb. opgenomen; trouwens de Nederlandsche lezer heeft gelegenheid te over, met de gewrochten zelf der overigen kennis te maken.

soonlijke aanschouwing harer kunstgewrochten zelf kunnen vergoeden, als zij ook een middel tot geleidelijker meêdeeling eener gedachte of vinding van 't oogenblik zijn¹. In beiderlei opzicht strekken zij er toe, den invloed der kunst over den wijdsten ommekring van maatschappij en leven uit te breiden, en moet uit dit oogpunt vooral ook die steeds meer verbeterde uitvinding der laatste jaren, de vaardigheid om, door de werking der zonnestralen, zoogenoemde lichtteekeningen, *fotografien*, in 't leven te roepen, gewaardeerd en aangekweekt worden.

Als graveer-kunst bekleedt die in 't koper, door de voortreffelijke eigenschappen van dat metaal, de eerste plaats; hard genoeg, om in den bewerker een vaste en krachtige hand te verlangen; maar niet te hard tevens, om er deze het fijnste gevoel in te laten uiten, en in den loop harer behandeling, haar nadruk of viering, en den vorm harer lijnen en trekken, des kunstenaars innigste gedachten te openbaren. Hoe meer de kunst deze ontvankelijkheid van het metaal leert waardeeren, des te meer gaat zij — binnen kleurloos gebied altoos — van 't meer beeldend karakter eener omtreksteekening, tot een meer levende en sprekende afteekening van 't geschilderde voorbeeld over. Buitendien heeft de scheikunde thans de middelen weten op te sporen, om de vloeyende werking van 't penseel na te bootsen, waarmede zich dan de voortdurende arbeid van graveerstift en naald moet paren, om nog meer schildermatig werkzaam te zijn. De kopergraveur vangt zijn werk met den omtrek aan, en gaat dan tot het aangeven der schaduwen, door naast elkaâr getrokken lijnen, over. En gelijk die omtrek reeds, door het onderscheid eener lichter of nadrukkelijker werkzame hand, de volle vormen der voorwerpen voor 't gevoel vermag aan te geven, blijft ook de schaduwing niet bij eenvoudige lijnen van gelijke kracht en nadruk staan, maar weet dit teêre en toch krachtige verschil van lijnen, die golving en doorkruising van rechte en kromme strepen, die toevoeging van punten en korter lijnen aan te wenden, die de meeste verscheidenheid en leven doen geboren worden. Bij 't zoogenoemde punteeren zijn die punten zelfs alleen gebruikelijk, maar niet dan ten nadeel der kunst in kracht en warmte; lijnen en punten dienen daarbij gepaard te blijven. Dan heeft

¹ Zie over al deze kunsttakken het leerrijke historische overzicht, met talrijke afbeeldingen, in de *Merveilles de la Gravure* par G. Duplessis, Paris. 1869.

de kunstenaar het geheel in zijne macht, om zoowel den vorm als ook het weefsel en de natuur der stoffen, en daardoor middelrijk ook de kleuren uit te drukken, en vermag hij de algemeene lichtverhoudingen, de plaatselijke en algemeene tinten, in hare fijnste lichten en schakeeringen weêr te geven. Dan blijft geen plaats der koperplaat over, waar zijne stift niet werkzaam ware, om er de volste weêrkeerige werking van lichamen en lichtverhoudingen te doen geboren worden, waardoor ons als de indruk van een geschilderd stuk gegeven wordt.

Bij 't zoogenoemde *etsen* vervalt dit karakter eener volledige doordringing en bearbeiding van 't metaal, om voor een ander voordeel plaats te maken; de kunstenaar voert er met losse hand de naald over den weeken etsgrond, en laat dan de inbijting door een scheikundig middel volbrengen. Daarmede gaan wel de fijnheden verloren, die uit de teêrder of krachtiger, vlakker of dieper insnijding der graveerstift voortspruiten, maar wint men daarvoor de uitdrukking eener losse en geestvolle teekening in vloeyende trekken¹. Men weet, hoe een schilder als Rembrandt met de etsnaald te tooveren, en de schildermatigste werking in 't leven te roepen wist. Als eigenlijk graveur, blinkt daarentegen Rafaëls leerling, Marc-Antonio boven allen uit, die, onder genes leiding en raad, zijne meesterstukken, hunner waardig, in koper bracht. Wel heeft de graveerkunst sedert zijne dagen vorderingen gemaakt en zich veelvuldig ontwikkeld; maar de groote meesters zijner eeuw zullen, in hun grootschen eenvoud, nimmer beter dan door hem en zijn graveertrant weêrgegeven worden². De zoogenoemde *aquatint-gravure* (door 't inbijten der schaduwpartijen), en die der zoogenoemde *zwarte kunst* (door het afschrappen der lichtpartijen), geven voorts wel een schijnbaar voordeel in 't overbrengen dier macht van werkingen in de schilderkunst, die door geen lijnen bereikbaar schijnt; maar zullen toch steeds bij haar, zij 't ook minder volledig, nastreven door de graveerstift moeten achterstaan. Deze toch dwingt den kunstenaar, den aard van zijn onderwerp eerst op een ander, vreemdsoortig gebied over te brengen, waardoor hij de fijnheid van zijn gevoel eerst volledig

¹ Zie over een en ander Visschers *Aesthetik*. III. S. 762 ff. ² Verg. Ch. Blancs opstel over *L'oeuvre de Marc-Antoine reproduit par la photographie* (*Gazette des beaux arts*, Sept. 1863 p. 171). — Verg. voorts Duplessis p. 67 et ss.

op de proef kan stellen. Bovendien wint hij er de geheele scherpte der teekening juist voor het gebied door, waarop deze thuis behoort, dat van den vasten bepaalden vorm; aquatint en zwarte kunst vereischen daartoe den bijstand van stift of naald. Maar ook daar, waar het onbestemde in den aard van 't onderwerp ligt, op 't geheele gebied der schaduwing en hare overgangen, worden gene, als door een gevoel van behoefte aan kracht en steun, tot het inroepen der medewerking van naald en stift gedrongen; waardoor dan trouwens ook een hooger graad van schildermatige volkomenheid verkregen wordt¹.

Boven de kopergravure heeft die op *staal* de grootere duurzaamheid van 't metaal voor, die tot een veel grooter aantal afdrucken gelegenheid geeft; een handel- en nijverheidsvoorrecht, dat echter alleen ten koste der kunst verkregen wordt. Het staal toch is te hard; het laat wel de fijnste lijnen toe, maar biedt der graveerende hand te veel weêrstand, en veroorlooft haar niet, haar gevoel, in 't zwellen der trekken, krachtig genoeg te uiten. Het mist daardoor dat toenemende leven, die karaktervolle ronding, die er ook de kunstvaardigste hand, door etsen, punteeren, aquatint, noch zwarte kunst, niet in aanbrengen zal.

Nog moeyelijker laat zich het harde en daarbij zoo broze glas hanteeren, op 't welk de thans bijna geheel vergeten — schrijvende of stippende — kunst zich tot zwierige lijnen en omtrekken bepalen moet. Hoe uitstekend zij vroeger, met name door Roemer Visschers begaafde dochters, beoefend werd, weet ieder, die de proeven van haren arbeid, 't zij in nature of in afbeelding, leerde kennen².

De Houtsnijkunst, wat ouder dan de gravure³, en die haar eerste ontstaan aan speelkaarten en heiligenprentjens dankte, zoekt door uitsnijding te verkrijgen, wat de Graveerkunst door inkrassing beproeft. Zij derft daardoor de voordeelen, aan de nu eens nadrukkelijker dan weder lossere arbeidende hand verbonden; de zachte overgangen en tinten worden slechts met moeite en niet dan uit de verte overgebracht; zij mist de gelegenheid, om min of meer door bijtend vocht te bewerkstelligen,

¹ Vischer t. pl. S. 765. ² Voor de laatste, zie de keurige steendrukken in wijlen Schinkels Beschrijving der kelken uit zijn kabinet, thans in andere handen overgegaan. ³ De eerste tot dusver ontdekte koperdruk is van 't jaar 1451, en schijnt Beyerens als zijn geboortegrond aan te duiden. Zie Försters *Vorschule der Kunstgeschichte*. S. 237.

wat de schilder door vloeibare stof doet. Daarentegen heeft echter ieder ingesneden lijn, door den weeken aard der stof, een weldadiger karakter, en wordt uit de werking der diepere schaduwen een krachtiger indruk geboren. Die kracht is het daarom juist, waarop de houtsneê moet uit zijn; haar hoofddoel zijn sprekende omtrekken, met matige aanduiding der rondingen en lichtverhoudingen van 't geheel. Wel moet ook zij min of meer een schildermatige werking beoogen, maar daarin nimmer met koper- of staaldruk willen wedijveren. Het zegt reeds veel, dat de teekenaar met zijn potlood, als de etsers met de naald, werkzaam is, en het den houtsnijder overlaat, hem in zijne vrije beweging te volgen; stelde hij zich echter voor, daarbij een staal- of kopersnijder als tot teekenaar te dienen, zoo ging hij de perken zijner kunst te buiten.

Juist het omgekeerde is bij de Steendrukkunst het geval; deze nadert even zoo veel meer tot de Schilderkunst, als de Houtsnijkunst het minder doet. Bij haar laat het weeke steenvlak ieder graad van zwakker of krachtiger nadruk toe, vloeyen de lijnen er onmerkbaar in elkaâr, komen de vloeyende kleurstof nabij, en dulden al die fijne overgangen en tinten, die een schildermatige bewerking meêbrengt, en waarin zich het weefsel der stoffen gelijk de schakeering der kleuren laat aangeven. Daarvoor vervalt dan ook alle scherpte van snede en druk, alle juistheid van lijnen der metaal- en houtsnijkunst. De kunstenaar teekent er losjens als op 't papier, onderwerpt daarop de leêge plekken zijner teekening aan een scheikundige behandeling, en gaat dan tot den afdruk over. Deze vrijdom van alle worsteling met de gebezigde stof, dit gemis van alle moeyelijkheid, deze losheid van behandeling geeft der Steendrukkunst een zekere leêgte. Zij is echter het meest dienstbaar in 't overbrengen en meêdeelen van een of ander kunstgedachte, en heeft daarenboven, in 't afbeelden van natuur of schilderstuk, het voordeel, ook in kleurendruk te kunnen werkzaam zijn¹.

Moet de *fotografie* — de lichtdrukkunst, als men ze noemen kan — die belangrijke ontdekking der laatste jaren, meer een vaardigheid, dan een eigenlijke kunst heeten; mag zij voorts zich niet inbeelden immer naast teeken- of schilderkunst, naast staal- of koperdruk, steendruk of houtsneê, als evenknie op te

¹ Vischer t. pl. S. 767.

treden; zij is bijkans onwaarddeerbaar, waar zij als getrouwe overbrengster van vroeger of later meesterstukken van bouw- of beeldhouw-, van schilder-, graveer- of teekenkunst werkzaam is, of, der wetenschap dienstbaar, strekt, om levendige of levenlooze voorwerpen voor onderzoek en beschouwing beschikbaar te stellen. Steeds meer wordt zij daartoe dan ook gebezigd, en zal er zoo, op kunstgebied, meer en beter dan iets anders toe kunnen bijdragen, om den zin voor kunst steeds algemeener aan te kweken, door de wijdverspreide kunstgewrochten, vroeger slechts voor weinige bevoorrechten toegankelijk, in ongekleurden, maar anders onverminkten en sprekenden vorm, aan allen voor oogen te stellen ¹.

Tot het gebied van Bouw- en Schilderkunst beiden, behoort een natuurtak der beeldende kunst, dien wij hier ten slotte nog kortelijk bespreken moeten, de *Tuinkunst*, in welke (naar Ch. Blancs eigenaardig zeggen ²) de mensch eenigermaten als teekenaar, de natuur als koloriste optreedt. Tot de Schilderkunst behoort zij, voor zoo verre ze (naar Vischers uitdrukking ³) een met werkelijke aarde, boomen, water, enz. gevormd landschap in 't leven roept; tot de Bouwkunst, voor zoo verre ze daarbij met afmetingen van grond en water, plaatsing en groepeerling van boomen en woningen, enz. te doen heeft. Haar landschap onderscheidt zich daarin vooral van dat des schilders, dat elk, die het wandelend aanschouwt, er zich in voortbeweegt, en daarbij aanspraak maakt en heeft op schoone uit- en overzichten, rustpunten voor oog en lichaam, die — op eenigszins uitgebreide schaal — minder een eenheid kunnen vormen, dan wel met een reeks van landschapstudien te vergelijken zijn ⁴. Zoo goed als bij de Bouwkunst zelve, doen zich ook bij de Tuinkunst verschillende — deels

¹ Over de werking der perspectief daarbij, en de nauwlettende zorg daaromtrent in acht te nemen, zie de belangrijke opmerkingen van Bruno Meyer, naar aanleiding van Dr. H. Vogel's *perspectivische Studien mit Hilfe der Photographie*, in Lützows *Zeitschrift für bildende Kunst* VI. S. 75 ff. ² Zie zijn reeds vroeger aangevoerde *Grammaire des arts du dessein* I. 26 p. 343. ³ T. pl. S. 772. ⁴ „Daar”, zegt evenzoo Ch. Blanc, „de gezichtslijn zich voor den wandelaar ieder oogenblik verplaatst, moet de tuinkunstenaar niet slechts een enkel maar twintig verschillende landschappen in 't leven roepen. Zijn tuin of park, zoo schoon mogelijk onder alle gezichtspunten, moet ten minste bij 't komen en gaan beiden, door nieuwe schoonheden treffen.” T. pl. p. 358.

meer beeldende, tot stijfheid toe regelmatige, deels meer teekenaachtige en tot grilligheid toe losse — stijlen voor; zij laten zich als de Fransche en Engelsche onderscheiden. Even min echter als men den laatsten naar de uitdrukking van den spotzielen guit mag beoordeelen, die beweerde, dat men zijn tuinman slechts te bedrinken, en hem dan op zijn kronkelende tuimelwegen te volgen had, om zich de paden van een Engelsch park of tuin te banen; evenmin mag men den eersten naar den belachelijken indruk afmeten, dien hij, op kleine schaal overgebracht, op ieders onbedorven smaak maken moet. Op groote schaal toegepast, hebben zij ieder hun eigenaardig schoon¹, gelijk hunne zwakke zijde. De Fransche dankt zijn oorsprong aan de beginselen van den grootschen Le Nôtre, de Engelsche aan William Kent, wien Bacon reeds was voorgegaan, om het kinderachtige, dat uit de overdrijving van zijne manier, door minder begaafde navolgers, voortsproot, te bespotten; maar wiens navolgers zelf zich aan geen minder overdrijving schuldig maakten. Thans, nu men noch overdreven en daardoor lachwekkende statigheid, noch smakelooze, en daardoor niet minder belachelijke grilligheid wil; thans, nu men niet eigen wansmaak aan de natuur zoekt op te dringen, maar haar eigen vormen en wetten, in hare leiding en verfraaying raadpleegt en volgt; thans, erkennende en waardeerende, wat er in beide stijlen goeds is, uit beider beginselen te leeren en af te leiden valt; houdt men, bij den aanleg van parken en tuinen, hoofdzakelijk drierlei doel in 't oog: met den aanleg der streek waarin men werkt in overeenstemming te blijven; van het terrein, dat men bewerkt, zooveel doenlijk partij te trekken, om het door zijn eigen natuur te laten spreken, en dezer werking te versterken; en voor de tusschenkomst der kunst, waar men die inroept, ridderlijk uit te komen, maar ze niet kinderachtig te verhelen².

¹ Wie er zich van overtuigen wil, werpe slechts een oog op die beide keurige houtsneden, waarmede Blancs (p. 355 en 357) opstel is opgeluisterd, en die ons, in de parken van Chantilly en Morfontaine, een toonbeeld van beide stijlen geven; of anders doorwandelde hij, op vaderlandschen bodem, het bosch van Soestdijk en het park van 't Loo. ² Blanc, t. pl. p. 365.



XI.

TOONKUNST.

Nog steeds pleegt men de Toonkunst als bij uitsluiting de kunst des gevoels voor te stellen. Mag men ook van de zonderlinge beginselen teruggekomen zijn, volgens welke bijv. in de vorige eeuw een Mattheson (in het 3^e Hoofdstuk van zijn »Volmaakte Kapelmeester») leerde, »hoe men trotschheid en oodmoed, of eenig anderen hartstocht, componeeren moest, en hoe men, de ijverzucht in tonen willende afmalen, er iets verdrietigs, grimmigs, en beklagelijks in moet leggen»; of volgens welke Heinchen, in »Generalbas», acht bladen met voorbeelden en noten gaf, »hoe de muziek razende, twistende, weelderige, angstige, of verliefde aandoeningen» uitdrukken moet. Mag men ook die beginselen thans hebben opgegeven, nog steeds blijft men het alom verkonden, dat de toonkunst *alleen* met het gevoel te maken heeft. Muziek, zegt men, kan ons verstand met geene gedachten bezig houden, gelijk de dichtkunst, noch, als de beeldende kunsten, in zichtbare vormen tot ons spreken; hare roeping is het dus op het gevoel van den mensch te werken. Waarin dat verband, die samenhang tusschen muziek en gevoel, en tusschen enkele muziekstukken en aandoeningen bestaat; volgens welke natuurwetten zij werkt, volgens welke kunstwetten zij moet gezet worden; — met dat alles liet men zich niet in. Blijkbaar echter was het, dat men het gevoel in de muziek eene tweeledige rol liet spelen. Vooreerst stelde men het als haar doel en bestemming voor, om aandoeningen op te wekken; ten tweede beschouwde men die aandoeningen als den inhoud der verschillende toonwerken.

Beide stellingen — schreef, vóór eenige jaren, Dr. Hanslick ¹

¹ In zijn belangrijk werkjen *Vom musikalisch Schönen*, Leipzig, R. Weigel, 1854.

te recht — hebben dat met elkander gemeen, dat zij even onwaar zijn. Wat de eerste betreft: al wat schoon is — en dus ook het schoon der toonkunst — heeft zijne beteekenis, zijne waardij in zich zelf; wel is het slechts schoon voor hem die het in oogenschouw neemt, maar niet door het welgevallen, dat het bij hem te weeg brengt. Het heeft geene andere roeping dan schoon te zijn; onze gewaarwordingen en aandoeningen bij zijne beschouwing laat het geheel voor eigen rekening. Ook werkt het niet op ons gevoel, maar op onze verbeelding; deze, niet het gevoel is het, waarmede wij het schoone opvatten. Uit de verbeelding van den kunstenaar wordt het kunstgewrocht geboren, om zich voor die van aanschouwer of hoorder te vertoonen. In geheel onvermengd, zuiver, en rein genot, smaakt dan die hoorder — om ons, naar ons onderwerp, daartoe te bepalen — het hem voorgespeelde kunstwerk, en voelt zich van alle daarbuiten liggende werking, alle bijkomende strekking vrij; zulk eene strekking echter ware het, aandoeningen in zich te voelen opwekken. Deze, bij elke kunst zoo nuttige en noodige opmerking, is dat bij de Toonkunst in dubbele mate; omdat men bij haar steeds van zulk een strekking — als bijv. hare gelukkige werking op de hartstochten — te gewagen pleegt. Die werking echter raakt haar niet als kunst, maar behoort tot het gebied der genees- en opvoedkunde. Buitendien heeft zij zulk eene werking met alle andere kunsten gemeen, als welke, evenzeer onmiddellijk de verbeelding treffen, doch van daar uit gewis ook op het gevoel werken. De menschelijke verbeelding toch is geen afgesloten terrein; maar gelijk zij haar levensvonken trekt uit het geen haar door de zinnen wordt bijgebracht, schiet zij, op hare beurt, hare stralen naar ons verstand beide en gevoel uit. De oorspronkelijke en eigenlijke opvatting van het schoone echter geschiedt door haar. Valt dus ook al de werking der muziek op ons gevoel niet te loochenen; zij heeft noch de noodzakelijkheid, noch de gestadigheid, noch de uitsluitendheid, die haar tot een beginsel van schoonheid konden maken. Dezelfde muziek zal bij verschillende volken, gestellen, levensjaren, en betrekkingen, geheel verschillend werken. Haar indruk is vaak geheel willekeurig: een oppervlakkig klavierstukjen, waarin volstrekt niets steekt, een »jidel iets, waarheen mijn oog zich wende», zal men dan eens voor een »smachten naar de zee», of een »avond vóór den slag», dan weder voor een »zomerschen dag in

Noorwegen" of dergelijken onzin meer, kunnen doen doorgaan; terwijl het hoorend publiek zich, in zijne opvatting en stemming, geheel door zulk een opschrift zal laten leiden. Wanneer wij zelf de muziek hooren, door onze grootouders uitgevoerd, kunnen wij ons vaak nauwlijks voorstellen, hoe hen deze of gene toonreeks als de uitdrukking van dit of dat gevoel kon gelden. — Ook de tweede stelling echter, die ons aandoeningen als den inhoud, het onderwerp der toonkunst aangeeft, is onwaar. Zoozeer zelfs, dat het niet eens in de macht dier kunst is, eenig gevoel of aandoening te schetsen of voor te stellen. Die aandoeningen toch liggen niet geheel afgezonderd in het menschelijk gemoed, zoodat eene kunst, die de overige werkzaamheden van den geest niet schetsen kan, ze er als uit kon lichten. Zij zijn integendeel afhankelijk van zekere natuurlijke of ziekelijke vooronderstellingen, oordeelen, door geheel het gebied van 't verstandelijke en redelijke denken beperkt, tegenover welke zich het gevoel evenzeer van zijne zijde stelt. Wat nu maakt eenig gevoel tot een bepaald gevoel? van verlangen, van hoop, van liefde? De sterkte of zwakte alleen, het woelen der innerlijke beweging? Zeker niet; deze kan bij verschillende gevoelsoorten gelijk zijn, en bij hetzelfde gevoel, op andere menschen, in andere tijden, verschillen. Slechts op grond van een zeker aantal voorstellingen en oordeelen — ons op het oogenblik, dat wij voelen, zelf misschien onbewust — kan onze gemoedsgesteldheid door een bepaald gevoel worden aangedaan. Het gevoel van hoop bijv. gaat onafscheidelijk met de voorstelling van een gelukkiger staat, dan dien van 't oogenblik, gepaard; dat van weemoed vergelijkt een verloren geluk met zijn genot. Zonder die bepaalde voorstellingen laat zich bij geenerlei gevoel van hoop of weemoed spreken; zij alleen geven er dien tint aan, en buiten haar blijft er alleen eene onbepaalde beweging, hoogstens een algemeene aandoening van wellust of mishagen, over. Zonder een gegeven inhoud, die zich slechts in denkbelden laat uitdrukken, bestaat er geen bepaald gevoel; en daar nu de muziek geene bepaalde denkbelden kan schetsen, volgt reeds van zelf, dat zij ook geene bepaalde aandoeningen uitdrukken kan.

De Muziek kan alleen die algemeene voorstellingen uitdrukken, die op hoorbare verandering van tijd, kracht, evenredigheid betrekking hebben; die van 't aangroeyen, het wegsterven, het toeven of ijlen, die van 't kunstig verwikkelde, het een-

vormig begeleidend, enz. Men kan voorts de uitdrukking van eenig toonwerk bevallig, zacht, hevig, krachtvol, heerlijk, levendig noemen; — alles voorstellingen, die in zekere toonverbindingen zinlijk schetsbaar zijn. Waarbij men zich dan nog hoeden moet, om aan die woorden niet die zedelijke beteekenis te hechten, die zij voor het menschelijke gemoedsleven hebben, en die men, door een geleidelijken begripsovergang, al licht voor de zuiver muzikale eigenschap in de plaats schuift. De voorstellingen, door den toonkunstenaar geschetst, moeten voor alles muzikaal zijn. Eene of andere schoone melodie gaat voor zijne verbeelding op; zij kan niets anders schetsen dan zich zelf. Gelijk echter ieder tastbaar verschijnsel op zijn hooger soortbegrip, op de naastliggende gedachte, en van deze steeds verder en verder wijst, zoo gaat het ook met die muzikale voorstelling. Dit of dat zachte, harmonisch wegsmeltende Adagio kan ons de voorstelling van zachtheid en harmonie in 't algemeen geven. De menschelijke verbeelding, die gaarne de voorstellingen der kunst op 's menschen eigen zieleleven toepast, zal dan dat wegsmelten nog hooger op voeren, en het bijv. als de uitdrukking der zachte berusting van een verzoend gemoed opvatten. Ook Poëzy en Beeldhouwkunst geven gelijkerwijs eerst een bepaalde, tastbare voorstelling. Eerst middelijk kan bijv. de teekening van een bloemenmeisjen op de meer algemeene gedachte van maagdelijke kalmte en ongedwongenheid, die van een besneeuwd kerkhof op het denkbeeld der aardsche vergankelijkheid wijzen. Geheel op dezelfde wijs, hoewel met veel onzekerder en willekeuriger toepassing, zal de hoorder van een of ander muziekstuk, hier de voorstelling van kinderlijk geluk, elders weder die der vergankelijkheid hooren; maar zoo min als in beide die teekeningen, maken die daaruit afgeleide voorstellingen den inhoud van het stuk uit; terwijl van eene uitdrukking des gevoels van vergankelijkheid, enz. wel in 't geheel geen sprake kan zijn.

Wat dan drukt de Toonkunst van de aandoeningen uit, zoo zij het niet haar inhoud doet? — Haren graad, hare hoogte of laagte. Zij kan de beweging van een zielstoestand, volgens de voorstellingen: snel, langzaam, sterk, zwak, klimmend, dalend, volgen. Beweging is echter slechts een eigenschap, een deel van 't gevoel, niet dit zelf. Men meent gewoonlijk, dat, al kan ook de Toonkunst het voorwerp van een gevoel niet schetsen, zij het wel dit gevoel zelf kan doen; zoo al niet het voorwerp

eener bepaalde liefde bijv., dan toch de »liefde” zelf wel. Zij kan dit echter evenmin. Slechts zekere beweging kan zij uitdrukken, die zoo goed bij de liefde als bij enig ander gevoel voorkomen kan, nooit echter gener eigenlijk en wezenlijk karakter uitmaakt. Liefde is, zoo goed als »deugd” of »onsterfelijkheid”, een afgetrokken begrip. En de verzekering, dat de Muziek geene afgetrokken begrippen schetsen kan, is daarbij geheel overbodig. Geen enkele kunst toch vermag dit. Slechts voorstellingen, aanschouwelijke en levendige voorstellingen, kunnen door de kunst worden uitgedrukt. Maar ook die voorstellingen van liefde, toorn, vrees, enz. kan de muziek niet uitdrukken, daar er tusschen die voorstellingen en zekere toonreeksen geen noodzakelijk verband bestaan kan. Slechts de beweging — in dien uitgebreider zin, dat er ook het klimmen of versmelten van toon of accoord onder verstaan wordt — de beweging in die voorstellingen werkzaam, kan zij uitdrukken. Deze maakt het beginsel uit, dat der Toonkunst met die gevoelstoestanden eigen is, en dat zij, in zoo duizenderlei graden en tegenstellingen, kan uitdrukken en schetsen.

Wat de Toonkunst nog verder van zekere zielstoestanden schijnt te schilderen, doet zij ’t alleen in beeldspraak. Even als in de kleuren toch ligt er, van nature en buiten en boven alle kunstbedoeling, ook in de tonen zekere beeldspraak. Even als de kleuren, hebben ook de verschillende toonsoorten en accoorden reeds van nature een karakter, zonder dat men daarom nog zeggen kan, dat een of ander accoord op zich zelf, en nog veel minder in den samenhang van het kunstwerk, zeker gevoel uitdrukt. Buiten die gelijkvormigheid der beweging, en die beeldspraak der tonen, heeft nu echter de Toonkunst geen middel, om eenige voorstelling te geven of enig gevoel te schetsen en uit te drukken.

Ook de ervaring trouwens kan dat overvloedig doen blijken. Men spele bijv. slechts het thema eener Symfonie van Mozart of Haidn, eer. Adagio van Beethoven, een Scherzo van Mendelsohn, een of ander stuk van Chopin of Schumann, of zelfs een der meest bekende motieven van Auber, Donizetti, Flotow; — wie zou zich wel durven vermeten, een bepaald gevoel als inhoud daarvan aan te wijzen? De een zal er misschien »liefde” in geschetst vinden, een ander wellicht »verlangen”, een derde »godsdienschtig gevoel.” Kan men dat bepaald noemen? Over

de schoonheid of de schoonheden van het voorgedragene zal men het allen waarschijnlijk ééns zijn; over den inhoud echter denkt ieder anders. Dat, wat men schetsen en uitdrukken wil, dient men echter helder en aanschouwelijk uit te drukken en voor oogen te stellen; en bij zulk een verschil van meening omtrent het voorgestelde, kan daarvan zeker wel geen spraak zijn.

Wij hebben hier opzettelijk van instrumentaal-muziek gewaagd, daar deze het begrip der Toonkunst het zuiverste weêrgeeft; bij de vocaalmuziek toch laat zich de werking der tonen moeilijk zoo volkomen van die der woorden scheiden, dat men beide afzonderlijk beoordeelen kan. Ook zij intusschen bevestigt het gezegde. Gelijk wij in de beeldspraak der muziek die der kleuren herkend hebben, kan men van de vocaalmuziek met recht zeggen, dat zij de woorden, die bij haar ten grondslag liggen, kleurt. Zij doet dat dikwerf met zulk een pracht en weelde, dat zij een slechts middelmatig-gedicht tot de roerendste uiting des harten maakt. Desnietteenstaande zijn het blijkbaar niet hare tonen, maar de tekst, die haar onderwerp schetsen; even als, bij eene teekening, deze en niet haar kleurenpraal, den inhoud van het tafereel aangeeft. Van daar dan ook, dat het in zoo veel Duitsche dorpskerken zoo licht valt Prochs *Alpenhoorn*, of het slot-air uit de Somnambule en dergelijke, op het orgel voor te dragen, zonder de godsdienststemming der gemeente in 't minst te storen; even als ieder, die Italië bereisd heeft, zich herinneren zal, er de bekendste opera-melodiën van Rossini, Bellini, Donizetti, en Verdi in de kerk te hebben hooren spelen. Wèl een bewijs, hoe weinig de Muziek in staat is, godsdienstig gevoel als zoodanig te schetsen. Men stelle echter eens het omgekeerde geval, dat een preêker het waagde, eene novelle van Tieck of een parlaments-acte, tot stichting der gemeente, van den kansel voor te dragen!

Wil men nu echter ook al toegeven, dat de muziek geene bepaalde aandoeningen kan uitdrukken, men zoekt zich dan vaak toch op te dringen, dat zij er althans onbepaalde kan wekken en schetsen. Redelijkerwijs kan dit echter niet anders heeten, dan hetgeen wij straks het uitdrukken der beweging en van den graad der aandoeningen hebben genoemd. Dit is echter geen »schetsen van onbepaalde aandoeningen»; eene spreekwijs, die met zich zelf in weerspraak is; iets onbepaalds toch laat zich

niet schetsen. De Toonkunst schetst dus noch bepaalde noch onbepaalde aandoeningen.

Toegestaan, dat de Muziek geenerlei verschijnsel, als dat buiten haar bereik ligt, schilderen kunne, pleegt men toch te zeggen, dat zij echter het gevoel, in ons daarvan te weeg gebracht, schetsen kan. Juist het tegendeel is echter het geval. De muziek kan alleen het uiterlijk verschijnsel trachten na te bootsen, nooit het bepaalde gevoel, dat het te weeg brengt. Het vallen der sneeuwvlokken, het fladderen van een vogel, den opgang der zon, alle die bekende zaken, kan de muziek slechts zoo schilderen, dat zij gelijkvormige, met die verschijnselen dynamisch-verwante gehoors-indrukken voortbrengt. In de hoogte, de sterkte, de snelheid, den maatslag der tonen, is voor het oor een beeld gegeven, welks indruk voor zoover aan de bepaalde gezichts-waarneming gelijkvormig is, als zinsandoeningen van verschillende soort met elkander overeenstemmen. Gelijk het fysiologisch mogelijk is, den eenen zin door den anderen in zekere mate te vervangen; kan men het ook, op kunstgebied, den eenen indruk door den anderen doen. Daar er tusschen de beweging in de ruimte en die in den tijd, tusschen de kleur, de fijnheid, en de grootte van eenig voorwerp, en de hoogte, klank, en kracht van een toon, eene welgegronde gelijkvormigheid bestaat, laat zich inderdaad een of ander voorwerp door muziek schilderen. Het gevoel echter te willen schilderen, dat bijv. door het vallen der sneeuw, het kraayen van den haan, het flikkeren van den bliksem in ons verwekt wordt, is slechts belachelijk.

Zoo dan het muziekschoon niet in het schetsen van zekere aandoeningen bestaat, van welken aard is het dan?

Het is louter en bepaald muzikaal. Wij verstaan daaronder een schoon, dat, onafhankelijk van elk daar buiten liggenden inhoud, alleen in de tonen en hunne kunstmatige verbinding ligt. De zinrijke verhoudingen van bevallige tonen, hun onderlinge samenstemming en afwijking, hun ontmoeting en ontvlieding, verheffing en versmelting; — dat is het, dat, zich in vrije vormen aan ons voordoende, ons als schoon behaagt.

Het hoofdbeginsel der Toonkunst is welluidendheid, haar wezen maatslag of rythme. Maatslag in het groot, als de overeenstemming van een juist afgedeelden, symmetrischen bouw; in

't klein, als de regelmatig afwisselende beweging der byzondere deelen. De stof, door den toondichter bewerkt, en welker rijkdom men zich niet kwistig genoeg kan voorstellen, is geheel het toonstelsel, met de daarin liggende mogelijkheid tot de meest verscheiden melodie, harmonie, en maatbeweging. De eerste bovenal onuitputtelijk, als hoofdvorm van muzikale schoonheid, aan welken de tweede, in duizendvoudige verandering, verschikking, en versterking, steeds nieuwe grondslagen geeft; beide vereenigd worden in maatslag bewogen, en door de rijkste en bevalligste toonschakeering gekleurd.

Vraagt men nu, wat met die stof moet uitgedrukt worden? Muzikale voorstellingen en gedachten. Eene volledig uitgedrukte muzikale gedachte is echter een zelfstandig schoon, en geensins slechts het middel ter uitdrukking van aandoeningen of begrippen; al vermag zij ook, in hooge beeldspraak, de wetten van natuur en wereld voor ons te doen leven, gelijk wij dat ook bij ieder ander kunstschoon zien plaats grijpen.

In tonen weêrklinkende beweging, ziedaar dan het eenige onderwerp en de eenige inhoud der muziek. Hoe nu die muziek in schoone vormen tot ons spreken kan, zonder toch een of ander bepaalde aandoening tot inhoud te hebben, dat wordt ons door een tak der versieringskunst duidelijk gemaakt: de zoogenoemde Arabeske. In deze zien wij golvend-bewogen, zich hier zacht buigende, dáár stout verheffende lijnen, die elkander schijnen te zoeken en weder te ontwijken; schijnbaar onmetelijk, maar altijd welgemaakt; eene aaneenschakeling en dooreendwarreling van kleine deelen, en toch een schoon en treffend geheel. Denken wij ons nu zulk een Arabeske niet dood en in rust, maar, in voortdurende wording, zich voor ons oog bewegend. Hoe die krachtige en fijne lijnen elkander nastreven en vervolgen, zich uit eene kleine kromming tot eene weelderige hoogte verheffen, om straks weder neêr te dalen en als te verzinken; hoe zij zich uitbreiden en inkrimpen, en, in zinrijke afwisseling van rust en spanning, zich steeds nieuw en verrassend toonen! Stellen wij ons nu die levende Arabeske nog als de werkdadige uitstorting van een rijken kunst-geest voor, die al de volheid zijner verbeelding onophoudelijk in de aderen dier beweging overgiet; dan zullen wij ons eenigsins een denkbeeld kunnen maken van hetgeen wij door de uitdrukking van muzikale gedachten verstaan.

Ieder van ons heeft zich, als kind of ook later wel, met het

rijke kleuren- en vormen-spel van een kaleidoskoop vermaakt. Zulke een kaleidoskoop nu, maar op een onmetelijk hoogen en verheven trap, is de Toonkunst. In voortdurende afwisseling en ontwikkeling brengt zij ons schoone vormen en kleuren, in zachten overgang of in scherpe tegenstelling, maar altijd regelmatig en vol. Het hoofdonderscheid van beiden bestaat daarin, dat die kaleidoskoop van klanken ons als de onmiddellijke ontboezeming eens levenden geestes toespreekt, waar de andere slechts een zinrijk maar dood speeltuig is.

Eens levenden geestes zeggen wij. Zonder geest toch is er, zoo min als elders, ook in Toonkunst geen schoon; slechts staat bij haar dat schoon in het nauwste verband met hare zinlijke klank-vormen, waarin zich die geest openbaren moet. Het toondicht is een werken des geestes in stof, die voor geest vatbaar is. De verbeelding des toondichters werkt daarbij niet als de bouwmeester, met ruwe en zware steenklompen, maar met de lichte werking van rasch versmeltende klanken. Van fijner, onstoffelijker aard dan enig ander materiëel, leenen zich deze gewillig aan ieder ingeving van den kunstenaar. Als schepping van een met denkkraft en gevoel begaafden geest, is ieder muziekwerk in hooge mate geschikt, zelf geest-en gevoelvol te zijn. Wij zullen dus in ieder ook steeds geest en gevoel vorderen; maar zij mogen in niets anders dan de toonvormen zelf liggen. Het is het doel van iedere kunst, eene in 's kunstenaars verbeelding geboren voorstelling in 't leven te doen treden, en aanschouwelijk uit te drukken. In de Toonkunst wordt die voorstelling in tonen geboren; zij is echter geen begrip, dat in tonen behoeft overgebracht te worden. Niet het voornemen, een of anderen hartstocht in tonen te schetsen, maar de vinding van eene of andere melodie is de grondslag, van welke de toondichter bij zijn maaksel uitgaat. Door die oorspronkelijke, geheimvolle natuurmacht, in welker werkplaats geen menschelijk oog immer binnendringen zal, weêrklinkt er in 's kunstenaars geest een thema, een motief. Verder dan de geboorte van dezen eersten kiem kunnen wij nimmer gaan; wij moeten hem als een bepaald feit aannemen. Is die kiem echter eens daar, zoo vangt de taak van den toondichter aan; van zijn hoofd-thema uitgaande en er steeds op terugkomend, vervolgt hij nu zijn doel, om het in al zijn rijke volheid uit te drukken, en naar alle zijden te ontwikkelen.

De æsthetische wet, volgens welke de verschillende deelen van ieder kunstwerk, als zoovele leden van 't geheel, in organisch verband met elkander moeten staan, geldt voor elk gewrocht der Toonkunst zoo goed als voor dat van ieder andere kunst. Om de hoofdgedachten moeten zich andere groepeeren, of liever er zich ongedwongen uit ontwikkelen; alle tegenstellingen mogen er slechts als tot voertuig der hoofddenkbeelden strekken, opdat deze nog des te aanschouwelijker in 't licht treden, en mogen er dus alleen als daadwerkelijke bestanddeelen van 't geheel uitkomen. Zonder zulk een symmetrische en harmonische samenwerking der deelen is, ook op toongebied, geen waar kunstwerk denkbaar. Deze aaneengeschakelde ontwikkeling en groepeerling der gedachten, de symmetrische verhouding, is in het toongewrocht slechts door ontwikkeling en doorzetting der hoofdgedachten, bij wijze van thema, te verkrijgen. Hoe schooner die gedachten zijn, hoe welluidender zij klinken, hoe kennelijker hun maatgang zich in 't oor prent, hoe eigenaardiger zij zich voordoen, zonder daarom in vatbaarheid te kort te komen of slechts vreemdsoortiger te schijnen; des te grootscher zal ook haar organische ontwikkeling, haar theoretische doorzetting werken. Waar deze daarentegen ontbreekt, zal ook de indruk, in spijt van belangrijke onderdeelen, altijd verbrokkeld en rhapsodisch blijven. Al mogen de gedachten nog zoo schoon zijn, zij zullen, onontwikkeld en zonder theoretische voleinding, slechts de stemming van altoos afwisselende of al te gelijksoortige en eentonige aandoeningen in 't leven roepen, geenerlei duurzame echter en gelijk zij voor 't æsthetisch genot en beoordeeling van een kunstwerk noodig zijn. Een meester in 't rijk der tonen, gelijk Schubert, met de rijkste verbeelding begaafd, vermocht toch nimmer zijne Symfoniën en Sonaten tot de hoogte zijner Lieder te doen stijgen, omdat hij, door zijne gedachten als overstelpt, niet de vormkracht bezat ze thematisch te ontwikkelen; omdat hij de in onafgebroken reeks opduikende, wondervolle beelden zijner fantasie niet in heldere eenheid samenvatten kon; omdat hij, in onvermoeiden scheppingsdrang, nauwlijks den tijd wetende te vinden, om de ingevingen van 't oogenblik te volgen, de kunstmatige ontwikkeling en voleinding geheel derven moest. En even als Schubert, kon ook Schumann de vlucht zijner hem bestormende gedachten niet meester worden; gedachten, die hem geen blijde en heldere toonbeelden, maar te dikwerf duistere

en verwarde schaduwbeelden toonden. In al zijne werken vormt een edel, diep, dichterlijk gevoel den hoofdtoon, doch is dikwerf maar al te moeilijk herkenbaar in den wel geestvollen, maar tevens verwarden vorm, die den hoorder in benauwende, alle zuiver kunstgenot stremmende stemming brengt. Daaruit laat het zich ook verklaren, dat Mendelsohn-Bartholdy's instrumentaalwerken ¹, waarin, met zeldzame uitzondering, de vorm, de kunst der uitwendige voorstelling ver boven de vinding, boven de muzikale hoofdgedachten staat, een veel grooter en onmiddelijk treffender indruk wekt, dan die van Schumann, waarin dat diepe, overspannen gevoel vaak, met wanhopige inspanning, naar een heldere, zelfbewuste uitdrukking, en een evenredigen, afgeronden kunstvorm jaagt ².

De Toonkunst biedt ons, bij den eersten oogopslag, het haast onverklaarbare, bij nader onderzoek echter op vaste æsthetische wetten gegronde verschijnsel, dat zij, in haar oorsprong de ruimste, in hare uiting daarentegen de scherpst begrensde aller kunsten is. Zij ontstaat toch eerst slechts in de muzikale verbeelding, put alleen uit deze en niets anders buiten haar. De verschijnselen, waarover de dichter nadenkt, de toestanden, die hij schetst, bestaan in de werkelijkheid vóór hij de pen opvat; de beeldende kunsten zijn aan de vormen der natuur gebonden, de bouwkunst brengt hare werken naar een vooruit bepaald plan met een bepaald doel voort. Maar de muziek geeft vóór alles de muzikale gedachte. De melodie eener symfonie van Beethoven, eener aria van Mozart, of van een lied van Schubert is, vóór zij werd op schrift gebracht, alleen een onbewust bestaan deelachtig geweest in den geest van den toonzetter, wiens muzikale verbeelding ze uit hem als te voorschijn tooverde. En ook de vormen, die de muziek ons biedt, worden slechts in haar gevonden, en laten zich niet van den inhoud losmaken, gelijk, in de poëzy, de gedachte van 't gedicht. Zij zijn ook niet, gelijk in de beeldende kunst, door de natuur onveranderlijk gegeven, noch voor 't oog zichtbaar en in de ruimte levend, gelijk in de bouwkunst; maar zij ijlen ons met den tijd voorbij; zij ontwikkelen zich eerst voor ons, terwijl wij het muzikale kunstwerk hooren of uitvoeren. En in dit tijdelijk

¹ Zijn symfoniën, quartetten en klavierwerken wel te weten; niet zijn oratoria, psalmen en liederen, waarin hij onvergelykelyk schoone stukken gewrocht heeft. ² Zie Ehrlichs opmerkingen in den *Salon* VI. 2. S. 75.

bestaan van geheel 't verschijnsel, deze hoofdeigenschap, deze louter tijdelijke duur van haar verschijning, waardoor zich de toon- van de bouwkunst onderscheidt, ligt het zwaartepunt van haar begrenzing. Die vormen toch, die uit de verbeelding voortspruiten en slechts voor 't oor in 't leven treden, zijn oneindig veel moeilijker te vatten, dan die, welke (gelijk de bouwkunstige zelf) zichtbaar voor ons optreden; en de kunstgaaf van hem, die ze in 't leven roept, moet ze daarom zóó vormen, dat ze zich voor den geest van den hoorder als een geheel voordoen.

Niets onzinniger en toch gewoner, dan de onderscheiding van muziek *met* en *zonder* gedachte. Zij stelt zich dien kunstig saamgestelden vorm als iets zelfstandigs voor, dat zich, gelijk een Champagne-flesch met of zonder wijn, met of zonder een even zelfstandige ziel laat denken; neen, de Champagne der toonkunst wordt met zijn voertuig geboren. De eene muzikale voorstelling is uit zich zelf geestvol, de andere zonder de minste gedachte; eene of andere slotmaat zal waardig klinken, door de verandering van een paar muzieknoden wordt zij plat. Met volkomen juistheid kunnen wij een of ander thema grootsch, bevallig, innig, of oppervlakkig en nietsbeduidend noemen; mits wij er slechts zijn muzikaal karakter meê bedoelen. Evenzeer plegen wij wel aan ons gemoedsleven de denkbeelden te ontleenen, waarmede wij een of ander motief bijv. als stout, weemoedig, teder, hartelijk, smachtend, enz. kenschetsen; maar ook uit een ander gebied van natuur en wereld kunnen wij ze kiezen, en een of ander muziek bijv. geurig en frisch, of dof en koud noemen. Gevoelsbegrippen zijn dus ter kenschetsing van 't muzikale karakter slechts verschijnselen als andere, die daartoe aanleiding geven en bruikbaar zijn; en zoo men maar in 't oog houdt, dat zij slechts beelden zijn, kan men al die namen bezigen; men wachte zich echter te zeggen: deze of die muziek *schildert* trots, enz.

De nauwkeurige beschouwing aller muzikale eigenschappen van een thema overtuigt ons evenwel, dat er — bij alle onnaspeurlijkheid van den laatsten, innerlijksten grond — toch een aantal meer nabijliggende oorzaken zijn, met welke de gedachten-uitdrukking eener muziek in nauw verband staat. Ieder afzonderlijk muzikaal beginsel, d. i. ieder interval, ieder toonkleur, ieder accoord, ieder maatslag, heeft zijn eigenaardig uiterlijke,

zijne bepaalde wijs van werking; en mag ook de geest des kunstenaars ondoordringbaar zijn, zijn kunstwerk laat zich naspeuren. Hetzelfde thema klinkt anders onder den drieklank dan bij het septaccoord, een melodie-slag in de septiem draagt een geheel ander karakter dan de sext; de maatslag, die een motief begeleidt, verandert, naar hij zacht of luid klinkt, van deze of gene klanksoort is, zijn eigenaardige tint. Kortom, ieder afzonderlijk muzikaal beginsel draagt er noodzakelijk toe bij, een of ander stuk deze of gene uitdrukking te geven, zóó en niet anders op den hoorder te werken. Wat de muziek van Halevy grillig, die van Auber bevallig maakt, wat aan Mendelsohn en Spohr ieder hunne eigenaardigheid geeft; dat alles laat zich op muzikale eigenschappen terugbrengen, zonder dat men zich nog op dat raadselachtige gevoel behoeft te beroepen. *Waarom* echter die veelvuldige quinsext-accorden, die diatonische thema's bij Mendelsohn, die kleurigheid en innigheid bij Spohr, die korte tweeledige rythmen bij Auber, enz. juist dezen bepaalden, onmiskenbaren indruk maken; *dat* behoort tot die onnaspeurlijkheden, waarvan wij spraken en die geen natuur- noch zielkunde beantwoorden kan. Vraagt men echter naar de naastliggende bepalende oorzaak — en daarom is het in de kunst te doen — dan zal men de hartstochtelijke werking van een of ander thema niet uit een vermeend overmatig lijden van den kunstenaar, maar uit zijn overmatige intervallen; niet uit de ontroering zijner ziel, maar uit den tremolo der pauken; niet uit zijn smachten, maar uit zijne chromatiek leeren verklaren. Beider samenhang behoeft daarom niet miskend te worden; maar men moet steeds in 't oog houden, dat bij het wetenschappelijk onderzoek naar de werking van een thema, alleen de muzikale factoren onveranderlijk en blijvend gegeven zijn, de vermoedelijke stemming van den toondichter daarentegen zich steeds maar bij benadering bepalen laat. Wil men van deze onmiddelijk tot de werking van zijn gewrocht besluiten, of deze uit gene verklaren, zoo zal de slotsom misschien juist zijn; maar de belangrijkste mid-denterm, de muziek zelf, wordt niet in rekening gebracht. Ieder degelijk toondichter bezit, hetzij dan meer bij ingeving of met bewustheid, de karakterkennis van elk muzikaal beginsel; tot de wetenschappelijke verklaring echter der verschillende muzikale werkingen en indrukken behoort eene theoretische kennis dier verschillende karakters, van hun rijkste samenstel tot

in het kleinst onderscheidbare beginsel. De bepaalde indruk, door eene of andere melodie op ons gemaakt, is geen bloot raadselachtig, geheimvol wonder, dat wij slechts kunnen gissen en voelen; hij is het onvermijdelijk gevolg der muzikale factoren, welke in die bepaalde samenstelling werkzaam zijn. Een enger of uitgebreider maatslag, een diatonische of chromatische gang — alles heeft zijn eigenaardig voorkomen en zijn eigen wijze, om tot ons te spreken. Zoo zal men dan ook een grondig toonkenner een vrij wat duidelijker voorstelling van de uitdrukking eens muziekwerks geven, door hem bijv. aan te duiden, dat er te veel verminderde septaccorden en tremolo's in zijn, dan door de meest poëtische beschrijving der gevoelsaandoeningen, door referent er bij ondergaan.

De wijze, waarop de toondichter bij zijne schepping te werk gaat, geeft ons het beste inzicht in het karakter van 't muzikale schoon. Zijne werkzaamheid is bij uitsluiting ontledend. Een muzikale gedachte doet zich aan zijne verbeelding voor; hij ontwikkelt haar, tot allengs het geheele gewrocht in zijn hoofdvormen voor hem staat, en slechts de kunstmatige bewerking er nog beproevend, metend, wijzigend, veranderend bij vereischt wordt. Aan het schetsen van een bepaalden inhoud denkt hij echter in geen en deele. Mocht hij het doen, zoo is het zeker, dat hij zich op een valsch standpunt, meer naast dan in de muziek plaatst, en dat hij zijn stuk tot de vertolking van een programma in tonen maakt, die dan zonder dat programma onverstaanbaar blijven.

Gelijk uit hetzelfde marmer de eene beeldhouwer betooverend schoone vormen, de ander een wanstaltig misbaksel te voorschijn brengt, wordt ook uit dezelfde toonladder, onder verschillende handen, een symfonie van Beethoven of van Verdi gevormd. Waarin bestaat beider onderscheid? Dat de een hoogere aandoeningen uitdrukt, of dezelfde aandoeningen juister schetst? Geensins; maar dat hij schoonere toonvormen scheidt. Dàt slechts maakt muziek goed of slecht, dat de een een thema opzet vonkelend van geest, de ander een dat plat en onbeduidend is; de een steeds naar alle zijden, in zijn ontwikkeling, altijd nieuw en treffend blijft, de ander steeds van kwaad tot erger vervalt; de harmonie des eenen zich vol afwisseling en oorspronkelijkheid ontvouwt, terwijl die des anderen niet van haar plaats komt; genes maatslag eindelijk een levenswarme polsslslag, dezès een stijve trommelslag is.

Er is geene kunst, die zoo veel vormen zoo spoedig verbruikt als de muziek. Modulaciën, cadenzen, intervallen- en harmoniënreeksen raken in 20 of zelfs 30 jaar zoo versleten, dat de geestvolle toondichter er zich onmogelijk meer van bedienen kan, en er noodwendig steeds nieuwe moet uitdenken. Van een menigte muziekwerken, die hoog boven den alledaagschen trant van hun tijd staan, kan men desnietteenstaande gerustelijk zeggen, dat zij eenmaal schoon geweest zijn. De verbeelding van den toonkunstenaar zal nu, uit de oorspronkelijke en geheimzinnige verhouding der muzikale beginselen en hunner talloos denkbare samenstellingen, de fijnste en verholenste weten op te sporen; zij zal toonvormen scheppen, die met de meest vrije willekeur gevonden, en tevens toch door een onzichtbaar fijnen band met noodzakelijkheid verbonden schijnen. Zulke werken of stukken zal men dan wel zonder aarzelen geestvol kunnen noemen. En daarmee is Oubilicheff's misvatting tevens weggenomen, als kon geen instrumentaal-muziek geestvol zijn, omdat „de geest eens toondichters enkel en alleen in zekere toepassing zijner muziek op een daadwerkelijk, of ook maar denkbeeldig programma gedacht kan worden.” Naar onze beschouwing toch kan men het beroemde *Dis* in 't Allegro der Overture van den Don Juan of den dalenden Unisono-gang, die daarin voorkomt, een geestvollen trek noemen; zonder dat ooit ofte immer het eerste, naar Oubilicheff's meening, „de vijandige verhouding van Don Juan tot de menschheid”, of het laatste „de vaders, echtgenooten, broeders, en minnaars der door Don Juan verleide vrouwen en meisjens” voorstelt. Zoo alle dergelijke verklaringen reeds uit den Booze zijn, zij zijn dat dubbel bij Mozart, die, als het meest muzikale gemoed, dat zich ooit op 't gebied der Toonkunst heeft doen hooren, alles wat hij slechts aanraakte, als in muziek deed verkeeren. Oubilicheff ziet ook in de G-moll-symfonie de geschiedenis eener hartstochtelijke liefde, in vier verschillende tijdperken. Neen, die symfonie is muziek en verder niets; en dat is voldoende. Men zoeke geenerlei teekening van zekere wilsaandoeningen of gemoedsbewegingen des toonzetters; men wachte er muziek, niets dan muziek in; alleen dan zal men zuiver genieten kunnen, 't geen men er in volkomenheid vindt. Waar het muziek-schoon ontbreekt, zal geen opdringen eener grootsche beteekenis het vergoeden; en waar het aanwezig is, is deze onnoodig. In ieder geval geeft

het der muzikale opvatting eene geheel verkeerde richting, helpt haar geheel van den weg.

Dezelfde lieden nu, die de muziek eene plaats onder de openbaringen van den menschelijken geest hebben willen geven, waarop zij geen aanspraak maakt noch maken kan, omdat zij niet in staat is overtuigingen meê te deelen; — die zelfde lieden hebben ook een uitdrukking als: bedoeling, intencie, in zwang gebracht. Er bestaat in de toonkunst geene „intencie”, in den geliefkoosden technischen zin. Wat niet aan den dag komt, is in de muziek niet aanwezig, en wat zich doet hooren heeft opgehouden, louter „intencie” te zijn. Het zeggen, dat deze of gene niet van „intencie” ontbloot is, wordt meestal in loffelijken zin gebezigd; ons zou het eerder voor afkeuring gelden, en in gewoon Hollandsch zooveel zeggen als: hij wou wel, maar hij kon niet.

Gelijk het schoon van een muziekgewrocht alleen op zijne muzikale eigenschappen gegrond is, zoo ook de wetten, die bij zijn samenstelling gelden. Men pleegt wel te zeggen, dat Beethoven zich, bij het ontwerpen van veel zijner werken, zekere bevindingen of zielsgesteldheden gedacht zou hebben. Waar Beethoven of eenig ander toonzetter dit ooit mag hebben gedaan, gebruikte hij het louter als hulpmiddel, om zich, door den samenhang van een tastbaar iets, het bewaren der muzikale eenheid gemakkelijker te maken. Die eenheid der muzikale stemming toch is het alleen, en niet de samenhang met het door den toonzetter gedachte voorval, gelijk men pleegt te veronderstellen, die de vier deelen eener Sonate als een organisch geheel kenschetst. Het is voor 't begrip van 't muziekschoon onverschillig, of Beethoven zich bij zijne werken bepaalde onderwerpen ter behandeling uitdacht; wij kennen die onderwerpen niet, en zij zijn dus voor zijn werk ook als niet bestaande. Dit werk ligt zonder nadere verklaring voor ons, en wat daar nog van buiten af bij gedacht kon worden, raakt ons bij onze waardeering en beoordeeling niet. Een zuiver en verstandig onderzoek, naar het schoon der toonkunst en harer verschillende gewrochten, kan en mag niets weten van de persoonlijke omstandigheden hunner makers; het vraagt en hoort slechts naar 't geen die gewrochten zelf uitspreken en openbaren. Het zal daarom wel in Beethoven's Symfoniën, ook zonder zijn naam of levensloop te kennen, een woelen en worstelen, een onbevredigd

streven, vinden; maar dat hun zetter een republikein, oud-vrijer, en doof was, en al wat er verder door zijn levensbeschrijver nog bij te verklaren vallen zou, zal het uit die werken zelf nimmer gewaar worden. De verschillende wereldbeschouwing van een Bach, Mozart, Haydn, te vergelijken, en daarop het verschil hunner werken terug te brengen, moge een hoogst aantrekkelijk en zelfs verdienstelijk werk zijn; maar wie het onderneemt, zal zich aan des te sterker misgrepen blootstellen, als hij het oorzakelijk verband nauwkeuriger zou willen aanwijzen. Eenig verband bestaat er gewis tusschen het karakter van een toondichter en dat van zijn werk; maar tot dat onderzoek doet het niets af. Dit slechts staat vast: dat het verschil van uitdrukking der verschillende werken en scholen op een doorgaande verschillende plaatsing der muzikale bestanddeelen berust; en: dat al hetgene in een of ander muziekstuk — het moge dan de strengste Fuge van Bach of het weeklijkst Notturme van Chopin zijn — met volle recht behaagt, toonkunstig schoon is.

Hoewel het dan de verbeelding en niet het gevoel is, dat bij toondichter en hoorder in de eerste plaats moet werkzaam geacht worden, zal er van waarachtige toonkunst en toongenot sprake zijn; die verbeelding ligt niet zoo in hun boezem afgesloten, dat zij er niet in een nauw verband en weêrkeerige werking met gevoels-aandoeningen en gemoeds-bewegingen ware. Het gevoel zal dus, zoo vóór als na de schepping van het kunstwerk, in den kunstenaar als bij zijn hoorder, eene beteekenis hebben, die wij niet onopgemerkt mogen laten.

Vooreerst dan in den toondichter. Deze zal zich onder zijn werk verheven gestemd voelen, gelijk dat bij het scheppen van een kunstgewrocht wel niet anders denkbaar is. Dat deze stemming, naar den persoonlijken aard van den kunstenaar, meer of minder tint van 't wordende kunstwerk zal aannemen; dat zij dan eens hooger dan weder minder hoog klimmen zal, maar zich nimmer zoo hoog verheffen mag, dat hij er van overweldigd wordt en in zijne scheppingskracht gestremd; dat hij dus minstens steeds even bezadigd als bezielde moet blijven; — dit alles zijn bekende, der algemeene kunstleer ontleende opmerkingen en voorschriften. Wat echter bepaaldelijk het werken van den toondichter betreft, zoo moet daarbij in 't oog gehouden worden, dat het een scheppen in tonen, een schikken van klanken in hunne onderlinge verhoudingen, is. Nergens zou de oppermacht

van 't gevoel, die men der toonkunst zoo gaarne opdringt, meer ten onpas worden aangebracht, dan zoo men die bij den schependen toondichter veronderstellen, zijn arbeid als eene voor de vuist werkende bezieling voorstellen wilde. Zijne allengs voortschrijdende werkzaamheid, door welke een muziekstuk, dat hem eerst slechts in losse omtrekken voor den geest zweefde, tot in al zijn byzonderheden langzaam wordt uitgewerkt, is zoo bezadigd en ingewikkeld tevens, dat een oningewijde, die niet zelf daartoe eenmaal de hand aan 't werk gelegd heeft, er zich nauwelijks een denkbeeld van kan maken. Ook het vloeyendste Rondo, de liefelijkste Aria vereischt een zorgvuldige bewerking, tot in de kleinste byzonderheden toe. De arbeid van den toonkunstenaar is, op zijne wijs, zoo goed beeldend als die van den beeldhouwer; en hij mag zoo min als deze, zich door zijn stof overheerd voelen, daar hij zijn toon-ideaal in den zuiversten vorm moet aan 't licht brengen.

Zonder inwendige warmte is er gewis nooit iets groots noch schoons in 't leven geroepen. Het gevoel moet, zoowel bij den toon- als bij ieder ander dichter, rijk ontwikkeld zijn; maar het mag hem bij zijn arbeid niet besturen. Aanleiding tot zijne werken mag het zijn, maar nooit hun inhoud uitmaken. Een innerlijk gezang, geen gevoel, brengt den muzikaal-begaafde tot de vinding van zijne kunstgewrochten. Hoofdwet en regel is het, dat deze zuiver muzikaal gedacht moeten worden, geen voortbrengsel van 't oorspronkelijk gevoel des toonzetters zijn. Slechts bij uitzondering extemporeert deze zijne melodiën, als de uitdrukking eener bepaalde, hem treffende aandoening; maar het karakter der aandoening, eens in het kunstwerk opgenomen, is dan nog als muzikale eigenschap, als karakter van het werk, niet als dat des dichters, van belang. De uitdrukking van een eigen persoonlijk gevoel kan dus, bij het zetten van een muziekstuk, slechts in zooverre plaats hebben, als het de grenzen van eene geheel onpersoonlijke, beeldende werkzaamheid toelaten.

De handeling, bij welke de dadelijke ontboezeming van een gevoel in tonen tot stand kan komen, is niet zoo zeer de vinding en schepping, als wel de uitvoering van een toongewrocht. Den zoogenoemden muzikant, den speler, staat het vrij, zich van 't gevoel, dat hem beheerscht, door zijn speeltuig te bevrijden, en in zijne voordracht al het woeste stormen, het innige smachten, de blijde kracht en opgeruimdheid van zijn binnenste

te leggen. Hier wordt een menschelijk gemoed onmiddelijk in luidklinkende tonen werkzaam, en blijft niet slechts sprakeloos in hen arbeiden. De toonzetter scheidt langzaam en bij tusschenpoozen, de speler gaat onophoudelijk voort; de eerste werkt meer blijvend, de ander voor het tegenwoordige oogenblik. Het muziekstuk wordt gevormd, de uitvoering door den hoorder ervaren. Wel kan ons de speler slechts brengen, wat het toongewrocht zelf bevat; maar dit bepaalt zich, in zijn eischen, vooral tot de juistheid van zijn spel. Wel zegt men terecht, dat het slechts de geest des toondichters is, dien hij raden en ons overbrengen moet; maar dat overbrengen zelf, de wijze, waarop hij zich dien geest eigen maakt, is *zijn* geest. Hetzelfde muziekstuk zal ons neêrslaan of verrukken, al naar de wijze, waarop het ons in klanken wordt voorgedragen. Het is als dezelfde mensch, de eene maal in een bezielend oogenblik, de andere in een oogenblik van mismoedigheid gezien. Door de vrije beweging des spelers deelt zich dan de uitdrukking van 't voorgedragene aan zijn hoorder meê. Keeren wij ons daarom in de tweede plaats tot dezen.

Wij vinden hem door de muziek geroerd, en, vrolijk of weemoedig bewogen, ver boven een bloot welbehagen in de kunst in zijn binnenste getroffen. Het bestaan dier werkingen valt niet te loochenen, het is echt en waar, hoog geklommen vaak, en daarbij te bekend, om er langer over uit te weiden. Wij hebben hier slechts tweederlei vraag te beantwoorden: waarin het kenteekenend onderscheid tusschen deze gevoelsaandoening door muziek en andere gevoelsaandoeningen gelegen, en in hoe verre die werking naar de wetten van 't kunstschoon zij?

Muziek werkt spoediger en krachtiger op onzen gemoedstoestand, dan eenig andere kunst. Met luttel accoorden kunnen wij in eene stemming gebracht worden, waartoe ons een gedicht eerst na bredere verklaring, een schilderstuk na aanhoudend beschouwen verplaatsen zou. Terwijl tevens, zoo ons de andere kunsten verrassen, de muziek ons als overrompelt. Die eigenaardige kracht ervaren wij het best, wanneer wij ons in een gemoedstoestand van hooge verrukking of diepe verslagenheid bevinden. Dan, wanneer zelfs noch dicht- noch schilderkunst, noch bouw- noch beeldhouwwerken, onze opmerkzaamheid zouden kunnen boeyen, zal de muziek nog steeds, en dikwijls nog meer dan anders, invloed op ons blijven oefenen. Wie in smartelijk

bewogen gemoedsstemming muziek moet hooren of maken, dien zal zij als azijn in een wond bijten. Geene kunst, die zoo scherp en diep de ziel doorsnijden zal. Vorm en karakter van het gehoorde verliezen al hun beteekenis; moge het een weemoedig Adagio of een blijgeestige Wals zijn, die het geldt, wij kunnen ons niet losmaken van hunne klanken; wij voelen niet het muziekstuk meer, maar de klanken, de muziek als dæmonische macht, zoo als zij al de zenuwen van ons lichaam schokt. Toen Göthe, in hooge jaren (1823), nog eens de kracht der liefde ondervond, voelde hij eensklaps eene ongekende ontvankelijkheid voor muziek in zich geboren worden. In een brief aan Zelter liet hij zich over dien ontzettenden invloed uit. »Milders en Szymanowska's stemmen niet alleen" (zoo schreef hij), »maar ook de muziek door het Jagerkorps uitgevoerd, leggen mij als uiteen, gelijk men eene gebalde vuist opent. Ik ben overtuigd, dat ik, bij de eerste maten in uw zangschool, de zaal zou moeten verlaten." Te helder van inzicht, om daarin niet voor een goed deel zenuwachtige opwinding te zien, sloot hij met de woorden: »ziekelijke prikkelbaarheid schijnt mij de hoofdoorzaak van dat verschijnsel." Deze opmerkingen moeten ons reeds duidelijk maken, dat er, bij de werking der muziek op het gevoel, een vreemd en bijkomend, geen zuiver kunstbeginsel, mede in 't spel is. Een onverdeelde kunstwerking geldt alleen het gezonde, nooit een min of meer ziekelijk zenuwleven.

De krachtige werking der toonkunst op de zenuwen is dan ook als een feit erkend, voor 't welk echter ongelukkig nog geene voldoende verklaring gevonden is. De natuurkennis van den mensch leert ons, dat hetgeen als klank tot ons komt, eene beweging der fijnste deeltjens van onze zenuwzelfstandigheid is. Zij leert, dat de draadjens onzer gehoorzenuwen met andere zenuwen in verband staan en hare prikkeling op deze overbrengen; dat, met name, ons gehoor met onze groote en kleine hersenen, den strot, de long, en het hart in betrekking staat. Geheel onbekend echter is haar de eigenlijke wijs, waarop de muziek op die zenuwen werkt, en veel meer nog het verschil van werking van verschillende muziek-elementen, accoorden, maatslag, en speeltuigen op verschillende zenuwen. Verdeelt zich eene muzikale gehoorsaandoening over alle, met de gehoorzenuw samenhangende zenuwen, of slechts over enkele van deze? Met welke kracht en snelheid werkt zij? Van welke tonen en

accorden worden de hersen-, van welke de naar hart of long leidende zenuwen het meest getroffen? Het is zeker, dat dansmuziek in jonge lieden, welker natuurlijk gestel niet door den band der beschaving geheel bedwongen wordt, eene beweging in 't lichaam, met name in de voeten te weeg brengt. Het zou onverstandig zijn, den fysiologischen invloed van marsch- en dansmuziek te loochenen, en dien alleen op psychologische gedachten-leiding te willen terugbrengen. Niet, omdat zij dansmuziek is, zet zij de voeten in beweging; maar zij is dansmuziek, omdat zij de voeten in beweging brengt. Waarom het eene geluid hard en onaangenaam, het ander zuiver en welluidend klinkt, wordt, naar de leer van het gehoor, door de gelijkvormigheid of ongelijkvormigheid der elkander volgende luchtgolven, verklaard. Met de bloote gewaarwording heeft echter de leer van 't schoon niet te doen; zij vraagt, hoe het komt, dat een reeks van welluidende tonen een droeven indruk, een tweede van niet minder welluidende daarentegen een blijden maakt? Van waar de velerlei, geheel tegenovergestelde stemming, door verschillende accorden of speeltuigen van gelijkelijk zuiveren en welluidenden toon, onmiddelijk bij den hoorder veroorzaakt?

Op dit alles heeft de natuurkennis geen antwoord. Niemand verlange dus ook van haar eene verklaring, die zij niet geven kan. Wat zij der toonleer geeft, is een reeks van vaste hoofdpunten, die voor velerlei misvatting kunnen vrijwaren. Zij kan in de kennis der gehoorindrukken, en daaruit voortspruitende verschijnselen, nog menige vordering maken; maar in de muzikale hoofdvraag zal zij dit waarschijnlijk nimmer doen.

Hieruit volgt dan echter, dat zij, die het beginsel van het muziekschoon op hare gevoelswerking gronden, wetenschappelijk verloren zijn; daar zij over den aard van beider samenhang niets kunnen weten, en dus hoogstens daarover slechts gissingen maken. Met het schilderen der persoonlijke gewaarwordingen, die de beoordeelaar bij het aanhooren eener symfonie heeft, zal hij haar waarde en beteekenis niet doen kennen; gelijk hij evenmin, van de aandoeningen uitgaande, den jongeren der kunst iets leeren zal. En dit laatste is niet van belang ontbloot. Wanneer toch het verband van zekere aandoeningen met zekere muzikale uitingen zoo gewis was, als men zich wel zoekt diets te maken, en als het zijn moest, om de daarin gelegde beteekenis te kunnen staande houden; zou het gemakkelijk vallen,

de leerlingen der toonkunst al spoedig tot eene aanzienlijke hoogte in die kunst en hare werking te brengen. Ware de gevoelswerking der muziek en van elk harer beginselen noodzakelijk en kenbaar, zoo zou men op het gemoed der hoorders, als op de toetsen van een clavecinbel, kunnen spelen. Maar zoo men dat ook al vermocht, ware het raadsel dan opgelost? Die vraag alleen geldt het te beantwoorden, en zij brengt hare ontkenning mede. Muzikale schoonheid alleen is het doel van den toonkunstenaar. Op hare schouderen doorschrijdt hij moedig de onstuimige baren des tijds, waarin het gevoelsbeginsel hem zelfs geen stroohalm ter redding zou kunnen bieden.

Men ziet het, beide die vragen: welke kenmerken de gevoelswerking door muziek dragen moet, en of die kenmerken tot het wezen van 't schoon en de kunst behooren; worden door de kennis van eene en dezelfde zaak uitgemaakt: de werking op het zenuwstelsel. Op deze berust de eigenaardige kracht en snelheid, met welke de toonkunst bij uitsluiting aandoeningen te weeg brengt. Hoe meer de natuur overweldigend en dus pathologisch werkt, heeft die werking een des te geringer aandeel in 't schoon; eene stelling, die zich trouwens niet omkeeren laat. Er moet dus, in het scheppen en 't aanhooren van toondichten, een ander beginsel op den voorgrond treden, dat het onvermengde schoon dier kunst vertegenwoordigt, en als wederpart dier gevoelsopwekking zich aan de algemeene kunstvoorwaarden der overige kunsten aansluit. Dat beginsel is de zuivere opvatting, het reine genot, het heldere bezef van 't kunst-schoon. Waar dit gemist wordt, waar het gemoed zich slechts door de natuurkracht der tonen voelt wegslepen; daar mag zich de kunst des te minder die macht toerekenen, naarmate zij zich sterker gelden laat en werkt. Het getal dergenen echter, die aldus muziek hooren of liever voelen, is zeer aanzienlijk. Terwijl zij de tonen geheel lijdelijk op zich laten werken, geraken zij in eene onbepaalde, slechts door het algemeene karakter van 't toondicht min of meer gekleurde, half zinnelijke, half bovenzinnelijke ontroering. Hunne verhouding is enkel lijdend en daardoor ziekelijk: een voortdurend schemeren, woelen, dwepen, aanhangen en zweven, in wemelende klanken. Voert men voor dergelijke hoorders verschillende stukken van een gelijkvormig, bijv. uitbondig vrolijk karakter op, zoo zullen zij van alle geheel denzelfden indruk krijgen. Dat wat in allen

gelijk is, hun levendige blijheid, spreekt zich met hun gevoel uit; terwijl het onderscheid van ieder stuk, zijn eigenaardig kunstkarakter, voor hen verholten blijft. Den toonkenner zal het juist omgekeerd gaan. De eigenaardige kunstvorm van een muziekstuk, dat, wat het, onder een dozijn van gelijksoortigen aard, tot een zelfstandig kunstwerk maakt, houdt zijne opmerksaamheid zoo geheel bezig, dat hij aan hun gelijkvormige gevoelswerking slechts weinig of geen gewicht hecht. Het verschijnsel is niet ongelijk aan de werking eener byzonder sterke verlichting, die den zwakkere van gezicht zoo verblinden zal, dat hij voor het verlichte landschap zelf geen oog meer heeft.

Halfdroomend in hun leunstoel uitgestrekt, laten zich zulke muziek liefhebbers op de golvingen der zoete tonen dragen en wiegelen, in plaats van ze met scherpen blik in 't oog te vatten. Terwijl gene krachtig ruischen of zachtken wegsmelten, zich luide verheffen of smeltend dalen, voelen zij zich in een onbewusten gevoelstoestand gebracht, dien zij onnoozel genoeg zijn, voor redelijk te houden. Zij mogen inderdaad wel het „dankbaarste” gehoor heeten, en dat tevens, dat het meest geschikt is, de toonkunst geheel in minachting te brengen. Het kunstmerk van 't redelijke genot ontbreekt hun ten eenenmale; een fijne cigaar of lekkerbeetjen, een warm bad, heeft dezelfde zoete werking op hen als eene Symfonie. Voor hen moeten dan ook de gewrochten der toonkunst als één beschouwd worden met die voortbrengselen der natuur, welker genot ons verrukt, maar niet tot nadenken noopt; eene werking, die bij geene andere kunst, in gelijke mate als bij de toonkunst, mogelijk is. Een schilderstuk, een kerk, een toneelspel, laten zich niet zoo opslorpen; eene aria wel. De beste toondichten laten zich als tafelmuziek bezigen, en helpen onze spijsvertering bevorderen. Muziek is evenzeer de indringendste, als de inschikkelijkste kunst. Het armhartigste draaiorgel, dat zich voor onze vensters stelt, moet men aanhooren; maar toe te luisteren behoeft men zelfs bij Mendelsohns schoonste Symfonie niet.

Daaruit laat zich ook de juiste waarde dier zoogenaamd zedelijke werking der muziek licht afmeten, die het tegendeel van alle kunstwerking heeten mag. De dringende schuldeischer, die door de tonen zijns schuldenaars — het geval wordt van den Napelschen zanger Parma verteld — bewogen wordt, om hem zijn schuld kwijt te schelden, wordt daartoe niet anders

gedreven dan de danser, dien een lustige walsmuziek plotse-
ling ten dans roept. De eerste wordt meer door de inniger wer-
king van harmonie en melodie, de laatste door de meer uiterlijke
van den maatslag bewogen. Geen van beiden echter handelt uit
eigen vrije beweging; geen wordt door een redelijken indruk of
een zedelijk schoon, maar door de liefelijke aandoening zijner
zenuwen overmeesterd. De muziek maakt hun voeten of hart
los, gelijk de wijn het de tong doet. Dergelijke zege echter
doet slechts van de zwakheid der verwonnelingen blijken.

Zich door dergelijke onbewuste aandoeningen, door die na-
tuurwerking, die in geen verband tot ons denken en willen
staat, getroffen te voelen, is den menschelijken geest onwaardig.
Hoe geringer de mate van beschaving is, des te sterker zal
die macht werken. De krachtigste werking oefent daarom,
gelijk men weet, de muziek op de wilden uit. Ook van de
dieren is het bekend, welken invloed zij op hen heeft. Het
paard wordt door den klank der trompet met krijgsdrift vervuld;
het veêlgestrijk bezielt den plompen beer tot dansen;
spin en olifant hooren toe bij de tonen van 't speeltuig. Is het
werkelijk dan zoo eervol, in zulk gezelschap voor muziek te
dwepen?

Tegenover zulken lijdelijke gemoedsbeweging stellen wij het
bewuste, zuivere kunstgenot, de eenig waardige wijs, om een
kunstwerk te genieten. Tegenover deze behoort de aandoening
van den wilde, en het dwepen van den liefhebber in ééne klasse.
Verheffend en veredelend is het daarentegen, den geest van den
kunstenaar te volgen, zooals hij een nieuwe wereld van tonen
verrassend voor ons opensluit, het oor tot het fijnste en edelste
zintuig adelt. Met rustig blijmoedigen geest, in hartstochteloos,
maar innig genot, hooren wij het kunstgewrocht aan; in die
waardige stemming, die Schelling ergens zoo juist de verheven
onverschilligheid van het schoone genoemd heeft. Dit streelend
genoegen, om met helderen geest en wakend verstand muziek
te hooren, is de waardigste, heilzaamste, maar juist niet ge-
makkelijkste wijs, dat te doen.

Zonder werkzaamheid van den geest bestaat er inderdaad geen
waarachtig schoonheids- of kunstgenot. Bij de toonkunst wordt
het hoofdzakelijk door die zedelijke bevrediging bewerkt, die
de hoorder smaakt, door het doel des kunstenaars voortdurend
te volgen of te raden, zich, in zijn vermoedens daaromtrent,

hier bevestigd, daar aangenaam bedrogen te vinden. Slechts die muziek zal dan ook volledig kunstgenot geven, welke die werkzaamheid van den geest, die men een nadenkende verbeelding zou kunnen noemen, opwekt en loont. Bij de muziek echter is tot een dergelijk genot en werkzaamheid te meer aanleiding, als hare gewrochten niet op eens voor den hoorder staan, maar zich achterevolgens voor hem ontwikkelen. Daardoor vereischen zij geen willekeurig afgebroken beschouwing, maar een nauwlettende begeleiding, die, bij ingewikkelde stukken, tot een waarachtige inspanning worden kan. Tot zulken inspanning nu zijn dikwerf sommige volken, zoo min als enkele personen, niet in staat. De overmacht der bovenstem bij de Italianen, heeft haren hoofdgrond wellicht in hunne zedelijke traagheid, aan welke dat doordringend aanhouden moeilijk valt, waarmede de noordelijker volken een kunstig samenstel van harmonische en contrapunt-verwickelingen gaarne volgen. Hoorders, wier werkzaamheid gering is, hebben daarom een des te gemakkelijker genot, en kunnen vaak bergen van muziek slikken, die den waarachtigen kunstminnaar een ergernis en gruwel zijn.

Gevoelziek dwepen heeft gewoonlijk bij die hoorders plaats, die niet muzikaal genoeg ontwikkeld zijn, om het eigenlijke kunst-schoon te vatten. De leek voelt het meest bij de muziek, de toonkunstenaar het minst. Naarmate namelijk het kunstbeginsel bij de hoorders — even als bij het kunstwerk — krachtiger is, des te meer raakt het bloot natuurlijke op den achtergrond. Daarom kan ook de oude spreuk slechts ten deele geldig zijn, dat eene sombere muziek droeve denkbeelden in ons wekt, en eene blijde vrolijkheid. Wanneer toch ieder jammerend Requiem, ieder klagende doodmarsch, ieder kwijnend Adagio het vermogen had, ons treurig te stemmen, wie zou dat uithouden? Blijkt ons daarentegen een toondicht met de heldere oogen der schoonheid aan, zoo scheppen wij er een innig behagen in, al droeg het alle leedgevoel der eeuw in zich om; terwijl het daverend gejubel eener Finale van Verdi of Quadrille van Musard ons nooit nog vervrolijkt heeft. De leek of gevoelmensch pleegt te vragen, of deze of gene muziek vrolijk of treurig — de toonkenner, of zij goed of slecht is. — Wanneer wij echter beweren, dat ons kunstbehagen in een muziekstuk zich naar zijne kunstwaarde richten moet; zoo belet dat toch niet, dat wij ons soms door een eenvoudig hoorngeschal, of een Tiroomschen Jodler

op de bergen, meer verrukt kunnen voelen, dan door eene Symfonie van Beethoven; in dat geval echter behoort de muziek tot het natuurschoon. Niet als een kunstwerk in tonen, maar als een liefelijke werking der natuur doet ons het gehoorde aan, en kan, in overeenstemming met den aard van het landschap en onze persoonlijke stemming, ieder kunstgenot verre achter zich laten. Waar wij het kunstschoon echter genieten willen, daar zullen wij de muziek van hare kunstzijde opvatten, en slechts die werking erkennen, die zij, als voortbrengsel van het menschelijke kunstvermogen, door eene bepaalde samenstelling harer verschillende beginselen, op onze verbeelding, onzen kunstzin, te weeg brengt. Waar dit niet het geval is, daar kan zij slechts klankwerking, geen toonkunst zijn. Slechts hij, die er niet eene algemeene gevoelswerking, maar den onvergetelijken indruk van een bepaald kunstwerk van meê draagt, heeft dit gehoord en genoten.

Heeft de toonkunst een inhoud? — Ziedaar een groote twistvraag, die beide, ontkennend en beamend, beantwoord is. Een inhoud, in den zin van een onderwerp, een stof ter behandeling, heeft zij gewisselijk niet. De toonkunst bestaat uit toonreeksen, toonvormen, en die hebben geen anderen inhoud dan zich zelf; de toonkunst uit zich niet slechts in tonen, zij uit ook alleen maar tonen. Van inhoud kan toch slechts daar gesproken worden, waar wij tegenover dien inhoud een vorm kunnen stellen. In de toonkunst is echter inhoud en vorm, stof en beeld, gedachte en uitdrukking, tot eene onafscheidelijke eenheid versmolten; een zelfstandigen inhoud kent zij evenmin als een zelfstandigen vorm; zij heeft geen inhoud tegenover haar vorm, omdat zij geen vorm buiten haar inhoud heeft. Beschouwen wij de zaak slechts wat nader.

De zelfstandige, voor de kunst niet verder deelbare, muzikale gedachten-eenheid in ieder toondicht, is het Thema. Hooren wij nu een of ander hoofdthema, b. v. dat van Beethovens *B dur*-symfonie. Wat is zijn inhoud? wat zijn vorm? waar begint deze, waar neemt gene een einde? — De tonen zelf zijn zijn inhoud. Voorzeker, maar deze hebben hun vorm reeds: zij zelf zijn zijn vorm. O ja, maar een vorm, die reeds zijn inhoud heeft. Ieder daadwerkelijke poging, om in eenig Thema vorm en inhoud te willen scheiden, leidt tot tegenstrijdigheid en willekeur. Bijvoorbeeld: verandert een motief, dat op een

ander speeltuig of in een hooger octaaf herhaald wordt, van inhoud of van vorm? Wil men, als gewoonlijk geschiedt, het laatste beweren, zoo blijft als inhoud van 't motief niets anders dan de intervallen-reeks als zoodanig, die echter geen bepaalde muziek, maar iets afgetrokken is. Het is daarmede, als met de gekleurde glasruiten van een zomerhuisjen, door welke men hetzelfde landschap rood, blauw, of geel ziet; waardoor inhoud noch vorm, maar alleen de kleur van dat landschap anders wordt. Dergelijken kleurwisseling van eenzelfden vorm, van de schreeuwendste tegenstelling tot de fijnste schakeering, is der toonkunst geheel eigen, en vormt een der rijkste en meest ontwikkelde zijden harer werkzaamheid. Eene voor 't klavier ontworpen melodie, later door een ander geïstrumenteerd, krijgt daardoor wel is waar een nieuwen vorm, maar zij had er toch ook vroeger reeds een; zij was reeds in vorm gestelde gedachte. Nog minder echter zal men beweren kunnen, dat een Thema, door overbrenging, van inhoud verandert en zijn vorm behoudt; daar de tegenstrijdigheid dan verdubbelen zou, en de hoorder oogenblikkelijk zou moeten antwoorden, dat hij een hem bekenden inhoud hoorde, die slechts veranderd klonk.

Bij geheele toondichten, vooral die van groote uitgebreidheid, pleegt men, wel is waar, van inhoud en vorm te spreken; men gebruikt die woorden dan echter niet in hun oorspronkelijken, maar in een bepaald muzikalen zin. Den vorm eener Symfonie, Overture, Sonate, noemt men dan den bouw der vereenigde deelen en groepen, waaruit het geheele stuk is saamgesteld d. i. de Symmetrie dezer deelen in hun volgrees, tegenstelling, herhaling, en ontwikkeling. Onder inhoud verstaat men dan de in zulk een bouw verwerkte Thema's. Hier wordt dus van een inhoud, als onderwerp, niet meer gesproken. Wil men iemand met den inhoud van een motief bekend maken, zoo moet men hem dat motief zelf voorspelen. De inhoud van een muziekstuk kan dus alleen muzikaal verklaard en opgevat worden, als datgene namelijk, wat in ieder muziekstuk werkelijk gehoord wordt. Dit nu is het hoofdthema, de ware stof en inhoud van geheel het toongewrocht. Alles in dit laatste is gevolg en werking van het Thema; daardoor bedongen en gevormd, beheerscht en vervuld. Gelijk de hoofdpersoon in een roman, wordt het Thema door den toonzetter in de verschillendste stelling en samenhang, in de meest afwisselende betrekkingen en stemmingen gebracht, en

al het overige, van hoe tegengestelden aard ook, slechts in betrekking tot het Thema gedacht en gevormd.

Het Thema van een muziekstuk is dus zijn wezenlijke inhoud. Het Thema alleen openbaart ons reeds, in welken geest het gansche werk gemaakt is. Wanneer een Beethoven de Overture der Lenore züs, of een Mendelsohn die der Fingalsgrot zóó begint; dan zal reeds ieder toonkenner, ook zonder van de verdere ontwikkeling nog een noot te hooren, erkennen, voor welk een kunstgewrocht hij staat. Hooren wij daarentegen een Thema als dat der Faust-Overture van Donizetti of van Verdi's Louise Miller, zoo hebben we geene verdere moeite noodig, om ons te overtuigen, dat wij ons in een kroeg bevinden. Wat niet — hetzij dan open of verholen — in het Thema ligt, kan er later niet organisch uit ontwikkeld worden; en het ligt misschien minder in de kunst der ontwikkeling, dan in de symfonische kracht en vruchtbaarheid der Thema's, zoo onze tijd geen orkestwerken als die van Beethoven meer toonen kan.

Bij de vraag naar den inhoud der toonkunst, wachte men zich vooral, het woord in al te hoogen zin te nemen. Omdat de muziek geen eigenlijken inhoud heeft, volgt nog niet, dat zij geen gehalte hebben zou. Dit laatste nu bedoelen blijkbaar allen, die met zooveel ijver voor den inhoud der muziek het harnas plegen aan te trekken. De toonkunstenaar dicht en denkt, maar hij denkt en dicht in tonen. Niet een gedachtenstof in tonen over te brengen is zijn taak: die tonen zelf zijn zijne onvertolkbare taal. Daaruit echter, dat de toondichter gedrongen is, in tonen te denken, volgt dan tevens ook, dat de toonkunst geen inhoud hebben kan, daar deze woorden vorderen zou.

Behalve het gehalte der toonkunst, moet ook de karaktervolle eigenaardigheid van ieder harer scheppingen op den voorgrond gesteld worden. Een motief van Mozart of Beethoven staat even vast en onwrikbaar op eigen voeten, als een vers van Göthe, een beeld van Thorvaldsen, of een schilderstuk van Rembrandt. De zelfstandige toongedachten (Thema's) hebben de zekerheid van een zedespreuk, en de aanschouwelijkheid van een schilderij; zij zijn sprekend, persoonlijk, eeuwig.

De toonkunst heeft dus een inhoud, maar een muzikalen inhoud, die niet minder een vonk van 't goddelijke vuur is, dan het schoone in ieder andere kunst. Slechts daardoor echter, dat men haar elken anderen dan den muzikalen inhoud ontzegt,

redt men haar gehalte. Want uit het onbestemde gevoel, waartoe die inhoud hoogstens nog teruggebracht zou kunnen worden, kan geen verstandelijke beteekenis voor haar worden afgeleid; wel daarentegen uit de bepaalde toonvorming, als de vrije schepping des geestes uit een voor geest ontvankelijke, al is het begriplooze stof.

Dit gehalte verbindt nu echter ook, in 't gemoed van den hoorder, het schoon der toonkunst met alle andere groote en schoone gedachten. Zij zal hem niet alleen en uitsluitend door haar eigen schoon treffen, maar tevens als het wederbeeld in klanken der grootsche bewegingen in 't wereld-al. Door diepgaande en geheime wetten klimt de beteekenis der tonen hoog boven hun oorspronkelijke verhouding, en laat ons in het gewrocht van 's menschen eindige begaafdheid steeds tegelijk het oneindige gevoelen. Daar de beginselen der toonkunst, klank en geschal, maatslag, kracht en zwakte, zich in geheel het wereld-al vinden, zoo vindt ook de mensch in de toonkunst geheel dat wereld-al terug. —

In den rij der kunsten staat die der tonen, bij alle verschil, in niet minder verwantschap tevens met de Bouwkunst. Van daar dat men deze te recht een »versteende muziek" genoemd heeft; als deze, is zij een metende en tellende kunst, een kunst der verhoudingen; zij deelt met haar in dat karakter van algemeenheid, dat beiden van hare overige zusters onderscheidt¹. Onderling onderscheiden zij zich bovenal in haar — hemelsbreed verschillende — bouwstof, die bij de eene even zwaar en roerloos, als bij de andere licht en bewegelijk is. De toonkunst toch trekt niet, gelijk de bouwkunst, uit onbewerkte, plompe stoffen een gebouw op; evenmin als zij (gelijk beeldhouw- en schilderkunst) van elders gesproten beelden in een hun oorspronkelijk vreemde stof weet te doen herleven. Zij kan geenerlei stoffelijke beelden noch gebouwen vormen; zij vermag slechts haar toonstof — om 't zoo te noemen — in beweging te stellen, verschillende toonverbindingen in 't leven te roepen. Hare beelden en gestalten zijn slechts rijen en weefsels van tonen, bij welker uiting zij geheel gebonden is aan de eigenschappen van de stof zelf, die zij bezigt, d. i. aan een reeks verhoudingen van tonen en accoorden, die in 's menschen natuurlijken gehoor-

¹ Verg. Vischer, *Aesthetik* IV. S. 834 f

vorm haar grondslag hebben, en den toonkunstenaar dus aan de onveranderlijke noodzakelijkheid van haar natuur en regel binden¹. Ieder toongewrocht is slechts de praktische toepassing der van nature bestaande, verschillende verhoudingen der tonen onderling²; en de kennis dier verhoudingen is dus een hoofd-vereischte voor het begrip der toonzetting zelve, veel meer nog dan het de kennis der kleuren voor dat der schilderkunst is; daar deze, in haar eigenlijken grondslag, de teekening, zich geheel vrij van gene beweegt.

De tonen, met welker verschillende graden en verhoudingen de muziek, als haar bouwstof, werkzaam is, worden (gelijk men weet) door de regelmatige golvingen van een veêrkrachtig lichaam geboren. Uit de meerdere of mindere snelheid, waarmede die golvingen op elkander volgen, spruit haar *hoogte* of *laagte* voort, die ieder voor 't æsthetisch gevoel haar verschillende uitdrukking hebben. De hoogere, scherpere, minder (zoo te zeggen) stoffelijke tonen geven als een grooter persoonlijke vrijheid en losheid te kennen, die zich zoowel in de jubelklanken der vreugde als den pijnlijken smartkreet van 't vertwijfelend gemoed uit. De lagere drukken daarentegen een meer onpersoonlijke, rustige algemeene stemming, en maken als den grondslag uit, op en van welken zich de hoogere in haar ongebondenheid verheffen. Met die hoogte en laagte der tonen hangt voorts de indeeling van geheel het toongebied in vierderlei hoofdstemmen samen, waarvan de mannelijke *bas* en de vrouwelijke *sopraan* de beide uiterste, de mannelijke *tenor*, die tegenover de *sopraan* laag, tegenover de *bas* hoog is, en de vrouwelijke *alt*, die als de *bas* is der *sopraan*, beide midden-termen vormen. Eene beperking der muziek tot een of ander dier stemmen brengt òf, gelijk de uitsluiting bijv. der hoogere tonen bij den zang, zooals die bij de Ouden althans plaats had, eene vermoeyende eentonigheid te weeg, òf zal in 't ander uiterste, dat eener onnatuurlijke verwringing van den

¹ Voortreffelijk is deze stoffelijke grondslag der toonkunst in 't licht gesteld in Helmholtz' uitvoerige en doorwrochte *Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig, Vieweg.

² „Der Generalbass” zegt daarom ook dezelfde, in zijn opstel *über die physiologischen Ursachen der musikalischen Harmonie* (1857), „ist eine Art angewandter Mathematik; in der Abtheilung der Tonintervalle, der Tacttheile u. s. w. spielen die Verhältnisse ganzer Zahlen, zuweilen sogar Logarithmen, eine hervorragende Rolle.”

zang, tot de schetterendste en krassendste hoogte vervallen (gelijk men er in den laatsten tijd, maar al te vaak toe geneigd schijnt) en dan niet minder de ooren kwetsen. Slechts een vrij en harmonisch gebruik van geheel het omvangrijke toonegebied zal die levendige verscheidenheid, dien gloed en die kleur in zijn gewrochten brengen, die hare hooge kunstroeping waardig is. Om daartoe te geraken, neemt het muzikale gehoor uit de oneindige volgrees der tonen, een eindig aantal van deze, gelijk zij, in duidelijke onderscheiding, en in dien zin elkander volgen, dat tusschen ieder lagere en naastliggende hooger trap, kleine maar hoorbare tusschenruinten of *intervallen* voorkomen, die zich in lange en korte, zoogenoemde *heele* en *halve* tonen, deelen. Binnen die reeks, door welker kennelijke en gelijksoortige verdeling het rijk der tonen zich reeds tot een geordend geheel, een toonstelsel, gevormd heeft, treden dan, ingevolge de natuurlijke, meetkunstige verhouding der tonen onderling, nog nadere, die indeeling aanvullende, intervallen-verhoudingen in 't licht; verhoudingen deels van eenheid of eenstemmigheid, deels van meer of minder bijzondere verwantschap van meer verwijderde tonen met elkander, die der zoogenoemde *octaaf* eener-, der *quint*, *quart*, en *grootte tert*s ander-zijds; terwijl daarentegen bij de andere grootere invallen, als *sext*, *septiem*, *kleine tert*s, eene dergelijke bijzondere vermaagschapping van tonen niet voorkomt. Wanneer men toch een of ander bepaalden toon, als begin, als eersten of *grondtoon* (*prime*) eener octavenreeks neemt, zoo bemerkt men, dat de daar boven liggende *quint*, zoowel bij 't klimmen als dalen, de bemiddelingston tusschen dien grondtoon en zijn octaaf is, en dat de overgang van den *quint* tot den *octaaf* voor 't gevoel behagelijker en weldadiger is, dan die van *quint* tot *quint*. Men bespeurt verder, dat de zoogenoemde *grootte tert*s van den grondtoon van dezen laatsten evenzeer tot den *quint* leidt, als deze van den grondtoon tot den octaaf; en tevens dat hij zich dáárdor wezenlijk van den *quint* onderscheidt, dat de opvolging der grootte tertsen, zoo op- als nederwaarts, niet meer natuurlijk, en zonder bijzondere oplettendheid en bepaalde bedoeling zelfs ondoenlijk is. Op de *grootte tert*s volgt, van nature, van den grondtoon opwaarts niet weder een *grootte tert*s — gelijk de *quint* op de *quint* volgt — maar de *quint* van den grondtoon, die van deze grootte terts wat minder ver, slechts een *kleine tert*s namelijk, afstaat. Het tertsen-interval vindt in 't quinten-inter-

val zijn aanvullende afsluiting, en is daaraan ondergeschikt. De groote tert is niet, gelijk de *quint*, hoofdtoon binnen den *octaaf*, maar een den *quint* als voorbereidende, en den *quint*-afstand aanvullende middeltoon; eene verhouding, die in dezen naam of *mediante*. voor genen, in dien van *dominante* of boventoon voor dezen, meer juist is aangegeven ¹.

De *octaaf* wordt in de muziek daar aangeroerd, waar het om volkomen eenstemmigheid te doen is. Hij kan daarbij door zijn zuiveren eenvoud, door terzijdestelling aller bemiddelende, aanvullende, geleidelijke tusschentonen, gelijk door de leëgte, die daaruit geboren wordt, groot, verheven, hol, onverkwikkelijk, spookachtig werken. Tegenover hare éénheid treedt in de eerste plaats de samenstemming van *grond-* en *boven-toon*, maar doet tevens reeds bespeuren, dat eerst door toevoeging der *terts* volstemmige bemiddeling verkregen wordt. Octaaf en *quint* toeh geven het gevoel eener onbehagelijke leëgte; terwijl tert en octaaf te zamen reeds een min of meer bevredigenden dubbeltoon geven. Het hoofd- en grond-accoord echter, dat volkomen voldoet, is eerst *octaaf*, *terts*, *quint*, of ook nog de hoogere octaaf, samen; niet daarentegen, wanneer men in dit viertal *midden-* en *boventoon* door *quart* en *terts* vervangen woû. Het toonstelsel wordt tot een *toonladder* of *-schaal*, wanneer de tusschenruimte der octaaf-tonen gestadig door een reeks van naast elkaâr liggende tonen bezet wordt. Deze reeks kan echter van verschillenden aard en karakter zijn, al naar de verschillende plaats, door de *halve* en *heele* tonen in haar aangewezen, en al naar 't verschillend karakter, dat door die plaatsing uit *geheel* het beloop spreekt. Het hoofdverschil is dat van de *duur-* en *mol-*toonschaal; in de eerste uit zich het karakter van een ongestremden en vrijen voortgang in *heele* tonen, waarbij de *half-*tonen de rol van overgangs- en slot-tonen op enkele hoofddeelen der *schaal* vervullen; waarom zij dan ook de natuurlijkste, veêrkrachtigste, en bevredigendste toonvolging geeft. In de *mol-*toonschaal daarentegen, die juist in omgekeerde verhouding opklimt, werkt de reeds terstond na den eersten *quint* optredende *halftoon*, stremmend en bemoeilijkend. De sprekende, gelijkmatige afdeeling der *duur-*ladder is daar verdwenen, de halftonen vinden zich niet meer op hunne natuurlijke tusschen- en eindpunten; zij komen

¹ Vischer (of liever Köstlin, die dit gedeelte voor hem bewerkt heeft), t. pl. S. 841.

te vroeg, zijn langer geen slot- maar slechts verbindingstonen, die, door de beteekenis, hun op den moltoonladder gegeven, haar het karakter van een minder scherp afgedeelden, slependen gang verleenen. Zij komt daarom ook in afdalende, beter dan in klimmende beweging uit, daar gene minder vaart en voortgang vordert, en tevens die onnatuurlijke sluiting door een uit de *duur*-ladder overgenomen groote septiem of septiem en sext, die bij de klimmende toonschaal gevorderd wordt, niet vereischt.

Een derde, de zoogenaamde *chromatische* toonschaal, die in halftonen beide opklimt en afdaalt, is deels te karakterloos, daar alle intervallen-verhoudingen in haar wegvallen; deels onrustig en gejaagd. Alles dringt zich bij haar opeen, laat zich moeilijk ontwarren; het is als had men een lijn voor zich, die zich voortdurend in de kleinste krommingen slingerde, zonder immer tot een bepaalde, recht doorgaande strekking te komen. Zij kan daarom ook slechts bijkomend en onder bepaalde omstandigheden van dienst zijn, om bijv. datgene uit te drukken, wat niet goed van de plaats wil, niet vooruit komen kan, of, in spijt van zijn belemmerenden gang, onophoudelijk vooruit rukt en streeft. Het langzame wegklinken eener innige, slechts met moeite scheidende aandoening (gelijk bijv. aan 't slot van 't tweede deel van Beethovens Septet), of een geweldig, dringend streven naar een beslissende uitkomst, of ook de overstelpende aandrang van een of ander hartstocht, een verbijstering of vrees, die zich niet te roeren waagt, kan zij (gelijk bijv. in velerlei zin in 't Sextet van den Don Juan) voortreffelijk uitdrukken. Zij vermag buitendien, hetzij op zich zelf of met de andere — *diatonische*, naar 't kunstwoord luidt — gepaard, ook het meer sierlijke en fijne, door de korthed harer tonen, te schilderen, en is als zoodanig voor de instrumentale muziek, die om de haar eigene verscheidenheid van vormen, zich niet altoos tot de diatonische schalen bepalen kan, belangrijk ¹.

Er bestaat tusschen beide *diatonische* ladders een zoo wezenlijk verschil, dat zij ieder een eigen, gelijkelijk gerechtigd, toon-geslacht in 't leven geroepen hebben, van 't welk het eene — dat uit *duur* — zich door natuurlijkheid, eenvoud, vrijheid en

¹ Ald. S. 869. Over enkele andere, deels geheel verouderde, deels ondergeschikte ladders (de *Jonische*, *Lydische*, *Mirolydische*, *Æolische*, *Dorische*, en *Frygische*), zie desbelust ald. S. 867 f.

kracht; het andere door een meer gedrukte, onzekere, in zich zelf verdiepte stemming onderscheidt. Beiden vullen daardoor elkander aan. De Toonkunst toch zou haar aard, als bij uitnemendheid kunst der beweging, verloochenen, wanneer zij niet ook die beweging in hare werking in 't menschelijk gemoed te teekenen wist, voor welke de al te helle en daardoor kleurlooze *duur*-tonen alleen niet volstaan konden; gelijk omgekeerd door de tegenstelling met de zwaarmoediger *mol*-tonen de natuurwaarheid en frischheid der *duur*-schaal des te schooner en krachtiger, in haar volle waarde uitkomt. De *mol*-tonen treden daarom met volle recht overal op, waar men of een benauwende stemming te schilderen, of eene in *duur* voortschrijdende beweging als eensklaps zich inhoudend of gestremd wil doen uitkomen; in welk laatste geval zij een hoofdmiddel is tot dramatische karakterteekening (gelijk bijv. in Opera-*finale's*, als de eerste in den Don Juan). Dikwerf zijn het dan slechts heel korte maatslagen of perioden, waarin het *mol* als een den heldersten hemel plotseling bewolkende nevel opkomt, die echter spoedig weder wegtrekt, als om het plotselinge opkomen eener diep gevoelde, beangstigende aandoening te veraanschouwelijken (gelijk bijv. het *Gmol*-accoord in 't eerste deel van 't koor: *O, Isis!*). Een andermaal is het of de beangste smart of de hoogste vreugd — voor welke de gewone middelen van uitdrukking niet volstaan — die zich in de *mol*-tonen uiten (gelijk in het Duet: *O namelooze vreugde!*) of ook een zachtere aandoening der laatste (gelijk die van Orestes in de *Ifgenia in Tauris*, onmiddelijk vóór het slotkoor), of wel het smachten der liefde (als 't *A-mol duët* in den *Figaro*). Ook het vreemdsoortige, spookachtige (het *Elfengetrippel* in Mendelsohns Sint-Jansavond-drooms-*ouverture*), het ruwe en wilde (het drinklied der soldaten in Gretry's *Richard*), het onredzame en plumpe (Osmins eerste lied in de *Schaking uit het Serail*); — ook dat alles wordt het best in *mol*-tonen weêrgegeven. En wanneer ook de kerkmuziek zich voor Koren en Koralen bij voorkeur van de *mol*- en aanverwante toonschalen bedient, zoo geschiedt dat bovenal omdat men er de aandoeningen van oodmoed, van beklemming, van eerbiedigen schroom of heilige vreugde, het kennelijkst in uitdrukken zal. Wanneer daarentegen ook in een stuk als Mozarts *Gmol*-Symfonie, de *mol*-schaal aan het slot op den voorgrond treedt, zullen wij — hoe volkomen in overeenstemming met den toon van 't geheel

zij er klinken moge — minder voldaan scheiden, omdat ons een meer mannelijke eind-uiting ook van smart of weemoed weldadiger en bevredigender klinken zal, en wij dus liever symfoniën hooren, wier *mol*-tonen in een stuk uit *duur* eindigen ¹.

Op iederen trap van het toonstelsel kan men uit duur- of mol-toonschaal uitgaan, en wordt daardoor een aantal toonsoorten geboren, die zich niet slechts door den verschillende grondtoon, maar ook, binnen haar octaaf, door de verschillende hoogte der tonen van haar schaal onderscheiden. Door deze verdeeling in verschillende soorten, erlangt het toonstelsel een nieuwe rijkdom en verscheidenheid van onderdeelen. Onder die verschillende toonsoorten toch doen zich de veelvuldigste verhoudingen van nadere of verdere verwantschap voor, die den grondslag voor de zoo belangrijke *modulacie* of *toonwisseling* uitmaken; terwijl tevens ieder toonsoort hoofdzakelijk door de hoogte, die zij in het gansche stelsel heeft, een eigenaardig karakter uitdrukt. De oudere toonkunst wist van dit onderscheid tusschen toongeslacht, toonsoort, toonschaal nog niet af; zij stelde hare verschillende toon-wijzen als vaste vormen naast elkaâr; zij maakte nagenoeg iederen trap der C-ladder tot eene bijzondere toon-wijs, en de schaal verdeelde zich voor haar in verschillende klanksoorten, die zich onderling slechts binnen zeer beperkten kring verbinden konden. De nieuwere muziek verwierp echter te recht al die beperkingen, en gaf daardoor der toonbeweging een verscheidenheid en leven, wier werking zich, in hun verschil en tegenstelling van velerlei toonsoorten, het best met die der levendige afwisseling van het meest verschillende tooneelvertoon voor 't oog van den toeschouwer vergelijken laat. Zij voert ons, met haar wisseling van toonsoorten, in de verschillende afdeelingen van het toonstelsel rond, ieder van welke ons weder op geheel andere wijze toespreekt. Leidt zij ons vaak, in minder ingewikkelden trant, slechts van de eene toonsoort naar eene andere naverwante, zoodat het verschil minder merkbaar wordt; zij verplaatst ons dikwerf ook, 't zij plotseling of met geleidelijke overgangen, die ons ten spoedigste van de grondtoonsoort afleiden, in toonbeemden, om ze zoo te noemen, die ons geheel nieuw, ja, vreemdsoortig schijnen. Zij kan voorts ook *modulaciën* en toonwisselingen, in snelle opeenhooping, op elkander doen volgen,

¹ Ald. S. 871.

als een stormwind, ons van de eene toonsoort in de andere drijven, totdat zich ten slotte de grond- of dezer naverwante toon-soort weder hooren laat, en zoo de bonte verscheidenheid weder tot eenheid gebracht wordt, het schijnbaar verbrokkelde geheel weêr ongeschonden in 't licht treedt. Daar de toonkunst, wat de gedachte van ieder toonzin betreft, aan vrij beperkende wetten onderworpen is — omdat er anders de eenheid van 't kunstwerk in een samenhooping van melodiën te loor zou gaan — is haar in de *modulacie* het middel gegeven, dit noodwendige gemis geheel te vergoeden. Deze toch laat die minder talrijke toon-gedachten in verschillende wijzigingen, in eigenaardige afwisseling van klanken en stemmingen optreden, geheel naar de mate en den omvang, waarin loop en karakter van ieder muziekstuk 't vereischen. Veelheid van gedachten en modulacie staan daarbij dikwerf in omgekeerde reden; hoe meer deze de hoofdzaak is, des te meer kan gene zich beperken, terwijl daarentegen een rijke verscheidenheid van toonwisseling te lichter ontbeerd worden kan, als der gedachtenontwikkeling een vrijer loop gelaten wordt. Men vergelijke daartoe slechts de Oeverturen van den Don Juan, *Così fan tutti*, Titus (welke laatste een meesterstuk van modulacie is) met die van den Figaro, wier bruisende toonvloed als geen tijd heeft, zich naar rechts of links te wenden, en, met uitzondering van enkele zijsprongen, in de bedding der hoofd- en hare boven-tonsoort voortspoedt. Ook daar echter, waar de modulacie op den achtergrond treedt, is zij van wezenlijk belang, zoodra een muziekstuk zich niet binnen geheel enge grenzen beweegt. Zij scheidt de verschillende hoofdzinnen van elkander, en maakt hun herhaling — die voor de handhaving der gedachten-eenheid noodig is — mogelijk, zonder eentonig te worden; en zij verzekert zelfs de muziek in 't algemeen eene vrijheid, verschaft haar de mogelijkheid zich naar alle kanten te verspreiden, die vooral voor hartstochtelijke, tooneelmatige stukken onontbeerlijk is, en van welke dan ook alleen dáár of geen of een meer spaarzaam gebruik gemaakt wordt, waar, juist door 't handhaven der grondtonsoort, de beperking tot een enkele gewaarwording of het beklijven eener enkele innige gemoedsstemming veraanschouwelijkt worden moet¹.

Niet alleen afzonderlijk, maar ook gezamenlijk en gelijktijdig

¹ Ald. S. 876.

kunnen de tonen weêrklinken, waardoor een nieuw beginsel der kunst, dat der samenstemming en wanklank (*harmonie* en *dis-harmonie*), geboren wordt ¹. De gelijktijdig saamgepaarde klank van verschillende tonen zal, al naar de intervallen-verhouding, waarin zij tot elkander staan, het gehoor òf volkomen bevredigen òf onverbiddelijk kwetsen, òf eindelijk ook den niet kwetsenden, maar min of meer verontrustenden indruk eener samenvatting van minder samenpassende tonen, en daardoor eene spanning van deze teweeg brengen, die ook het gevoel van den hoorder zelf spannen en in beweging zetten, en in zoo verre wel niet onaangenaam op hem werken, maar toch gebiedend een ontspanning en oplossing vorderen zal. Van deze drie gevallen kan het tweede, de eigenlijke *wanklank* of *dissonant*, alleen als kort, rasch voorbijgaand, maar zeer werkdadig geluid van overgang gebezigd worden; in beide andere heeft een paring van te zamen hoorbare tonen, een dusgenoemd *accoord*, plaats. Voor zulk een *accoord* worden minstens *drie* tonen gevorderd, zoodat er eenheid zoowel als verscheidenheid in vertegenwoordigd zijn, en in de verscheidenheid zich de eenheid doet hooren. Het laat zich voorts niet alleen als *con-* of *dissonerend*, maar ook als *zelfstandig* en *zelfgenoegzaam*, of *onzelfstandig* en louter *overgangs-accoord* onderscheiden. Zelfstandig zijn de zoogenaamde *duur-* of *mol-drieklanken*; zij zijn dat echter alleen, wanneer de *octaaf* bij den *boventoon* komt. Gelijk de toonloop langs de intervallen der prime, terts, quint, octaaf zelfstandig welluidend is, is het ook deze samenparing. Zij wordt met welgevallen gehoord, zij is het eenvoudigste begin en het eenige slot, dat een toon werkelijk geheel afrondt en tot een weldadig einde brengt, wanneer dit zonder alle accoorden gemaakt wordt. Zij is de muzikale uitdrukking van een volle bevrediging, een rustig welbehagen. Eigenlijk krachtig en blij is natuurlijk slechts de *duur-*, de *mol-*

¹ „Harmonie und Disharmonie scheiden sich dadurch, dass in der ersteren die Töne neben einander so gleichmässig abfliessen, wie jeder einzelne für sich, während in der Disharmonie Unverträglichkeit stattfindet, und sie sich gegenseitig in einzelne Stösse vertheilen. . . . In der Disharmonie fühlt sich der Hörer von den Stössen unverträglicher Töne gequält; er sehnt sich nach dem reinen Abfluss der Töne in der Harmonie, und drängt zu ihr hin, um in ihr besänftigt zu verweilen. So treiben und beruhigen beide abwechselnd den Fluss der Töne, in dessen unkörperlicher Bewegung das Gemüth ein Bild der Strömung seiner Vorstellungen und Stimmungen anschaut.“ Helmholtz *Vorträge* t. pl. S. 90 f.

drieklank daarentegen meer dof, ernstig en met een uitdrukking des verlangens gepaard; zoodat hij dan ook niet zoo volkomen bevredigend, als zijn veêrkrachtiger broeder, werken kan.

Het is een algemeene wet, dat men van ieder accoord uit, het zij door verandering van enkele zijner tonen of van alle te zamen, in iedere richting kan voortschrijden, wanneer die voortgang slechts natuurlijk is; eene natuurliikheid, die met name, hoewel niet uitsluitend, daar gevonden wordt, waar minstens op ééne plaats die voortgang een beweging in halven toon is. In deze toch paart zich, met het beginsel eener duidelijke onderscheiding, het niet minder onmisbare van een nauw en voortdurend verband, al is het dan ook in meer ondergeschikte beteekenis; omdat de minder heldere, vrije en veerkrachtige halve toon-gang zich niet geheel op den voorgrond dringen, niet den boventoon voeren mag. Op die algemeene accoord-wet maakt ook de volle drieklank geen uitzondering, maar onderscheidt zich daardoor, dat hij ook op zich zelf bevredigend werkt, en houdt voorts, ook als overgangsaccoord, die uitdrukking van rustige en natuurlijke samenstemming, die geen ander accoord in gelijke mate heeft. Alle den *duur*- of *mol*-drieklank overschrijdende accoorden hebben daarentegen iets ongewoons, iets spannends en dreigends, wat half wel-, half wanklinkends in hunnen toon, dat tegenover de rust en vastheid der drieklanken meer week en teder uitkomt. Van daar, dat men tweederlei toondichtrant onderscheiden kan: een strenger en forscher, die zich zooveel doenlijk bij drieklanken bepaalt, en een teêrder en weeker, die zich bij voorkeur van septiem- en chromatieke accoorden bedient ¹.

Terwijl de of rustig voortschrijdende of in verschillende toonsoorten en intervallen zich bewegende toonloop in de toonkunst, d. i. de later nog te bespreken *melodie*, het beginsel der lijnen en omtrekken, der teekening, in de schilderkunst vertegenwoordigt; kan men de *harmonie* met het koloriet vergelijken: zij brengt gloed en warmte, kleur en vastheid in het toondicht. In de eerste toch is geëenerlei noodzakelijke band, haar toonwisseling en richting konden even goed anders zijn; eerst waar hare karaktervolle zuster medewerkt, komt er regel en rust in gene. Dan toch worden er toonverhoudingen geboren, die volkomen aan de natuurlijke bewerktuiging van 't gehoor beantwoorden, en dit

¹ Vischer, t. pl. S. 892.

voldoen; toonverhoudingen, van welke de een meer of minder eenstemmig, de ander meer of minder wanklinkend; deze rustig, afgesloten, en gevuld, gene op zich zelf ongenoegzaam is, en als op een ander aandringt. Dan verneemt het kunstgrage oor geen louter aaneenschakeling van tonen meer, maar van toonverbindingen en accoorden, ieder van welke het, in den meest bepaalden zin, zus of zoo, welgevallig of onaangenaam, berustigend of spannend, vasthoudend of verder dringend, regelmatig of vreemdsoortig achten zal, omdat zij *van nature* noodzakelijk zoo en niet anders werken. De harmonie verschaft ons voorts een zinnelijke verscheidenheid van tonen en toon-kleuren en schakeeringen, gelijk het de melodie alleen niet vermag. Zij schept, in de verschillende accoorden en hunne verschillende trappen en wisselingen, eene reeks van klankbeelden voor ons oor, zoo sprekend en karaktervol, dat de toonkunst zelfs een reeks van harmonische accoorden, hoewel dan ook bij uitzondering slechts, zonder melodischen bijslag kan bezigen, gelijk bijv. in de Andante der Don Juan-overture het geval is. Dezelfde verscheidenheid als in de afzonderlijke accoorden, brengt de harmonie ook in den loop van 't geheel. Zij kan, al naar dat die accoordenreeksen eenvoudiger en gemakkelijker of kunstiger, minder natuurlijk en onmiddelijk sprekend zijn, geheel het toongewrocht een uitdrukking van losheid, helderheid en zoetvloeyendheid, of van ernst, zwaarmoedigheid, verbijstering, en stroefheid geven, of ook beiden, bij afwisseling en tegenstelling, tot stand brengen. Zij kan ook op enkele punten der toonreeks, door consonanten en dissonanten, een beginsel van tegenstelling, tweespalt, en spanning in 't leven roepen, en ook dit weder in de meest verschillende graden, van de minst merkbare aanduiding eener beklemming tot de zielroerendste en schokkendste uiting der smart¹. Zij schildert als met licht en schaduw, kleuren en

¹ „Aehnlich wie vor der wogenden See fesselt das Gemüth die rhythmisch sich wiederholende und doch immer wechselnde Weise der Bewegung, und trägt es mit sich fort. Aber während dort nur mechanische Naturkräfte blind walten, folgt in dem musikalischen Kunstwerk die Bewegung den Strömungen der erregten Seele des Künstlers. Bald sanft da hinfließend, bald anmuthig hüpfend, bald heftig aufgeregt, von den Naturlauten der Leidenschaft durchzuckt oder gewaltig arbeitend, überträgt der Fluss der Töne in ursprünglicher Lebendigkeit ungeahnte Stimmungen, die der Künstler seiner Seele abgelauscht hat, in die Seele des Hörers, um ihn endlich in den Frieden ewiger Schönheit emporen zu tragen.“ Helmholtz, t. pl. S. 91.

kleurmenging , alles wat de melodische toonreeks slechts aangeeft en vermoeden laat. Zij geeft der teekening leven , zij laat met de tonen het toongewrocht , in steeds afwisselende verhoudingen en verbindingen , werken , die nauwkeuriger en scherper kenschetsen en verklaren , wat de toonreeks met hare gangen en wendingen bedoelt. Zij vult daarenboven , door verwante en begeleidende tonen , de ledige ruimte aan , die naast de schaalbeweging voor 't gevoel nog overblijft. En deze aanvulling strekt er niet alleen toe , een gevoel van leêgte , dat bij loutere melodiebeweging ontstaan kan , te verwijderen , maar heeft ook een meer stellige roeping. Die aanvulling toch met hooger en dieper , aanverwante tonen , geeft eerst waarachtige muziek ; in haar treedt de toonschepping eerst volstandig in 't leven , daar zij onzen geest niet alleen door enkele , losse tonen te treffen , maar hem in 't volle rijk , den vollen vloed der tonen meê te slepen en te dompelen weet. Zonder die aanvulling ontbreekt de volle levenswarmte , de tot het harte doordringende , bespiegelende werking der muziek ; en wat zij ook wellicht in dit opzicht , als door kunsteloozen eenvoud , vermag , blijft het altoos een vergeefs en onnatuurlijk pogen , zoo de melodische beweging , zonder medewerking der harmonie , op ons werken wil.

Rousseau , een hevig tegenstander der harmonie , beweerde , dat zij eigenlijk slechts een barbaarsche uitvinding was , waartoe men nimmer zou gekomen zijn , had men in den nieuweren tijd maar gevoel voor het ware kunstschoon eener natuurlijke en roerende muziek gehad. Dat was — naar zijn zeggen — bij de fijnbeschaafde Grieken het geval , wier muziek zonder harmonie zulke wonderbare , de latere daarentegen met hare harmonie zulke onbeduidende werking had. Eene meening , wellicht in een land als Frankrijk en een eeuw als de zijne , niet geheel onverklaarbaar , maar anders geheel in strijd met de waarheid. Uit de harmonie toch alleen wordt die vrijheid en verscheidenheid geboren , waardoor , in elk veelstemmig gezang , ieder enkele stem haren eigenen weg gaan , zelfstandig naast en met de andere zingen kan , en door die zelfstandige medewerking tot een voller en grootscher vorm van 't geheel het hare toebrengt. De melodie is schier het begin en 't einde aller toonkunst ; deze staat en valt met haar , terwijl zich van de harmonie datzelfde niet zeggen laat ; maar zij is dan ook juist het begin , dat tot zijn voortzetting en aanvulling de harmonie

vereischt, en slechts dan tot een weldadig einde en degelijke uitkomst geraakt, slechts dan kracht en karakter verkrijgt, wanneer het met de harmonie gepaard, door de harmonie gekleurd en gesteund wordt¹.

Als beweging in den tijd heeft de muziek voor ieder harer tonen een bepaalde, korter of langer duur noodig, die òf volkomen gelijk òf gelijkmatig en evenredig moet zijn. De daaruit voortvloeyende geregelde beweging der toonreeks en haar onderdeelen, is haar zoogenaamde *rhythme* of *maatgang*. Zijn regelmatigheid wordt volmaakt door den zoogenoemden *tact* of maatslag, den bouw en samenstelling des geheels uit gestadig op elkander volgende kleine tijddeeltjens van geheel gelijken duur, waarmede, als grondmaat, de verschillende duur der tonen van ieder tijddeel in overeenstemming of evenredig moet zijn. Van een niet geringer belang, dan die regelmatige indeeling, is voor die rhythmische beweging de in haar gebrachte levendigheid, door den op enkele harer leden of tactdeelen gelegden *accent* of *klemtoon*, en de daaruit geboren afwisseling van verheffing en daling. Naar de onderlinge getalsverhoudingen dier al of niet geaccentueerde tonen, worden de verschillende *tact*-soorten bepaald; terwijl zich naar de lengte van duur van ieder maatslag of zijner deelen, het zoogenoemde *tempo* van het geheel en zijne verschillende soorten richt. De groote verscheidenheid der rhythmische indeeling en beweging wordt nog daardoor vermeerderd, dat men, zonder stoornis van den gelijkvormigen maatstaf, een of ander toon twee, drie of meer tijddeelen van dien maatslag kan geven. Daarop hebben de zoogenoemde *gepunteerde noten* betrekking, die anderhalf of drie deelen van een vierdeelige maat innemen, zoodat zij driemaal zoolang zijn als ieder heele of halve maatdeel, dat haar òf volgt òf voorafgaat. Beide bevordert de karaktervolle uitdrukking der toonbeweging; daar het verwijlen op een langer toon vóór den korten nadrukkelijk en krachtig, tot nieuwe beweging dringend, werkt; het verrassende rusten op een langen toon, na een korten, een eigenaardigen indruk van aflating en stremming der beweging maakt.

Van het werkdadigst gevolg is ook de *accentverplaatsing*, wanneer bijv. in een vierdeelige maat, het tweede en derde deel saamgevat, of de laatste noot van een maat in de

¹ Vischer t. pl. S. 900.

eerste van de volgende versmolten wordt. Daardoor toch wordt òf eene toonverheffing — *arsis* — door versmelting met de daling — *thesis* — ontdoken, òf eene daling, door samenvatting met de heffing, zelf tot een geaccentueerd maatdeel verheven. Het eerste brengt in den toongang iets zwevends en vloeyends; het tweede doet de werking van een verhoogden, kenmerkenden nadruk, een gewelddadig afbreken van de gelijkvormigheid der toonbeweging, en is dus een hoofdmiddel voor krachtige en hartstochtelijke uitdrukkingen. Ook een karakter van gedruktheid en spanning kan door deze en dergelijke verplaatsingen verkregen worden; en doet zich deze werking vooral krachtig gelden, wanneer de begeleidende stemmen zich aan de regelmatige tactverdeeling houden, en er zoo eene tegenstelling der eene stem tegen de andere plaats grijpt. Maar verwisseling in een en hetzelfde stuk, vermenging van verschillende, gelijktijdig klinkende maatsoorten (gelijk in 't eerste *finale* van den Don Juan) moeten steeds, als te onregelmatig, een uitzondering blijven; slechts de voorbijgaande verbinding van twee- en meer-deelige maten, door middel van *triolen*, *sextolen*, *septolen*, enz. is een overal bruikbare, leven en verscheidenheid aanbrengeende zaak. Voorslagen, d. i. korte, vóór of tusschen de regelmatige noten ingelaschte, ongetelde tonen, of evenzoo ingelaschte opfluisterende *figuren* verhoogden evenzeer de levendigheid van den maatslag; gelijk van den anderen kant de versnelde beweging van den, meer bij instrumenten, dan bij de menschelijke stem natuurlijken triller tot de nadrukkelijke verheffing van enkele tonen der maat of van geheele maten dient.

In de zoogenoemde *pauzen*, waarin alle beweging als te zwijgen schijnt, komt daarentegen werkelijk eene voorafgaande tot rust, terwijl een volgende als wordend wordt voorbereid. In 't *staccato* en *legato*, het verschil der *afgebroken* en *gebonden* voordracht, drukt zich het verschil van een rustig of gewelddadig voortschrijden en een stootend voortthorten der beweging uit. Het *tempo* brengt, door zijn sneller of langzamer gang, de maatdeelen òf dichter bijeen òf verder van elkaar; waardoor de rhythmische onderdeelen en accenten in zelfstandige beteekenis en gewicht verliezen of winnen. Hoe sneller toch het geheel zich beweegt, des te meer daalt het, door den klemtoon en den langeren toonduur, op de afzonderlijke deelen rustende gewicht. Zij worden vluchtiger, en ontbinden zich in het geheel, zoodat

niet meer de rasch voorbijsnellende maatslagen voor zich, maar de gemeenschappelijke beweging het hoofdpunt is, van 't welk karakter en indruk van 't toongewrocht uitgaat. In deze verbindingsen van *tempo* en *rhythme* de juiste maat te treffen, en met name in meer uitgebreide kunstwerken een gepaste afwisseling, in 't *adagio* niet te weinig noch te veel *figuren* aan te brengen, in 't *allegro*, door een eenzijdige bespoediging en overhaasting, niet alle uitdrukking prijs te geven, en in 't algemeen in den toonval alle werktuigelijkheid, karakterloosheid, en plompheid te vermijden, en alle schoonheid aan te wenden, die men er in brengen kan; — dat is de hoofdtaak der muzikale kunst, en haar bevredigende vervulling de maatstaf, om den meester te herkennen, die met vrijen blik zijn bouwstof overziet, en haar, ook in haar fijnste en meest afgetrokken verhoudingen, een waarachtigen kunstvorm weet te geven¹.

Voert in een of ander toongewrocht de rhythmische beweging geheel en al den boventoon, komt er melodie en harmonie tot geen zelfstandige werking en ontwikkeling, dienen zij er slechts, om die op zich zelf ijle beweging te vervullen en vermenigvuldigen; — zoo is zijn karakter en uitdrukking noodwendig of bovenmatig zinlijk — gelijk bij een slechte dansmuziek — of althans eenzijdig hartstochtelijk in louter opbruisende drift. In beide gevallen laat het ons innerlijk onverschillig, hoe uiterlijk opwekkend het moge klinken. Wel zal een uitgebreid toongewrocht altijd ook partijen hebben, waar de rhythmische beweging op den voorgrond staat; harmonie en melodie moeten er echter op den duur de eerste plaats bekleeden, en het staat haar daarom ook vrij, zich op zich zelf, onder zulk een verdringing der rhythmische beweging of regelmaat, te doen gelden, dat maatslag en tact slechts in 't algemeen als ordenende machten ten grondslag blijken te liggen, zonder zich nadrukkelijk te laten hooren. Van daar dat er een aantal toonstukken — vooral liederen en instrumentale *Andantes* — zijn, waarin de stroom der melodische en harmonische beweging den hoorder zoo boeit en meêsleepst, dat de maatvorm er bijna onopgemerkt blijft, ja, niet streng zelfs gehandhaafd wordt. In 't *Andante* van Mozarts groote *Cdur*-symfonie laat zich dit o. a. met de daad bewijzen, terwijl

¹ Ald. S. 909.

zij ons buitendien, door een langer aangehouden, scherp en snijgend werkende accentverplaatsing in de bovenstem, tevens een opwekkend voorbeeld van 't belang van den maatslag geeft ¹.

De kracht van den toon, door de meerdere of mindere kracht van den druk of stoot op 't instrument teweeggebracht, is in overeenstemming met de grooter of kleiner kracht, waarmee de beweging zich uiten moet, en daarom van groot belang voor de muzikale werking. Nergens ligt echter ook de verzoeking nader, om door een schelle klankwerking, of de spannende werking van 't *Crescendo* en *Decrescendo*, het gebrek aan innerlijken nadruk, dat bovenal in de muzikale gedachten en haar degelijke uiting liggen moet, te willen vergoeden; een misbruik, dat slechts tot een levenmakende — geen levenwekkende — en dus onvruchtbare werking leidt. Maar ook dit daargelaten, is die werking door de kracht der tonen lang zoo eenvoudig niet, als men oppervlakkig wellicht wanen zou, en heeft men bijv. te recht opgemerkt, dat Mozarts *G-moll* symfonie, met haar weinige blaasinstrumenten, veel krachtiger werkt dan menige nieuwe symfonie, wier partituren van rijk bezette basuin- en trompet-stemmen vol zijn. In 't algemeen kan men zeggen, dat hoe helderder en klaarder de toonbeweging, en hoe levendiger en karaktervoller in haar uitdrukking zij is, zij ook des te krachtiger werken zal. Al wat onklaar gedacht, gezwollen, niet levendig maar levenmakend is, werkt meer verdoovend dan be-tooverend en weldadig, en brengt, ook met het meest geweld-dadige — maar des te hooger en ijler — geluid, geenerlei kracht noch warmte aan ².

Het muzikale kunstwerk wordt geboren, wanneer de ver-beelding een korter of langer, eenvoudige of samengestelde toonreeks voortbrengt, die zich door den aard van hare be-weging op tonen en intervallen der schaal, haar *tempo*, *rhythme*, en begeleiding, als een toonreeks van natuurlijken, onmiddelijk bevattelijken gang, en helder in zich afgerond beloop, van een bepaald karakter en uitdrukking kenbaar maakt. Alle muziek is, in maatgang optredende, eigenaardig gevormde toonschakeling of *melodie*, waarbij deze echter in haar verschillenden, deels *engeren* deels *uitgebreider* zin moet in 't oog gevat worden. In

¹ Ald. S. 912, en de daar aangeh. plaats uit Marx' *Musiklehre*, S. 111.

² Ald. S. 913.

engeren zin is zij een toonreeks, die met zelfstandige, eigenaardige, in zich afgesloten beteekenis, en daardoor tevens dan ook als verstaanbaar en aantrekkelijk optreedt, wanneer zij buiten verband met een grooter geheel en zonder begeleiding gehoord wordt. In den uitgebreider zin van louter melodieuzen toonloop, klinkt zij slechts in een meer uitgebreider samenhang, of met begeleiding, helder en schoon; omdat haar; op zich zelf genomen, zelfstandigheid, karakter, en belangrijkheid ontbreekt. Een toonstuk, een volkomen zelfstandig toongewrocht wordt eerst daar gevonden, waar de toonschakeling een op- en nederklimmen van een grondtoon uit is, waarin de betrekking tot dezen grondtoon steeds doorschemert, en daarom ten slotte ook weder tot hem terugkeert. Eene wet, die ook daar nog in acht genomen wordt, waar een toongewrocht uit verschillende stukken met verschillende grondtonen bestaat; doordien dan zoowel die grondtonen in betrekking tot elkander staan, als zoo mogelijk de grondtoon van 't laatste dezelfde als die van 't eerste is. Een melodisch toonstuk, in engeren zin, is doorgaans uit twee elkander in lengte gelijkvormige hoofddeelen saamgesteld; met deze kan zich, in meer bewegelijke stukken, *aria's* en derg. vooral, een derde paren; maar gewoonlijk volstaan twee, om het te vormen. Daardoor doet zich die melodie eenerzijds als een toonreeks van tamelijke uitgebreidheid, als een niet te onbeduidend geheel kennen. Van den anderen kant bewerkt zij, dat de reeks der tonen, door haar splitsing, een haar anders ontbrekend overzicht toelaat, en door hare gelijkmatige — *symmetrische* — groepeerings een regelmatigheid van beloop erlangt, zonder welke zij eenheid en eenstemmigheid missen zou. Het oor rekent vooral bij kortere muziekstukken onwillekeurig den duur van 't eerste deel na, en verwacht zijn herhaling; wordt hij in 't tweede verkort of overschreden, zoo wordt, ook al geeft het er zich geen rekenschap van, het onbehagelijke gevoel van ongelijkmatigen aanleg (gelijk bij een gebouw met ongelijke vleugels) geboren. En het is daarom — wordt niet een uitzondering en afwijking door bijkomende omstandigheden gerechtvaardigd — een onveranderlijke wet, dat beide deelen op elkander sluiten, en zij, zoo niet volkomen gelijk, althans evenredig zijn, zoodat bijv. een van 12 maatslagen door een van 8 gevolgd wordt. En dezelfde indeeling wordt, om gelijke reden, ook binnen elk der deelen gevolgd; ook deze worden uit onderafdeelin-

gen — zoogenoemde *perioden* — gevormd. Kortere melodiën, liederen, thema's met variatiën kunnen ook enkel uit perioden of geperiodizeerde brokken, die niet daadwerkelijk als deelen van elkander gescheiden zijn, bestaan; gelijk andersins ook grotere melodische stukken, wier inhoud de indeeling in grootere afdeelingen niet toelaat, uit een reeks van zulke perioden of brokken bestaan kan. Een deel van 16 maatslagen bijv. is reeds te lang, wanneer het niet geperiodizeerd is; een uitzondering vindt ook hier alleen bij langer gerekte, gefigureerde toonreeksen, of 't figureeren van enkele plaatsen door versieringen, loopen, en derg. plaats. Deelen, zoowel als perioden en afdeelingen, hebben, hoewel niet in volkomen gelijken trant, één karaktertrek met elkander gemeen: zij vormen afzonderlijke leden van 't geheel. Ieder deel sluit den melodischen gang af; beide deelen hebben een eigen slot, dat zich slechts daardoor van 't ander onderscheidt, dat het tweede steeds in den grondtoon van 't stuk, het eerste daarentegen niet noodzakelijk, sluit. Ook met de *periode* is echter de indeeling nog niet volledig; ook zij is te groot van omvang (bijv. 4, 6, 8, 10 slagen, enz.), om althans niet voor een splitsing in tweeën ruimte te laten. Deze onderafdeelingen heeten de *voor-* en *na-zin*, die men wel uiterlijk van elkander kan scheiden, maar dat niet behoeft te doen, wanneer slechts het beloop der melodie, met de begeleiding, een rust- of keer-punt tusschen beiden kenbaar maakt. De indeeling kan zelfs — hoewel niet noodzakelijk — nog verder gaan, en binnen langere voor- en na-zinnen ieder *tact*-paar, binnen kortere ieder *tact*, een afzonderlijk *lid* met eigenaardige beweging vormen. De geheele indeeling van een melodisch toongewrocht toont zich aldus evenmatig afgedeeld, en met bouwkunstige evenredigheid aangelegd¹. Eene evenredigheid geheel aan die evenredigheidswet der gulden snee gebonden, over welke wij vroeger handelden².

De tactgroepen, die in de muziek gezamenlijk een langer of korter zin of periode vormen, noemt men gewoonlijk *rhythmen*; een des te gepaster naam, als hij ook op de verhouding tot het bewegings-rhythme, den maatgang, wijst. Ieder deel toch leidt tot het volgende; ieder periode, ieder zin, ieder tactgroep bereidt de volgende voor. Het eerste lid is altoos een aanhef, die

¹ Ald. S. 972.

² Zie boven, I. bl. 9.

in het tweede voleind wordt en tot rust komt; het haalt het gordijn, als 't ware, slechts half op, dat in 't tweede voor goed wordt weggeschoven; het drijft ons het rijk der tonen binnen, maar laat ons halverwegen staan, geeft ons geen uitsluitsel, noch wijst ons den terugweg aan, daar het dit voor het tweede overlaat. Zoo komt er klimming en daling, spanning en ontbinding, verwachting en bevrediging in de muziek, en wordt deze aldus het ware beeld van 't gemoed, dat evenzoo in de spanning en ontspanning, de onzekerheid en beslissing zijner gewaarwordingen en bevindingen, zijn leven voleindt.

De harmonie, die de melodie begeleidt, verdeelt zich in een zeker aantal hoogere en lagere stemmen, wier beloop, ook buiten hare verhouding tot de melodie, zeer verschillend, en dus ook met een zeker, der melodie gelijkvormig, zelfstandig karakter begaafd zijn kan. Uit deze zelfstandigheid der enkele stemmen spruit de eerste, de loutere melodie overschrijdende vorm van 't saamgestelde toon-gewrocht, *veelstemmige* — *polyfone* — muziek in tegenoverstelling der *homofone* of *gelijkstemmige*, voort. In deze laatste staat het beginsel der melodie op den voorgrond; in de veelstemmige neemt dit dat der harmonie zelfstandig in zich op; de melodie wordt hier een melodiën-harmony, harmonische melodie. De betrekkelijke zelfstandigheid der verschillende stemmen kan zich dan vervolgens tot een niet langer eenzijdige ondergeschiktheid der eene aan de andere, maar een onderlinge verbinding en ineenvlechting ontwikkelen, waarin geene stem meer op zich zelf, maar alle te zamen een voortschrijdende toonreeks vormen. Een volledig ontwikkelde veelstemmigheid verwerkelijkt zich het eerst in twee hoofdvormen — *contrapunt* en *herhaling* — die daarin van elkander verschillen, dat de eerste stemmen met verschillende melodiën tegenover elkander stelt, de laatste dezelfde melodie of dezelfde melodische zinnen, onder verschillende, en op verschillende punten gehoorde stemmen verdeelt. Vertegenwoordigt ons de harmonie het schilderbeginsel der toonkunst, zij doet dat vooral in 't *contrapunt*, waar zelfstandige vormen, die elkander aanvullen en in 't licht stellen, en door gelijken omvang, toonsoort, tact en begeleiding — zoo die plaats grijpt — algemeen karakter en inhoud, verbonden zijn, en toch weder in hun eigenaardige richting of beweging, en hun eigenaardige rhythmische indeeling, verschillen. Bij die schilderachtige groepeerings van tegenover elkander gestelde ge-

stalten, doet het dan echter bovenal haar zelfstandigheid en verschil van karakter scherp, en als met spannenden nadruk, uitkomen. Wij worden er als naar verschillende zijden door getrokken en verdeeld; het is, als wilde de toonkunst, wier roeping toch eendrachtige samensmelting is, hare eigenlijke natuur verzaken, en het tegendeel bewerkstelligen. Van daar dat het slechts een beperkter werkkring heeft; dat het alleen daar vooral op zijn plaats is, waar noch een versmelting veler stemmen in de eenheid eener gemeenschappelijke stemming, noch de uiting eener persoonlijke en afzonderlijke, maar eene wederkeerige werking van zelfstandige stemmen bedoeld wordt, die òf eene in al haar leden levendig bewogen veelheid van personen wil voorstellen, òf het meer algemeene doel heeft, om, door de vermenigvuldiging der voordragende stemmen, en de bredere, kunstrijker uitvoering, de uitdrukking eener gewaarwording met een haar inhoud waardigen, hooger en nadruk te geven. Bij de *herhaling* grijpt daarentegen juist het tegendeel plaats: stelt het contrapunt verscheidenheid in de eenheid, zij stelt eenheid in de verscheidenheid voor. Door verschillenden stemmen geheel een en denzelfden inhoud te geven, verschaft zij het toongewrocht gelijkvormigheid en gelijkheid van deelen, nauwer samenhang, en krachtiger houding. Gelijk echter het *contrapunt* zijn velerlei stemmen eng verbonden bijeenhoudt, en daardoor de harmonische eenheid dier schijnbaar zoo verschillende tonen veraanschouwelijkt; vordert de *herhaling* omgekeerd ook weder verscheidenheid in de eenheid. Zij geeft dezelfde gedachte op verschillende hoogte, laat de stemmen elkander beantwoorden, en geeft, door deze vermenigvuldiging der ééne gedachte, het muziekstuk die levendige en bevallige afwisseling, die vooral door 't gebruik van verschillende instrumenten aanmerkelijk verhoogd worden kan. Zij kan voorts een- of meervoud zijn, d. i. in een of meer stemmen plaats grijpen; deze herhalende stemmen kunnen verder van de herhaalde, en evenzeer van elkander, met verschillende intervallen, octaaf, quint, enz., afstaan; men is volkomen vrij, de boven- of benedenstemmen in zelfgekozen orde te laten voordragen en herhalen. De herhaling geschiedt òf alleen bij wijze van verbinding, zoodat een of ander zin door de tweede stem eerst dan herhaald wordt, wanneer de eerste er geheel meê gereed is, òf tevens bij wijze van samenvlechting, zoodat de tweede stem reeds begint te

herhalen, wanneer de eerste slechts een deel van den te herhalen zin voorgedragen heeft. Op deze herhalende stem kan dan weder een derde volgen, evenzeer vóór nog de eerste den zin geheel uit heeft, enz.

Een toonreeks kan voorts òf geheel òf gedeeltelijk slechts uit herhaalde en herhalende zinnen bestaan. Het eerste geschiedt het eenvoudigst dáárdóór, dat de eerste — en even zoo ieder volgende — stem na de voordracht van den zin zwijgt, zoodra zij hem herhaald heeft. Wegens de daaruit voortspruitende leêgte kan dit natuurlijk echter slechts zelden — met name bij overgangen of slotzinnen — gebeuren, wanneer de toonbeweging zich van nature vereenvoudigen, en ook dan steeds zoo, dat de herhalingen niet zonder begeleidende harmonie geschieden. Men kan echter ook een tijd lang de gezamenlijke stemmen laten voordragen, herhalen, weder voordragen en weder herhalen; zoodat in de geheele toonreeks — een of ander bijkomende begeleiding ter aanvulling daargelaten — niets wordt opgenomen, dan de voortdurend herhaalde zin; het zij deze geheel onveranderd blijve, hetzij met kleine afwijkingen der *modulacie*, gelijk dit bijv. in de zoo bekende herhalingen der Oeverture van den Don Juan plaats heeft. Deze wijze van herhaling, bij een zelfstandig toongewrocht regelmatig en volledig doorgezet, is de zoogenoemde *canon*, bij welke eene melodie door verschillende na elkander optredende, en na haar optreden onafgebroken aangehouden stemmen, van 't begin tot het einde voorgedragen wordt, zoodat ieder stem de volgende steeds een deel van 't muziekstuk vooruit is. Daar zij aan 't gevaar van eentonigheid bloot staat, kan zij slechts in zeldzame gevallen gebezigd worden, en is slechts daar, waar inderdaad eene volstreckte gelijkheid beoogd wordt — gelijk in quartetten en derg. stukken, die eene verschillende personen gelijkelijk treffende stemming moeten voorstellen ('t eerste bedrijf van den *Fidelio* bijv.) — geheel op haar plaats¹.

De veelstemmige muziek vindt hare voleinding in de *fuga*. Daar treden *herhalingen* en *contrapunt* niet in voorbijgaande toepassing, maar als grondbeginsel der geheele samenstelling van een uitgebreider toongewrocht op; en wel in zulk een verband,

¹ Vischer, t. pl. S. 943.

dat zoowel het door de herhaling vertegenwoordigde beginsel der achtereenvolgende uiting van melodische zinnen door verschillende stemmen, als dat van de zelfstandigheid der contrapuntstemmen tegen elkander verwezenlijkt wordt. Ten gevolge der volledige doordrijving en doorgaande paring van beide beginselen, vereenigt de *fuga* strenge eenheid der hoofdgedachten met afwisselende verscheidenheid en rijke volheid der harmonische verbindingen, en met de levendigste beweging der elkander steunende en aflossende stemmen, op eene wijze, die alles voldingt, wat de veelstemmige toonkunst volbrengen kan. Daardoor wordt echter ook, van den anderen kant, de eenzijdigheid van dezen kunstvorm, zijn gemis aan ongebonden melodie-ontvouwing, des te meer in 't licht gesteld, als juist in de *fuga* het beginsel van de verscheidenheid en zelfstandigheid der stemleiding reeds te groote rechten verkregen heeft. De Fuga is eene streng geregelde herhaling met contrapuntmatige samenvlechting. Zij wordt door twee zinnen van verschillenden metrischen bouw, die echter als deelen eener periode kunnen samenhangen, gevormd. De eerste zin wordt door ééne stem aangeheven; met het begin van den tweeden, heft een tweede stem den eersten herhalende aan, terwijl de eerste stem tevens den tweeden voordraagt. Zoo staan beide stemmen in contrapunt-vorm tot elkander, waarom de tweede zin, weêrklank, de eerste daarentegen *thema* genoemd wordt, daar hij steeds de hoofdgedachte blijft, die eerst zelfstandig optreedt, en voorts door de enkele stem het eerst wordt aangeheven; terwijl de tweede zin niet op zich zelf, maar terstond in verband met en ondergeschikt aan de eerste geuit wordt. Het beloop der *fuga* bestaat daarin, dat de opneming van het *thema* door eene latere stem meermalen herhaald wordt, tot het bij alle (2, 3, maar zelden meer dan 4) stemmen is rond geweest; — ieder stem brengt het tot de volgende, en treedt, zoo doende, in den ondergeschikten rang van een weêrklank terug. Zoo wordt deze, allengs door verschillende, achtereenvolgende stemmen voortgeleid, ook in een harmonisch opzicht allengs volstemmiger, en, al naar omstandigheden, in ieder afzonderlijke stem veelvuldig veranderd en uitgebreid, en tegenover het *thema* in verschillende contrapunt-verhoudingen gesteld; waardoor eerst waarachtig leven en rijke afwisseling in 't geheel gebracht wordt. Wanneer het *thema*, met begeleidende

weérklanken, alle stemmen doorloopen heeft, kan de fuga op zich zelf een einde nemen; zij wordt echter doorgaans nog voortgezet, om de aangevangen veelzijdige beweging niet te spoedig weder te sluiten. Op deze eerste behandeling volge daarom een zelf weder kunstrijk uitgevoerde, met thema en weérklank echter slechts verwante tusschenzin, die tot een nieuwe behandeling leidt, in welke de orde der stemmen en hare contrapunt-verhoudingen anders dan in de eerste zijn. Nadert de *fuga* haar einde, dan vangt de zoogenaamde *vernauwing* aan, bij welke de stemmen dichter opeendringend het thema hervatten, zich als in elkander vlechten, en zoo eerst, na deze eindspanning, zich ontbindend aftreden. In spijt van haar min of meer beperkten werkkring, zal de *fuga* steeds hare volle waarde houden; veel laat zich alleen in haren vorm uiten, en zal zij daarom nimmer verouderen, zoolang de muziek niet ophouden zal, zich met ernstige gedachten en bovenal met algemeene treffende toonbewegingen in te laten. Maar gelijk deze niet het eenige zijn, dat zij ten doel heeft; gelijk er naast haar, en met gelijke rechten, zoowel ook een verheven rustige ernst, als eene onafzienbare reeks van vrije, persoonlijke gedachten is, is ook de fuga slechts een der vele muziekvormen, die niet eenzijdig gekweekt en gehuldigd mogen worden ¹.

Even als bij de maatgang en harmonie, bestaat ook bij de veelstemmige muziek het verschil eener strengere en vrijere behandeling, door welke laatste zij de meer beperkte grenzen harer soort overschrijdt, en voor andere en vrijere muziekvormen bruikbaar wordt. De toonkunst heeft het benijdenswaardige voorrecht, binnen de evenmaat en evenredigheid van 't geheel, die steeds gehandhaafd moeten worden, in hare onderdeelen onregelmatig te kunnen zijn. Zoo kan zij, in 't contrapunt, de stemmen niet slechts omkeeren en van plaats doen verwisselen, maar ook hare richting (naar beneden of boven) verschikken, om daardoor meer leven en afwisseling in 't geheel te brengen. Ook de *fuga* laat groote vrijheid van behandeling toe, en brengt daardoor de zoogenaamde *vrije fuga* voort, die geene ontaarding, maar een geheel eigen kunstsoort is. In dezen vrijen staat opent en verruimt zij zich, als 't ware, en maakt zich van zich zelf los. Verwant met haar in werking is dan de voorbij-

¹ Ald. S. 943.

gaande aanwending van enkele gefugeerde en contrapunt-, herhalende en canon-zinnen, binnen een anders geheel in vrijen gelijkstemmigen stijl gehouden toongewrocht ¹.

De tweede vorm van een saamgesteld muzikaal kunstwerk spuit daaruit voort, dat de toonkunst, evenals bij den eersten (zie boven, bl. 158), den eenvoudigen melodischen muziektrant overschrijdend, zich tot een reeks van melodische of melodieuze zinnen uitbreidt, die te zamen een geheel uitmaken. Binnen dezen vorm laten zich dan drie soorten onderscheiden. De eerste van deze komt het vroegere nog zeer nabij, en wordt er, door eenvoudige vergrooting, of aanwending van meer omvattende middelen, uit geboren. Bij een korter, in twee deelen gesplitsten zin sluit zich een derde aan, en deze drie deelen kunnen dan of met elkander gelijk staan, terwijl het tweede en derde eenvoudig de voortzetting en 't slot van 't eerste zijn, of, terwijl het eerste en tweede nauwer verwant zijn, kan het derde — het zoogenoemde *trio* — dat zelf weder tweedeelig wezen kan, met kenmerkende, beide andere aanvullende eigenaardigheid van uitdrukking tegen hen over staan. Gewoonlijk neemt het dan de uitdrukking eener bevredigende gewaarwording op zich, en komt daarom meestal eenvoudig zangerig, licht, bevallig, geestvol schitterend, tegenover de meer figuren- en harmonie-rijke, zich in levendigen maatgang bewegende, krachtiger aandringende, beide andere deelen uit. Het treedt liefst in heldere *duur*-tonen tegenover de *mol*-tonen van dezen (gelijk bijv. in het onovertreffelijke *menuët* van Mozarts *G-mol* symfonie) op. Ook het *Rondo* behoort tot deze eerste meer eenvoudige kunstsoort; daarin toch breidt zich de hoofdgedachte in een of meer ondergeschikte bijgedachten uit, waarna de hoofden haar volgende bijgedachten onderscheidelijk verschillend gekeerd en uitgebreid, zich, met handhaving der grondtoonsoort voor de eerste, meermalen herhalen, totdat het geheel met haar of een haar omvattenden grooteren slotzin eindt. Het *rondo* is even natuurlijk als de eenvoudige melodie; het is een allesins geleidelijk, onwillekeurig terugkomen van gevoel of verbeelding op een hen bij voorkeur boeyende gedachte, en daarom de eigenaardige vorm van muziekwerken, waarin of de innigheid eener steeds op één punt gerichte beweging veraanschouwt moet worden, of een de muzikale verbeelding toelachende en bekorende

¹ Ald. S. 950

gedachte, van opluisterende bijgedachten omweven, herhaaldelijk voorgedragen, of eindelijk tegenover meer bewogen toon-uitingen (als *andantes* in *sonaten* bijv.) eene in de beperking tot een hoofdgedachte welgevallig berustende stemming geuit worden moet. Het kan daarbij of zelfstandig of als deel van een grooter geheel optreden. Hoe natuurlijk echter, gaat het onder tweederlei eenzijdigheid gebukt, die tot nog andere soorten dringen; van den eenen kant heeft er de eenheid op de verscheidenheid de overhand, en dreigt daardoor tot eentonigheid over te slaan, en van de andere zijde is die verscheidenheid te vrij, te weinig aan bepaalde wetten gebonden, te veel aan den willekeur der verbeelding ten prooi. Deze eenzijdigheid wordt in twee andere kunstsoorten, de zoogenoemde *variacione*, en de meer thematische bewerking der hoofdgedachten, opgeheven, in welke beide het beginsel van aanhechting door dat van ontwikkeling vervangen wordt. De eerste komt eenerzijds het gelijkstemmige muziekwerk het meest nabij, daar zij niets anders is, dan een in dezelfde toonsoort met veelvuldige wijzigingen zich herhalende melodische zin. Anderzijds vormt zij echter de meest beslissende, aan de veelstemmige toonkunst herinnerende tegenstelling tegen alle louter aanhechtende en uitbreidende muziek; daar de geheele muzikale inhoud door ontwikkeling van het *thema* tot nieuwe vormen in haar gebracht wordt, en hoogstens aan 't slot en begin alleen meer zelfstandige, hoewel met dat thema verwante zinnen worden aangehecht. De tweede is, in haar geheelen aanleg, een eenvoudig bevattelijke, tweedeelige melodie, die de perioden harer beide deelen tot langere hoofdzinnen uitbreidt, er bij- en tusschen-zinnen inlascht, en het tweede deel met veelvuldige vervormingen van 't eerste verrijkt, die aan 't geheel meer bewegingsmaatgang verschaffen, dan de melodie alleen zou vermogen. Zij is voorts, meer in 't bijzonder beschouwd, even uitbreidend als het rondo, ontwikkelend als de variatie, verbindend als de veelstemmigheid, daar zij namelijk ten behoeve harer thematische uitingen, stemmenverbinding, contrapunt, herhaling, en figureering bezigt. Zij heeft verder op al deze vormen deels de verscheidenheid, deels de vrijheid voor; zij paart daarmee eindelijk nog de uitbreiding en uitwerking van kortere perioden, zinnen en zinsneden (*motieven*) tot langere — een eigenaardige wijs, om grootere gedachten uit kleinere te ontwikkelen.

Een tweede soort van saamgestelde toongewrochten (zie boven,

bl. 162) ontstaat door de uitbreiding der samenstelling tot een kleiner of grooter aantal zelfstandige zinnen, die naar inhoud, vorm en beweging, deels ook naar toonsoorten onderscheiden, tevens toch door een gemeenschappelijk karakter verbonden zijn, en een binnen eigen grenzen voortschrijdend, rhythmisch bewogen geheel vormen. Is zulk een toongewrocht tweedeelig, dan drukt òf de beweging eerst een kalmere stemming of gewaarwording in een langzamer *tempo* uit, op 't welk een levendiger muziek volgt (gelijk in groote *aria's* een *allegro* op een *andante*), òf — hoewel zeldzamer, daar bij een langzamer *tempo* het gevoel van wegklinken en rustig eindigende beweging minder geleidelijk geboren wordt — juist het omgekeerde heeft plaats. Bestaat het werk uit meer dan twee deelen, dan is, al laat zich ook hier van langere *adagio's* of *andante's* tot *allegro's* en *presto's* opklommen, het beloop doorgaans minder eenvoudig: eerst wat levendiger, dan wat rustiger muziek: waarbij het bewogen gemoed tot kalmte komt, en nu een meer teder, innig, en geroerd gevoel zich uiten kan; dan weder hervatting der eerste levendigheid, een nieuwe vlucht van 't lang genoeg in mijmering verzonken gevoel, tot een levendiger, blijder, krachtiger stemming in een of twee zinnen, met welke het geheel zich natuurlijk afsluit. Een derde soort dezer gewrochten eindelijk zijn de meer omvattende muziekwerken, wier bespiegeling echter eerst na de beschouwing van de beide hoofdtakken der toonkunst — *instrumentale* en *vocale* muziek — volgen kan¹.

Naar den aard der toon-bouwstof, die geheel zwevend en onbestemd is, en daarom die lichaamlijke vastheid, die zinlijke aanschouwelijkheid, die afgepaste duidelijkheid der beeldende kunsten mist, mag zij er ook niet naar streven, met deze in hare gewrochten te wedijveren. Zoekt zij daarom een of ander voorwerp of feit zoo aan ons voor te stellen, dat wij het duidelijk herkennen, zoo is zij op den doolweg; tracht zij 't hoogstens aan te duiden, maar zoo dat het zonder begeleidend woord niet helder is, wat zij bedoelt, zoo blijft zij haar natuur getrouw. Zoekt zij eene stemming, gewaarwording, hartstocht alleen door enkele toonbeelden of klanken te veraanschouwelyken, zoo handelt zij verkeerd; geeft zij echter toonreeksen en toonwerken een de innerlijke gemoedsbeweging nastrevende, eigenaardige be-

¹ Ald. S. 965.

weging (snelheid en traagheid bijv., zwelling en ontbinding, drukkende spanning of opwekkende losheid), zoo heeft zij het juiste bezef harer roeping. Met uitzondering van weinige gevallen, waarin (gelijk in 't recitatief of in de melodramatische instrumentaal-begeleiding eener bepaalde handeling) het toonbeginsel niet volledig werkzaam is, moet daarbij haar inhoud in den vorm, de gevoelsbeweging in die der tonen zoo geheel zijn opgenomen, er zich zoo volkomen in belichaamd hebben, dat het toongewrocht voor gevoel en verbeelding een minstens in de hoofdzaak verstaanbaren en welgevalligen indruk maakt, *ook wanneer men geen acht geeft op dat, wat het zoekt aan te duiden*. Moet zij daarom hare aanschonwelijkheid ook niet in de beeldende duidelijkheid harer voorstellingen zoeken; zij moet er des te meer naar streven zich, op haar eigenaardig zwevend toon-gebied, door krachtige, klare, voor 't gehoor behagelijke, de verbeelding bezighoudende en levenwekkende klanken en toonvormen te uiten. Daardoor blijft zij voor nevelachtige onzekerheid, voor gebrek aan samenhang en vastheid, voor onnoozelheid, eentonigheid, en onverschilligheid bewaard. Zij behoudt daarbij tevens alle vrijheid, om in verschillenden, of strengen of hoogen en edelen, of bevalligen, bekoorlijken en opwekkelijken, of vrijen en eenvoudigen, of nadrukkelijken, of gevoeligen en hartstochtelijken, of schilderachtigen *stijl* werkzaam te zijn¹.

Het tweeledige middel, waardoor de toonkunst zich haar bouwstof verschaft — de menschelijke stem en het geluid harer instrumenten — leidt van nature tot hare reeds vermelde spitsing in *vocale* en *instrumentale muziek*. *Zingen* en *spelen* is, naar Köstlins opmerking², de inderdaad zeer juist onderscheidende volksnaam voor beiden. De vocaalmuziek *zingt*; zij wordt uit een onmiddelijk geuite gewaarwording geboren, en bedoelt niets anders dan die gevoelsuiting. Zij is daarom geheel innerlijk en persoonlijk; want die gewaarwording, die innerlijke aandoening, treedt werkelijk door haar zoo onmiddelijk in 't licht, als zij dat op 't gebied der kunst maar vermag, en heeft inderdaad geen ander doel dan deze hoorbare uiting. Wie zingt, wil zijn gevoel den vrijen loop laten en het, wel in schoonen vorm voorzeker, in kunstvorm uiten, maar in geen anderen toch, dan met de geuite stemming of aandoening geheel

¹ Ald. S. 975. ² Ald. S. 980.

overeenkomt. De toonvormende verbeelding dient er het gevoel alleen tot uitingsmiddel. De instrumentaal-muziek daarentegen *speelt*; de verbeelding vindt zich hier een werktuig gegeven, in 't welk zij de geschiktheid om tonen voort te brengen bespeurt, of 't welk men door doelmatige bewerking daartoe heeft afgericht. Dit werktuig stelt zij in beweging, mede wel door 't gevoel gedreven, dat zich in tonen wil uiten; maar toch niet zoo onmiddellijk en niet zoo geheel uit zich zelf, als het bij den zang het geval is. Dat van buiten gegeven werktuig volgt niet zoo onmiddellijk het innerlijk gevoel, vlecht zich daar niet zoo onvoorwaardelijk, als de stem, meê samen¹, en is daarenboven een zelfstandig, met eigen toon zich uitend voorwerp, dat de uitdrukking van 's menschen stemming, niet als haar eigen uitdrukking teruggeven, dat haar slechts afbeelden kan. Veel meer dan bij 't gezang, is daarom de verbeelding ook bij de instrumentale muziek werkzaam; wel kunnen de toonvormen ook hier gevoelsuiting, de uitdrukking eener gemoedsstemming zijn, maar in meer uitgewerkten, zelfstandigen, als 't ware tastbaren zin, de verbeelding tot een vrijen arbeid, een vrije speling bezielend. De instrumenten verschaffen buitendien den bespeler, door hunne geleidelijke hanteering, een zoo rijke mogelijkheid van figuren en bewegingen, en door hun onderscheiden aanleg en karakter, een zoo groote verscheidenheid van klankschakeeringen, dat zij ook in dit opzicht de verbeelding werk geven. Zij lokken haar tot veelvuldige, rhythmische schepping van toonvormen, die de behoefte aan enkel gevoelsuiting verre overschrijdt, en die ook de verbeelding van den hoorder in gelijke zelfstandigheid en onafhankelijkheid boeit en bezighoudt.

Met de vocaalmuziek is de toonkunst wezenlijk daar; de instrumentaal-muziek daarentegen is hare hoogere en verder strekkende ontwikkeling, die den aard der vocaalmuziek, persoonlijke gevoelsuitingen, -geen aanschouwelijke voorstellingen in 't leven te roepen, het gevoel zelf tot doel en onderwerp te hebben, niet in zoo beperkte mate verwezenlijkt. Door deze beperking is de vocaalmuziek tot meerdere zelfstandigheid gedrongen; zij

¹ Men zou anders ook de stem reeds als een werktuig kunnen beschouwen; het onderscheid echter dier meer middelijke en haar meer onmiddelijke werkzaamheid valt genoeg in 't oog.

kan niet als toegift, als bijkomend toevoegsel harer zuster dienen; de zang kan daarom wel door instrumenten voorbereid en begeleid, gestemd en versterkt worden, maar niet omgekeerd deze door genen. Hunne verhouding tot hem, voor zoo ver zij de uitgedrukte gewaarwordingen met nog uitgebreider toonvormen omweven en meer ontwikkelen, is als die van den zang zelf tot die gewaarwordingen. Zij treden hem dan vooral begeleidend ter zij, wanneer hij zelf, gelijk bijv. in de *aria*, reeds wat meer in 't byzonder is uitgewerkt. En even als de zang der schemerende gevoelstemming een meer bepaalde uitdrukking geeft, steunen de begeleidende instrumenten hem, op zijne beurt, en geven hem meerder omvang en vastheid. De zang geeft de uitgedrukte stemming meer onmiddelijk en eenvoudig, in weinig woorden terug; de instrumenten werken haar uit, volgen en uiten den geheelen omvang der bewegingen, die in haar werkzaam zijn, schilderen haar in de meest verschillende schaakeeringen en wijzigingen. Zoo wordt er niet slechts eene of andere beweging, maar het gansche leven des gemoeds; en niet dit alleen, maar ook geheel de vlucht en rijkdom der verbeelding, dien de geest machtig is, ja, zijn eigen rijke leven, in geuit. Schilderachtig teekenende, dramatisch ontwikkelende, en met volkomen vrijheid en leven zich bewegende voorstelling der menschelijke gemoedsstemming is de taak der instrumentaal-muziek, de sfeer waarin zij zich beweegt. Daarin staat zij als eigenaardige, den vollen bouwstof der tonen verwerkende, den zang-alleen overschrijdende kunst; en daarom is ook niet de vocaalmuziek op zich zelf, maar in vereeniging met hare minder zielvolle, maar vinding- en omvang-rijker zuster de hoogste trap der toonkunst in 't algemeen. Hare verhevenste gewrochten zijn daarom die, waarin beide edele zusters in krachtige samenwerking vereenigd zijn; waarbij de meer zelfbewuste, van 't hart tot het hart sprekende vocaalmuziek wel den voorrang heeft, maar het harer zuster niet minder vrijstaat, al haar rijkdom en kracht onbelemmerd, zoover beider eenheid het veroorlooft, te ontwikkelen, en, in zelfstandige werkzaamheid met haar gepaard, werken voort te brengen, die al onze muzikale gevoelskracht en verbeelding in de hoogste mate spannen, boeyen, en bevredigen¹.

De eerste trap der vocaalmuziek is het *Lied*, het gevoelsbeeld

¹ Köstlin, t. pl. S. 988.

der toonkunst, de eenvoudige melodie, die de stemming, in een lyrisch gedicht uitgedrukt, in hare eenvoudige algemeenheid in tonen teruggeeft. Het doet daarbij als de ziel dier verzen spreken, doet de gemoedsbeweging, waaruit zij voortsproten, in tonen kond, en vat den dichtelijk ontvouwen inhoud in den eenvoudigen, eigenlijken gevoelsvorm samen, zonder de byzonderheden der dichtelijke uitwerking te willen nabootsen of muzikaal te veraanschouwelijken. Deze eenvoudige algemeenheid van het lied komt vooral ook in de allen copletten of strofen gemeenschappelijke melodie uit; het blijft zich even als de dichtmaat gelijk, welker meer stroeven vorm het in den zoetvloeyenden stroom der tonen ontbindt. Natuurlijk kan het wel, waar de aard der verzen dat meëbrengt of zelfs vereischt, op enkele maatslagen, zinnen, perioden een byzonder spreken-den, eenigszins verhoogden nadruk leggen; maar in het algemeen overschrijdt het de grenzen der eenvoudige melodie niet. Trots dien eenvoud is echter het lied zoo verscheiden, als het verschil der stemmingen en daarvan uitgaande verzen zelf het zijn. Het laat zich vooreerst in twee hoofdafdeelingen, het eenvoudige *gevoels-lied* en het meer eigenaardige *uitdrukkings-lied*, splitsen, tot welker eerste alle liederen behooren, wier onderwerp de eenvoudige, algemeen menschelijke gewaarwordingen en stemmingen, van liefde, vreugde, smart, rouw en derg. zijn; tot de laatste al de meer bepaalde soorten van gezelschaps-, feest-, krijgs-, drink-, spotliederen, en derg. Door zijn eenvoud en zijn streven naar onmiddelijke uitdrukking van het natuurlijk gevoel, wordt het lied als uit de natuur geboren, spruit als uit het leven zelf onmiddelijk voort, ook waar het nog aan hooger ontwikkeling der muzikale vormen ontbreekt. Desniettemin laat het ook een kunstmatige behandeling toe, en wordt daaruit de verdere onderscheiding in *volks-* en *kunst-lied* geboren. Het eerste, in zijn geheel ongedwongen en ongekunstelden aard, is de bron, waaruit ook de hoogere toonkunst van ieder eeuw steeds nieuwe zuivering en frischheid putten moet. In het laatste kan men niet slagen, wanneer de kunst heeft opgehouden natuurlijk te zijn. Wel mag het zijn kunstkarakter niet verloochenen, moet het integendeel alle middelen der kunst, op een zoo beperkt gebied toepasselijk, aanwenden; maar het veronderstelt daarbij natuurlijkheid van gevoel zoowel als vinding. Een andere onderscheiding is die van *godsdienschtig* of *kerkelijk* en

wereldlijk lied, waarvan 't eerste tot de eerste van beide bovengemelde hoofdafdeelingen, die van 't eenvoudig gevoelslied, behoort. Eenvoud toch is, bij alle diepte en innigheid, zijn wet; een godsdienstig lied moet altijd van algemeenen aard zijn, zoodat de godsdienstige stemming de heerschende algemeene grondtoon blijft, die zich noch overprikkeld noch zelfbehagelijk uiten en vermeyen mag. Het *wereldlijke* lied kan, waar het een zedelijken inhoud en strekking heeft, of door het dichtstuk zelf een vermenging van beide soorten is voorbereid (vrome krijgsdrift bijv. of godsdienstige vaderlandsliefde), door de verhevenheid van zijn karakter het godsdienstige geheel nabij komen. Eene laatste onderscheiding is die tusschen liederen voor verschillende, deels stoffelijk (mannen- en kinder-liederen bijv.), deels in toon-vorm onderscheiden stemmen.

Buitendien laat zich het lied echter ook in zijn onderscheid van 't zij enkel-, 't zij eenparig veel-, 't zij meerstemmig, 't zij als met of zonder instrumentale begeleiding beschouwen. De doelmatigheid der eenparige (*unisone*), of veel- of harmonische meer-stemmigheid neemt toe, naarmate het lied meer algemeene beteekenis, levendigheid, kracht, en warmte heeft; waarbij zich dan tevens de hoogste ontwikkeling kan kenbaar maken, voor het lied toegankelijk: het tegenover elkaâr treden eener enkele stem en van den meerstemmigen zang, die elkander reeds als tooneelmatig toespreken en antwoorden. Werkelijk veelstemmige liederen maken een eigen soort, den koorzang uit, die reeds minder dan het melodisch lied aan melodie en rythme alleen gebonden is, en ook door kracht en volheid van tonen werkt. Vandaar dat hij dan ook zijn melodie minder ontwikkelen en op den voorgrond stellen, haar en haar rhythmische bewerking vereenvoudigen kan, ja, dit laatste zelfs moet, wanneer hij een algemeen zingbaar volks- of gemeenschappelijk lied wil worden. Het godsdienstig gezang; het zoogenoemde *koraal*, geeft daar het duidelijkste blijk van. Het koraal stelt, uit den aard der zaak, alle meer bepaalde melodische en rhythmische indeeling ter zijde; het zoekt het beloop van den zang en de maatslag-deeling zoo eenvoudig en gelijkvormig mogelijk te maken; en wat het hierdoor aan verscheidenheid en levendigheid verliezen mag, dat wint het in zekere en gemakkelijke beweging van 't zware geheel terug. In het koraal wordt daardoor de natuurlijke eenvoud van 't lied, met grootschen ernst en ver-

hevenheid verbonden, volkomen verwezenlijkt. Terwijl het de harmonie den begeleidenden instrumenten overlaat, stroomt het, in de heldere octaven-samenstemming aller toonstreken, kracht en maatvol voort, als het zuiverste beeld eener samenvloeying aller individueele gewaarwordingen in een haar omvattende algemeene. Tegenover het *koraal* staat die koorzang, die een groot of het grootste deel der werking in den maatgang of in de harmonie en modulacie legt. Ook hier kan de toonkunst binnen beperkte grenzen, dikwerf slechts door enkele ter rechter plaatse aangebrachte harmonische wendingen, de schoonste en karaktervolste werking te weeg brengen, al vormen natuurlijke evenredigheid, zoetvloeyendheid en juistheid der melodie de hoofdeigenschappen van 't lied¹.

Als de verwezenlijking der eenvoudige melodie, is het lied, even als zij, begin, midden en einde van alle muziek, die er helderheid, bezieling, en innigheid door erlangt. Tot den liederform keert zij overal, ook bij instrumentaalwerken van de meer samengestelde kunstvormen terug; uit hem vormt zij, door figureering, varieering, herhaling, enz. die hoogere vormen zelf. Alle soorten van liederen, volksliederen vooral en koralen, vlecht zij (dikwerf trouwens ook uit misbruik en nood) in grootere toongewrochten, als rustpunten, in, waarin de meer levendige, ontwikkelde en kunstige toonbeweging zich ontspant en vereenvoudigt, en het gevoel in zijn oorspronkelijke natuurlijkheid en innigheid zich uitent laat. De omvang van 't lied is echter te beperkt, zijn loop en middelen te eenvoudig, dan dat reeds de vocaalmuziek — en dus veel minder de instrumentale nog — er bij konden blijven staan. Deze ongenoegzaamheid van den liedvorm uit zich het eerst in het streven naar uitbreiding en meerdere verscheidenheid, dat zich reeds binnen zijn eigen grenzen openbaart, en waardoor hij als van nature en uit eigen aandrifft die grenzen te overschrijden zoekt. Zijn eenvoudigsten vorm verzaakt dan het *kunstlied* het eerst door de *varieerende* begeleiding, waarmee het afwisseling en uitbreiding in de uitdrukking der stemming zoekt te brengen. De melodie blijft zich daarbij in hare herhalingen gelijk, maar de bijstemmen wisselen; daardoor worden tevens verschillende schakeeringen en wijzigingen der stemming geboren en ontwikkeld; er komt meer leven en

¹ Dez. ald. S. 994.

beweging in, geheel in overeenstemming met hetgeen zijne in-
 vlechting in grootere muziekwerken, opera's en derg., meêbrengt.
 Door die *varieering* wordt dan de overgang tot een verderen
 vorm, die van het doorlopend *gecomponeerde* lied, gebaad,
 dat 't zij enkele of alle strofen, met afzonderlijke, onderling
 min of meer verwante melodiën, opluistert. Dit geschiedt dan
 vooral, wanneer het lied niet louter uitdrukkend, maar, gelijk
 in de *Ballade*, ook verhalend, en zelfs min of meer tooneel-
 matig, zoogenoemd *episch*- of *dramatisch-lyrisch* is. In de *Romance*
 daarentegen, waar het *epische* beginsel meer uitsluitend heerscht,
 heeft geene doorlopende *compozicie* plaats, maar blijft de een-
 voudige liedvorm bewaard. Deze wijkt eindelijk voor een
 vrijeren *vocalen* toonvorm, wanneer hij er toe overgaat den
 muzikalen inhoud eene uitdrukking te geven, die de byzondere
 punten zijner ontwikkeling volgt, zonder zich in die ontvouwing
 aan een ander vormbeginsel dan de algemeene wet te houden:
 dat de eenheid der hoofdstrekking van 't geheel in 't licht
 trede, en er, bij het voortschrijden van 't eene tot het andere
 punt, doorgaande voortgang en motiveering heersche; gelijk dat
 in 't zoogenoemde *Recitatief*, den *declamatorischen* zang, en de
aria het geval is. Beide eerste verheffen het declamatorische
 beginsel, reeds bij de doorlopende gecomponeerde Ballade werk-
 zaam, tot zelfstandige ontwikkeling, en de *aria* voleindt dat.
 Wel ligt de laatste, op 't eerste gezicht, nader bij het Lied
 dan bij 't Recitatief; daar zij echter dat beginsel zelf bevat,
 dient men, bij nader inzien, Recitatief en declamatorischen
 zang, als de eerste den liedvorm verbrekende muzieksoort te
 beschouwen, en eerst van haar uit tot de *aria* voort te schrijden.

In het *epische* (of verhalende) Recitatief is de muzikale
 uitdrukking tot de kleinste verhouding teruggebracht; het is
 geheel op begeleiding der sprekende voordracht ingericht. De
 muziek verzaakt hier haar wezenlijken vorm, de eigenlijke
 melodie; met geen ander doel evenwel, dan om een inhoud,
 met geen melodie bestaanbaar, een muzikalen vorm te geven;
 waarbij dan de in 't licht stelling- en verheffing van enkele
 punten die levendigheid en verscheidenheid aanbrengt, die er
 anders, door 't gemis der melodie, in gemist wordt. Bij het of
 louter of tooneelmatig *lyrische* Recitatief is de begeleiding, van
 den aanvang af, krachtiger, meer bewogen, hartstochtelijker,
 en wordt er meer doorlopend, in altoos nieuwe karaktervolle

vormen, gehandhaafd. Het meer afgebrokene, dat desniettegenstaande aan alle Recitatieven eigen is, neemt in den *declamatorischen zang* een einde. Deze toch is geen afgebroken rede meer; er zit, even als in de melodie, gang, gebondenheid, buigzaamheid in. Toch is hij geene melodie nog, maar houdt binnen den gebonden toongang de afzonderlijke woorden aan, en volgt die. Zoo grijpt er geen melodische uitvoering, rekking, ook niet noodzakelijk melodische groepeerings, periodizeering, maar slechts melodievrije voordracht van 't geheel en zijner afzonderlijke woorden en zinnen plaats. De oudkerkelijke ritueële muziek ontwikkelde bovenal dezen declamatorischen of spreekzang, die, om een belangrijken inhoud duidelijk en toch in muzikale uitdrukking weêr te geven, de woorden in 't kleed van eenvoudige, vloeyende en gebonden melodieuze zinnen steekt, zonder daarom tot de melodie zelf over te gaan. Ook de oratorische en tooneel-muziek maakt van dezen zang — in hare koren bijv. — een gelukkig gebruik; en Mendelssohn met name heeft, in zijn muziek bij Sofokles' treurspelen, getoond, welk een krachtige werking er meê te doen valt. Ongetwijfeld is zij dan ook de oudste kunstmuziek, en de hoofdvorm der Grieksche, die aan haar voorzeker, bij al den eenvoud harer middelen, haar diepen indruk dankt. Van haar schreed echter die muziek tot het in den volsten zin muzikale gevoelslied, de *aria*, voort. Daarbij raakte zij wel, door eenzijdige ontwikkeling van den vorm ten koste der uitdrukking, op den doolweg, maar zag toch, door dit tijdelijke misbruik, haar duurzame winst niet te loor gaan. Integendeel mag de *aria* als het toppunt aller eenzangerige (*monodische*) vocaal-muziek beschouwd worden; zij vereenigt karaktervolle uitdrukking met vloeyende melodie; zij is het niet minder recitatief-declamatorische dan volkomen melodische lied. Daarbij kan dan echter licht één van die beiden zich eenzijdig laten gelden. Voert dan het streven naar het eerste den boventoon, zoo loopt men gevaar tot een verbrokken recitatiefvorm; is de strekking dáár, het andere op den voorgrond te doen treden, tot een karakterlooze overlading en pronkzieke opsmukking te vervallen, die tot niets anders nut is, dan den omvang en de vaardigheid van stem en strot der zangers te toonen. Nergens is dan ook wellicht zoo veel onbeduidends, deels stijfs en dors, deels inhoud- en karakterloos voortgebracht geworden, als op 't gebied der *aria*; maar nergens

komt ook al de levendigheid en warmte der muziek zoo helder aan den dag, wanneer zij niet door onvermogen of wansmaak verminkt of bedorven wordt. De sedert Gluck zoo dikwerf opgeworpen vraag, of de *aria* zóó aan de woorden gebonden is, dat er op ieder lettergreep slechts ééne, of bij uitzondering hoogstens eenige noten meer mogen komen, wordt door hare eenvoudige onderscheiding van den declamatorischen zang, beslist. Zelfs deze is niet zoo werktuigelijk aan de lettergrepen gebonden, dat hij niet hier of daar, waar de vloed der gewaarwordingen in een woord of zinsneê haar hoogste punt bereikt, langer uithalen, en het gewicht van 't oogenblik in uitgebreide melodische wendingen uitdrukken mag; dat hij niet evenzeer een en ander punt van byzondere beteekenis herhalen kan. En nog veel meer is dit ook bij de *aria* het geval. Woorden en muziek hebben niet hetzelfde *tempo*; deze richt zich in het hare, in haar ijlen en verwijlen, naar haar eigen indrukken, en niet naar woorden en begrippen. En dit verschil over 't hoofd te zien, ware hetzelfde, als dat men aan het lierdicht de uitdrukking eener gewaarwording, en hare schildering in meer dan ééne strofe, ontzeggen wou⁴.

Tegenover het lied en den éénzangerigen vorm van *recitatief* en *aria*, staan de veelstemmige soorten der vocaalmuziek, die zich, van de *solo*-stukken voor meerdere stemmen (*duetten*, enz.) af, in steeds toenemenden rijkdom en verscheidenheid uitbreiden, en tevens gelegenheid geven voor de kunstrijker vormen van figureering en samenvlechting der stemmen, herhaling en *fuga*, *canon* en *contrapunt*. Uitgesloten is daarbij slechts die zoogenoemde contrapunt-madrigaalvorm, de veelstemmige compositie van een liedertext, die als zoodanig reeds een onhoudbare en onzinnige kunstsoort was; daar de ware vorm voor het lied harmonisch begeleide eenstemmigheid is. Eerst waar verschillende personen met verschillenden zanginhoud optreden, of waar zulk een inhoud uitdrukkelijk door verschillende personen tegelijk en op zelfstandige wijze geuit moet worden, laat zich veelstemmigheid hooren, 't zij door werking van *meerdere* of van *alle* stemmen, in het allen vereenigende *koor*. Dit kan in al zijn grootschheid, 't zij als gezang van meerdere koren, waardoor de verhevenste en tref-

⁴ Ald. S. 1010.

fendste tooneelmatige werking wordt te weeg gebracht, 't zij als *halfkoor*, in 't licht treden. En vooral maakt dan, in dit laatste geval, het krachtige *mannenkoor* den treffendsten indruk, daar de hoogere stemmen, door gemis van den bas-toon, voor een zelfstandig koorgezang minder geschikt zijn. Hoewel halfkoor, heeft het toch de middelen, om het wezenlijke karakter van een geheel koor, d. i. de vereeniging van lage, midden- en hooge tonen, aan te nemen. De *tenor* toch onderscheidt zich door zijn hoogte zoowel als door heldere en zachte klankschaakering van den laagsten *bas*, en laat, door dien afstand, tevens zoo bepaaldelijk niet slechts ééne, maar twee midden-trappen tusschen zich en de laagste stem toe, dat het — drie- of vierstemmige — mannenkoor een even zelfstandige als sprekende voorstelling van een alstemmig geheel is.

Door de samenwerking der verschillende een- en veelstemmige, *homo-* en *poly-fone* vormen, vermag de Toonkunst uitgebreide zangstukken, vooral van godsdienstigen inhoud, in 't leven te roepen, in welke zich of eenvoudige, meer bespiegelende gemoedsverdieping, of een bezielde, meer lyrische vlucht, of beiden te zamen, in geheel haar verheffing en diepte, in tonen uiten. De meest gepaste algemeene naam voor deze stukken zou die van *Cantate* zijn, die echter gewoonlijk slechts voor zangstukken van wereldlijken, zoowel als algemeen-godsdienstigen inhoud gebruikt wordt. In den juisten zin van het woord, als uitgebreid lyrisch zangstuk, is de *Cantate* eene herboorte van het lied op meer verheven trap en in meer algemeenen zin; zij werkt een in verschillende strofen ontvouwden inhoud, van algemeen mensche-lijke beteekenis, muzikaal uit. Hare verschillende afdeelingen worden, al naarmate zij voor een of meer enkele stemmen of voor een koor geschikt zijn, ingedeeld; maar zoo, dat ook die enkele stemmen het in de *Cantate* zich uitende algemeene gevoel uitdrukken. De indeeling der stemmen is er alleen een muzikaal uitdrukkingsmiddel; omdat bijv. een levendig gevoel van smart zich beter in den weekeren enkelzang dan den krachten koorvorm hooren laat. Een ander beteekenis heeft zij niet, en het zijn daarom geen *aria's*, *duëtten*, enz. van verschillende personen, maar van enkele stemmen, die het geheel bij afwisseling, in zijn naam, zich doet uiten. Instrumentale begeleiding heeft de *Cantate*, zal zij zich volledig ontwikkelen, noodig; bij feestcantaten kan zij, reeds tot verhooging der werking, moeye-

lijk gemist worden. Het overwicht der eenheid maakt zoowel het eigenaardig karakter der cantate, als de moeyelijkheid en on-dankbaarheid harer bewerking uit, wanneer zij (gelijk bijv. Neukomms *Paaschmorgen*) tot grooteren omvang uitdijt. Zij is dan een wijd uitgebreid lied, dat toch geen lied meer is, een tusschen- en overgangs-*genre*, dat niet volkomen bevredigt, en dus slechts op een beperkten rang aanspraak maken kan. Bij kortere zangstukken, kleinere *kerk-cantaten* en *motetten* (*spreukzangen* uit Bijbelsche of kerkelijke zinsneden geput), vervalt deze moeyelijkheid. De laatste vervullen volkomen hunne taak, een enkele hoofdgedachte van 't godsdienstig bewustzijn haar volle uitdrukking te geven; zij laten haar zich als algemeenen, zich in de afzonderlijke gemeenteleden weërkaatsenden indruk, in uitvoerige veelstemmigheid ontvouwen. Tegenover hun meer leerend stichtelijken aard, doet zich de in dichterlijke vlucht zich verheffende *Psalm* of *Hymne* voor. Bij de meeste dezer is de vorm niet eenvoudig lyrsch, maar bij tegenstemmen — *antifonisch* — afgedeeld. Begeleiding van instrumenten kan bij al deze soorten — kerk-cantate, motet, hymne — meer of min gemist worden; het meest bij het bezadigde *motet*. Het toppunt der kerkelijke muziek wordt in grootere werken bereikt, die de eigenaardigheden van Cantate, Motet, enz. in zich vereenigen, en zoo tot de uiting van geheel den godsdienstigen inhoud, in al zijn hoogte en breedte, voortschrijden, gelijk dat in de kerkelijke *Mis* het geval is. Zoowel de gewone als de *lijk-mis*, het zoogenoemde *Requiem*, dat het geheel slechts in nauwer betrekking met den herdachten overledene brengt, vormt een krans van kerkgezangen, die het godsdienstige onderwerp evenzeer in zijn eigen karakter, als in zijn onmiddelijke verhouding tot de menschheid in 't licht stellen. Zij geeft der Toonkunst de voortreffelijkste aanleiding tot aanwending aller melodische, harmonische, rhythmische middelen, waarover zij beschikken kan¹.

¹ Met name heeft dan ook Mozart, in zijn *Requiem*, daardoor een kunstwerk weten te scheppen, dat, naar Lorenz' uitdrukking, door zijn „unvergleichliche Schönheit selbst die eingefleischteste Gegner der Oesterreichischen Kirchenmusik entwaffnete”, en waarin „die strengsten kirchlichen Typen mit der gewaltigsten dramatischen Wirkung, die schönste äussere Rundung der Formen mit der tiefsten, wahrhaftigsten Empfindung sich vereinen.” (*Haydn's, Mozart's und Beethoven's Kirchenmusik und ihre katholischen und protestantischen Gegner*; Breslau, 1866, S. 17).

De stoffelijke wereld biedt der Toonkunst een reeks van organen aan, die bij de menschelijke stem, in zachtheid, innigheid, ronding van toon, achterstaan, maar haar gezamenlijk niet alleen overtreffen door grootere vrijheid van behandeling, en meerdere beweeglijkheid, maar ook in omvang, kracht, uitbreiding van toon, en rijkdom van klankschakeering. De menschelijke stem het meest nabij komen in dit opzicht de *blaasinstrumenten*; het verst van haar staan die *snaarspeeltuigen*, dien de toon door aanslaan of tokkelen ontlokt wordt; terwijl die *strijk-instrumenten*, waarin het denkbeeld van »instrument”, als een het kunstdoel dienend en leidzaam orgaan, het meest verwezenlijkt is, haar weder meer naderen. Door samenstelling en klankschakeering, staan de verschillende soorten van instrumenten tevens in bepaalde verhouding tot de hoofdbeginselen der Toonkunst, melodie, harmonie, en rhytme. Uit de van nature aan de hand gedane, aan de menschelijke stem beantwoordende, muziek-organen, vormt de kunst instrumenten van samengestelden aard, die den gelijksoortigen klank van meerdere stemmen mogelijk maken, en ontstaat daardoor het verdere onderscheid van *monodische*, *homofone*, en meerstemmige, *polyfone* instrumenten. De laatste onderscheiden zich, wat hun hoeveelheid betreft, weder in eenvoudig veelstemmige en meer omvattende koorinstrumenten; wat hun kracht aangaat, in betrekkelijke en volstreckte; en eindelijk van den kant der hoedanigheid, in instrumenten van meer persoonlijken subjectieven, en algemeenen of objectieven aard — en wel hoofdzakelijk *klavier* en *orgel*. Het meerstemmig zoowel als homofone klavier is ook in zooverre een alomvattend — *universeel* — instrument, als het een gemeenschappelijk spel van verschillende, meer of min zelfstandige stemmen toelaat; al mag ook zijn gansche samenstel tevens weder te eenvoudig zijn, dan dat een zelfstandige stemleiding, eigenlijke *polyfonie*, het klavierspel bij voorkeur toekwame. Voor louter melodische muziek is het minder geschikt, daar het te weinig vloeyende verbinding en versmelting der tonen toelaat. Men mag het daarom echter nog niet — naar de verkeerde richting van den tijd — geheel als *polyfoon* instrument behandelen; het is *polyfoon* voorzeker, maar in ondergeschiktheid aan het *homofone* beginsel. Het duidt ons reeds door het spoedig versterven zijner tonen aan, dat het als instrument van toonvolging, niet van samenvatting, behandeld wensch

te worden, behalve in zoover daaronder geen werkelijke polyfone gelijktijdigheid van melodiën, maar een eenvoudig aanslaan van harmonische bijtonen, bijfiguren, en loopen verstaan wordt. Door de poging het polyfoon te bespelen, berooft zich de klavierspeler juist van het hoofdvoordeel, door de hanteering van zijn instrument hem gegeven, om, met de volkomenste vrijheid, een veelvuldig versterkte en begeleide toonvolging in 't leven te roepen. Hij waagt, in plaats daarvan, in een stemmen- en loopen-verwarrenis te raken, waarbij alle onderlinge aftreding van enkele stemmen, alle heldere melodische gang, alle vrijheid van beweging te loor gaat. Het *orgel* verbindt, met een veel grooter geschiktheid voor *polyfoon* spel, een geheel eigenaardige kracht van geluid en algemeenheid van uitdrukking. Als een, men weet niet van waar geboren, den donkeren schoot der natuurkrachten ontstegen hoogere geestenmacht, ruischt het volgeblazen orgel bovenal in zijn bas-tonen, en heeft, waar ook slechts enkele, zachtere registers weêrklinken, een bepaalden, van alle weifeling en onzekerheid vrijen aard¹.

In de instrumentaal-muziek doen zich de instrumenten òf enkel- òf meer- òf al-stemmig voor, d. i. òf als enkele, deels zelfstandige deels begeleide stemmen, òf tot kleiner of grooter groepen, van gelijke of gemengde soort, vereenigd, òf tot een geheel, het zoogenoemd *Orkest* verbonden, dat althans de belangrijkste hunner omvat, waardoor een vol instrumentenkoor, in 't welk alle instrumentaalcrachten samenwerken, in *solo*-, meerstemmig, of *orkest*-spel, tot stand komt. Het eerste is een *monodie* van 't enkele instrument, dat òf meer een met zijn aard overeenkomstige zelfstandige stemming voorstellen moet, òf meer dit karakter zelf en den daarin gegeven eigenaardigen kunstvorm veraanschouwelijken, òf ook het kunstvermogen van 't instrument of den speler in 't licht stellen zal. Het tweede brengt twee of meer instrumenten in verband, om een uit hun natuur en samenwerking geboren instrumentaal toongewrocht uit te voeren. Dit verband kan eenvoudig of meer samengesteld, van gelijksoortigen of gemengden aard zijn, en òf een meerstemmig *solo*-spel, òf een harmonie-spel met veelvuldig bezette stemmen vormen. In 't *Concert*-spel zijn beide — *Solo*- en *Harmonie*- — beginselen vereenigd. Wel wordt met dien laatsten naam ook

¹ Ald. S. 1040.

een solo-spel (van *viool* of *piano* bijv.) betiteld, dat door andere, geheel ondergeschikte stemmen begeleid wordt; het woord komt echter, in zijn oorspronkelijke beteekenis, den meer beperkten, hier aangenomen zin, meer nabij, wanneer bij het afzonderlijke instrument, dat de hoofdrol vervult, de gezamenlijke toonmacht, of, binnen deze, weder enkele instrumenten, meer zelfstandig optreden, dan bij enkele begeleiding het geval is. Het hoofd-instrument treedt dan zelfstandig op, en ontvouwt geheel vrij zijn gansche kracht en rijkdom; terwijl het koor der overige instrumenten er niet alleen inleidend, begeleidend, en versterkend, maar ook zelf in vrije medewerking bij toetreedt. Zoo doet zich het eerste toch ook weder als afzonderlijk lid der gezamenlijke toonkracht, als enkele stem in het gansche koor der volle muziek voor, dat niet op zich zelf alleen heerschen en schitteren wil, maar bij 't geheel zich aansluit, er zich op steunt, er kracht uit put, en het der toonleiding overlaat, wanneer de uitdrukking grootscher worden moet; maar dat zich daaruit ook altijd weder met schitterende virtuoositeit verheft, omdat het muziekstuk met dat doel vervaardigd werd. Het *Orkest-spel* eindelijk vereenigt min of meer alle hoofdsoorten van instrumenten tot een geheel, waarin zij deels tot eene, alle geluidkrachten en klankschakeeringen versmeltende, zware toonmacht saamgevat, deels afzonderlijk en in verschillende verbindingen en verhoudingen tot elkander gevoerd worden; zoodat er de toonkunst een uitdrukkingsmiddel in vindt, voor de hoogste krachtwerkingen, gelijk voor de veelsoortigste toonverbindingen geschikt, en dat in staat is, hare meest grootsche gewrochten waardiglijk ten uitvoer te brengen ¹.

Daar de instrumentaal-muziek oorspronkelijk een eenvoudig spel op een of ander door de natuur gegeven of eigenhandig vervaardigd instrument — een schelp bijv. of riethalm — is, wordt daaruit — even als bij de zangstem — in de eerste plaats allengs het instrumentaal-lied geboren, dat van nature kunsteloozer nog en onregelmatiger dan het volkslied is, maar zich daarna tot een meer geregeld muziekstuk, een liedermatige *andante*, *allegretto* of derg. ontwikkelt. Als *kunstlied* treedt het dan vooral onder den naam van „lied zonder woorden” op, dat al licht aan 't gevaar bloot staat, het vocaal-lied onmiddelijk te

¹ Ald. S. 1061.

willen nabootsen, en daarmede een weekheid en innigheid van melodie te bejagen, die der instrumentaal muziek eensvooral ontzegt is. Een tweede afdeeling op instrumentaal toon-gebied maken de beide vormen van *Dans* en *Marsch* uit, beiden uit een gegeven doel gesproter, maar met den rhythmischen aard der toonkunst zoo volkomen eenstemmig, dat zij uit een aesthetisch oogpunt voor geen anderen muziekvorm behoeven onder te doen; al kan dan ook de meer gebonden Marsch niet op die verscheidenheid van uitingen bogen, waartoe de Dans, door zijn meer vrije beweging, van nature aanleiding geeft. Naast hen stelt zich, als meest verwant, de Openingsmuziek — *Ouverture* — die wel niet, als zij, zich zelf ten doel heeft, maar des niet te min een hoofdvorm der instrumentaal muziek uitmaakt, omdat zij beoogt het bewegingsgebied, door de te openen handeling omschreven, in den vorm van een karaktervol toonbeeld van levendige werking onmiddelijk te veraanschouwelijken. Van meer algemeenen aard is de Inleidingsmuziek, als welke zich met geen zoo bepaalde zinspeling, als gene, heeft in te laten, en daarom, (gelijk bij *Prælugiën* en derg.) ook vrijer in hare bewegingen is. Haar toppunt bereikt de instrumentaal muziek in de omvangrijker vormen van *Sonate*, *Concert*, en bovenal *Symfonie*. In haar meer gemoedelijken vorm (Haydn, Mozart) volbrengt de eerste nog niet alles, wat zich in haar vervullen laat, en waartoe zij eerst bij den lateren, meer gedachterijken Beethoven geraakte. In de hoofdzaak echter stemmen beide vormen overeen; de muzikale mensch vindt er zich geheel vrij en onvoorwaardelijk tot zuivere en volle muzikale werking geroepen, en beiden zijn daarom slechts dàar mogelijk, waar scheppende verbeeldingskracht en een rijk, karaktervol gevoelsleven, dat zich zelfstandig uiten wil, aanwezig zijn, en in een nauwen band zich paren. Al breidt zij zich, als *Solo*-stuk, niet altijd tot den omvang van vier zinnen uit, zij is er toch toe bestemd, een rijken en uitdrukkingsvollen inhoud te ontvangen, hetzij zich die meer in de breedte uitstrekke, hetzij hij meer diep en saamvattend zij. Verder dan de *Sonate* schrijdt reeds het eenvoudige of gemengde *meerstemmige Solo*-stuk — Duo, Trio, Quartet, Quintet, enz. — dat meerdere stemmen symfonisch te zamen laat werken. Op nog meer uitgebreide toonzinnen is echter het *Concert* uit, in 't welk — wij hoorden 't reeds — zoowel het afzonderlijke spel, als dat van 't orkest en der verschillende instrumenten, tot hun volle recht komen. In

de *Symfonie* eindelijk is de vrije beweging van 't monodische *Solo*, het fijne stemmen-weefsel van 't strijk-quartet, de kleurenschat van den gemengden toonzin, de volheid en helderheid van den concertzin vereenigd, en tevens, onder de hoogere macht van de orkestmuziek gesteld, waarin het byzondere aan het algemeene ondergeschikt is, maar daarbinnen tevens de vrijheid zijner individueele beweging in rijke mate geniet. Zij geeft ons een geheel en volledig levensbeeld, gelijk dit zoowel in het innerlijke gemoedsrijk werkzaam is, als krachtig en helder van daaruit in 't daglicht treedt. De breede wieden krachtig ontplooyend, verheelt het ons niets, maar schrijdt dan eens in meêdeelzamer volheid blijde voort, zoekt dan weder verlichting en verademing van 't geen de borst te zamen perst, het harte drukt. Eenige andere, door byzondere doeleinden in 't leven geroepen of geheel vrije muziekvormen (*studie's*, *notturven*, *capricen*, *divertissementen*, *fantaziën*) kunnen allen een schoone en grootsche werking te weeg brengen, en zijn, de eigenlijke *studie* daargelaten, sierlijke planten en schitterende bloemen in de rijke toonkunst. Zij mogen, bij haar kracht- en sapvoller voortbrengselen van edeler en strenger stijl, steeds zooveel ruimte innemen, als hun lief zal zijn, mits zij maar niet het veld alleen willen bezetten. Zij zijn als een poëzy der muziek, door de muzikale verbeelding nagestreefd, om zich in hare zuivere vrijheid te handhaven, met welke zij daarom dan echter ook tot de grenzen van haar kunstgebied genaderd is¹.

Beide hoofddeelen der Toonkunst, *vocaal-* en *instrumentaal-* muziek, worden als van nature tot vereeniging hunner krachten, tot gemeenschappelijke werking gedreven, en maken daardoor toongewrochten van een grooter omvang en stijl, levendiger en scherper karakterteekening, mogelijk, dan ieder op zich zelf vermocht te scheppen. Deze kunnen of meer *lyrisch*, gelijk in het *Oratorium*, of meer *episch*, gelijk in de epische *Cantate*, of tevens *dramatisch*, gelijk in 't *episch-dramatische* Oratorium zijn. Streng afscheiden laten zich deze drie hoofdvormen evenwel niet, daar eene uitgebreider inlassching van epische brokken in 't lyrische, lyrische in 't episch-dramatische toongewrocht, al naar omstandigheden, het een tot verlevendiging der voorstelling, 't ander tot meerder innigheid der uitdrukking leiden kan. Het Oratorium

¹ Ald. S. 1098.

begint, waar de epische toonkunst op grooter schaal zich met de lyrische vermengt, gelijk dat, op godsdienstig terrein, bijv. in 't *Stabat-mater* het geval is. Daar toch is, in de eerste strofe, tot het *pertransivit gladius*, epische muziek, die echter niet wordt voortgezet, maar in lyrische klaag- en smeek-tonen eindigt. Een werkelijk, maar geheel lyrisch Oratorium zijn Haydns »Woorden des Verlossers», waar zich die woorden, deels door enkele stemmen, deels door 't koor voorgedragen, tegenover de aanschouwende gemeente uiten, wier aan die woorden zich hechtende gewaarwordingen dan echter den hoofdinhoud van 't toonstuk uitmaken. Tot het dramatische schrijft dat epische bijv. in 't lyrische Oratorium van Bachs Lijdens-muziek voort. In eenigszins mindere mate mag ook Händels Messias episch genoemd worden. Geheel zuiver episch, met slechts enkele lyrische toevoegselen — als bijv. in de slot-zinnen — is de epische Cantate (gelijk Händels *Alexandersfeest*), waar eene gebeurtenis of handeling door toeschouwende personen, op den rij af, verteld wordt, maar noch een tegenover de handeling optredend koor, noch de handelende personen zelf zich voordoen. Het *dramatisch-epische* Oratorium is als een drama zonder tooneelvoorstelling, maar dat ook lyrische brokken, gezangen bijv. van een toeschouwend ideaal koor (gelijk in Mendelsohns *Paulus* en aan 't slot van den *Elias*), en uitvoerige epische voordrachten — hetzij door enkele stemmen, als in de *Opera*, het zij door koorstemmen, als in 't 2e deel van den *Elias* — opneemt. Zuiver dramatisch lyrisch wordt dat toongewrocht, dat niet meer den voor eenig persoon aan een of ander feit zich hechtenden gevoelsinhoud schetst, maar alleen den in een of ander handeling van zelf in 't licht tredenden inhoud — d. i. de gewaarwordingen en stemmingen der personen dier handeling — muzikaal zoekt uit te drukken, en dat daarmede zoowel een tooneelmatige voorstelling van geheel de handeling, als eene uitdrukking in tonen vereenigt, die alle byzonder uitkomende en voor muzikale uitdrukking vatbare punten en partijen (gelijk in *melodrama* of *ballet*) begeleidt en verlevendigt.

Wordt het dramatische toongewrocht, van de uitdrukking van meer eenvoudige en beperkte gebeurtenissen, tot een eigenlijke handeling van grooter omvang en bepaalder ontwikkeling uitgebreid, die de vrucht der verschillende karakters van meerdere in die handeling medewerkende personen is, en in haar geleidelijk beloop tot hare voleinding toe geschetst wordt, dan is de *Opera* daar.

In die *Opera* is de muziek geheel zelfstandig, heeft zich zelf ten doel, is niet louter middel tot verscherping of verduidelijking der dramatische voorstelling; en de aanleg van het tooneeldicht, waarbij zij werkzaam is, moet dus der muziek ruimte laten tot geheel vrije ontvouwing van haar eigen natuur en beginselen. Van den anderen kant is het doel der *Opera* een muziek, die een zuiver dramatische en bepaalde handeling in tonen uitdrukt, en die uitdrukking dus de hoofdtaak der *Opera*-muziek. Beide eischen laten zich daardoor voldoen, dat in de handeling, het drama zelf, het gevoelsgehalte overwegend op den voorgrond treedt, en tot muzikale uiting verlokt. De taak van het orkest daarbij is, den eensheidsband te slaan om het, in tooneelen, handelingen en personen steeds afwisselende geheel. Het opent en begint de dramatische handeling met de Overture, wier weglating tot den misstand leidt, dat wij niet al aanstonds die samenvattende, den algemeenen indruk verhoogende voorstelling erlangen; het begeleidt ze verder, in levendigen gang, door alle wisselingen; het verheft zich en daalt, vereenvoudigt en versterkt, versnelt en vertraagt zich met haar, geeft hare hoogte en rustpunten, hare verwickelingen en ontknoping aan, en sluit ze met kracht en vastheid af. Zij mag echter, bij dat slot, niet met een der Overture gelijke wijdloopige uiting eindigen; omdat zulk een gerekte naklank der levendige tonen, waarmede zij 't geheel begeleidde, slechts mat en zwak zou blijken. De dramatische muziek mag niet met een lyrischen weérklank besluiten, en blijft dus, op dit punt, de symmetrische bouw van 't geheel onvolledig, moet er de strengheid van den muzikalen vorm aan de eischen der onderdrukking ondergeschikt worden ¹.

In de Geschiedenis der Toonkunst kunnen wij drierlei hoofdtijdvakken onderscheiden: de *homofone* of éénstemmige muziek der Oudheid, bij welke zich ook de thans nog bestaande gelijksoortige muziek der Oostersche en Aziatische volken aansluit; de *polyfone* muziek der zoogenoemde middeneeuwen, die echter, bij hare veelstemmigheid, de inachtneming nog verwaarloost der zelfstandige muzikale accoorden-beteekenis, en die zich bepaaldelijk van de 10^e tot de 17^e eeuw onzer jaartelling uitstrekt; en de *harmonische* of *moderne* toonkunst, die zich bovenal door de zelfstandige beteekenis der harmonie kenmerkt ².

¹ Ald. S. 1122. ² Verg. Helmholtz' reeds aangehaalde *Lehre der Tonemp-*

De muziek was bij alle volken oorspronkelijk éénstemmig. Wij vinden ze nog zoo bij Sineezen, Indianen, Arabieren, Turken, en Nieuw-Grieken, al hebben deze volken ten deele reeds zeer uitgebreide toonstelsels. Dat de muziek uit den bloeitijd der Grieksche Oudheid éénstemmig was, of althans niet hooger dan de octaaf klom, schijnt uit Aristoteles' opmerkingen daarover te blijken¹. Zulk een muziek nu is, op zich zelf genomen en zonder dichterlijke begeleiding, te arm aan verscheidenheid, om er grooter en rijker kunstvormen in te ontvouwen; zoodat er zich dan ook de instrumentaal-muziek toe bepalen moet, korte dansstukjens en marschen uit te voeren. Wel worden de fluitspelers, bij den Pythischen kampstrijd herhaaldelijk genoemd, maar virtuozen-grepen laten zich, naar Helmholtz' opmerking², ook, binnen zeer enge perken, in de variaciën eener korte melodie bijv., uitvoeren. En zoo zegt dan ook Aristoteles³, dat men de kooren hunne melodiën in de tegenstrofen eenvoudig moet laten herhalen, omdat het dan lichter valt veel variaciën aan te brengen. Kunstwerken van grooten omvang kon die homofone muziek slechts als gezang, en in verbinding met de dichtkunst, vormen; en zong men in de Grieksche Oudheid niet alleen Oden en godsdienstige Hymnen, maar werden ook Treurspelen en grootere epische zangen, in zeker opzicht, muzikaal en zingend voorgedragen en met de Lier begeleid. Wellicht dat wij nog in den zingenden toon der Italiaansche verzenopsnijders, in het liturgisch Recitatief der Roomsche-Katholieke geestelijken, een daarmee overeenkomstige voordracht vinden. Wat het laatste betreft, reikt zelfs de vaststelling der Roomsche Liturgie door Paus Gregorius den Groote (590—604) tot een tijd, waarin herinneringen der oude Toonkunst, hoe verbleekt en ontaard ook, nog in de geheugenis konden leven. Wanneer men ten minste (gelijk waarschijnlijk is) mag aannemen, dat Gregorius wezenlijk slechts de regels voor de reeds sedert drie eeuwen bestaande

findungen, S. 362. ¹ Verg. op dit punt intusschen Hasenlever, *die Grundzüge der esoterischen Harmonik des Alterthums, im Anschluss an die Schrift des Freiherrn A. von Thimus über die Harmonische Symbolik des Alterthums* (Köln, 1870) S. 16, waar deze beperkende meening alleen aan averechtsche tekstverklaring geweten, en de mogelijkheid althans eener meerstemmige muziek bij de Grieken voldingend betoogd wordt: „Die armen Griechen! warum schreiben sie auch nicht fleissiger über ihre musikalischen Compositionen und ihre Aufführungen?“ (Ald. S. 15). ² T. pl. 363. ³ *Problem.* 15, ald.

zangscholen van Paus Silvester voor goed bepaalde. Daarbij lag kennelijk het streven ten grondslag, den natuurlijken toonval der gewone spreektaal na te volgen; maar zoo, dat zij van hare eigenaardige onregelmatigheden vrij was en tevens plechtiger klonk. Iets soortgelijks nu kan men zich ook van de Grieksche dichtmuziek voorstellen. Dat deze daarbij reeds een grondtoon — *middeltoon* genoemd — onderscheidde, blijkt uit Aristoteles' mededeelingen¹. Men vond echter nog geen behoefte, daar, als de nieuwere toonkunst, meê te sluiten, maar eindigde met den boventoon; iets dat tegen de eischen van ons gehoor aandruischt, doch zich uit den klemtoon bij 't spreken mede vrij wel verklaren laat, en dan ook in 't moderne Recitatief meestal aangenomen is. Daar toch pleegt de zangstem meestal op de *dominante* te eindigen, die dan door de instrumenten met het dominant-septiem-accord wordt opgevangen, op 't welk het accord der *tonica* volgt, om de voor ons gehoor zoo noodige afsluiting in de *tonica* te erlangen. Het begrip der *tonica* was anders door de Indiërs, die haar *ansa* noemden, reeds gevonden.

In de reeds genoemde Middeneeuwen, maakte de homofone voor de polyfone muziek plaats. Haar eerste, voor 't kerkgezag uitgedachte soort was het zoogenoemde *organum* of de *diafonie*, ons door den monnik Hucbald van St. Amand beschreven. Men beproefde de kerkelijke melodiën door een tweede stem te laten begeleiden, die echter niet meer, gelijk bij de Grieken, op den afstand eener octaaf, ter zijde gaat, maar zich in andere samenstemmende *intervallen*, als *quinten*, *quarten*, *duodeciemen* of *undeciemen* hooren laat; texten en sexten toch golden nog voor disharmonie. Gewichtiger dan de *diafonie* is echter de *discant*, die omstreeks de elfde eeuw in Frankrijk en Brabant bekend werd. De oudste daarvan tot ons gekomen voorbeelden zijn van dien aard, dat twee geheel verschillende *melodiën*, door kleine veranderingen van *rhythme* of *toonhoogte*, op elkaâr gepast werden, tot zij een eenigermaten samenstellend geheel vormden. In 't eerst schijnt men gaarne een liturgische formule met een wulpsch lied gepaard te hebben; waaruit dan tevens blijkt, dat men er geen ander doel dan wat gezellig vermaak bij had, en het plezier van twee zoo tegenstrijdige dingen met elkaâr te paren. Desniettenstaande sproot er de latere polyfonie uit voort. Verschillende

Problem. 20 en 36, aangeh. bij Helmholtz, S. 357 f.

op zich zelf staande stemmen moesten er zoo vereenigd worden, dat er geene of althans slechts rasch voorbijgaande en zich oplossende wanklanken geboren werden. Minder samenstemming, dan wel vermijding aller disharmonie, was het doel. Alle belangstelling richtte zich op de beweging der stemmen. Om die stemmen bijeen te houden, was strenge handhaving van den maatslag noodig, en zoo ontwikkelde zich onder invloed van den *discant*, in rijke verscheidenheid, het rhythmische toonstelsel, dat er van zijne zijde weër toe bijdroeg, de melodiënbeweging krachtiger en nadrukkelijker te maken. Men wendde hem allengs zoowel op kerkelijke muziekwerken, als op wereldlijke liederen, zoogenoemde *madrigalen*, aan. Ook de oudste voorbeelden van meerstemmige instrumentaalstukken, dansmuziek uit het jaar 1529, is in dien madrigaal- en motet-stijl gecomponeerd. Zelfs in de eerste dramatische proeven der 16^e eeuw kende men nog geen anderen vorm, om de handelende personen hunne indrukken muzikaal te laten uiten, dan dat men madrigalen in gefuigerden stijl, achter of op het tooneel, door een koor liet zingen. Men kan zich anders zeker, in onze dagen, nauwelijks in den toestand eener kunst verplaatsen, die de meest ingewikkelde stemweefsels in hare koren tot stand brengt, zonder een liedmelodie of eenvoudig duët met een eenvoudige begeleiding te paren, om de harmonie volledig te maken. En toch wanneer men leest, hoe Jacob Peri's vinding van een Recitatief met eenvoudige accoord-begeleiding (omstreeks 1600) gevierd en bewonderd werd, en welk opzien Viadama baarde, door bij een- en tweestemmige gezangen een doorlopenden bas — *basso continuo* — als een onzelfstandige stem, ten dienste der harmonie te zetten; — zoo kan men niet twijfelen, dat de kunst, om eene melodie met accoorden te begeleiden, die thans ieder dilettant verstaat, tot het einde der 16^e eeuw, den toonkunstenaars nog geheel verborgen bleef. Eerst in de 16^e eeuw ving men aan, de belangrijke rol te leeren kennen, door de accoorden, als leden van 't harmonie-stelsel, onafhankelijk van de stemleiding, gespeeld¹.

Aan deze in de zestiende eeuw begonnen polyfone ontwikkeling werd door de Zuid-Nederlandsche meesters — Dufay, Ockenhem, Josquin de Près — ijverig deel genomen. Eerst in Roland de Lattre echter (Orlandus Lassus) bereikte de Nederland-

¹ Helmholtz, t. pl., S. 575.

landsche School haar hoogsten trap, en paarde, in hare werken, een rijke volheid van stemmen met grootschheid van strekking. Terzelfder tijd werd de harmonisch-polyfone toonkunst in Italië, door Palestrina, tot een hoogte van ontwikkeling gebracht, die tevens de aanvang van den nieuwen, harmonischen stijl werd. De melodie erlangde, van nu af aan, in de harmonie een blijvenden steun en vasten grondslag. Zelve in haar ouden eenvoud gelaten, werd zij met de harmonie zoowel van enkele accoorden, als van zelfstandiger zich bewegende, elkander beantwoordende, verschillende wendingen uitvoerende bijstemmen zoo saamgeweven, dat het geheel slechts ééne voortschrijdende, rustig golvende harmonie werd. Eene muziek, waarin het melodische beginsel der oud-kerkelijke toonkunst door de harmonie beziel en verwarmd wordt; maar waarin tevens, door den rustigen maatgang en de beperkte figureering, de uitdrukking eener even strenge als grootsche hoogheid en schoonheid van vorm wordt geboren¹. Palestrina zelf was een leerling van den Lyonschen Hugenoot Claude Goudimel, van wien een harmonische bewerking der Fransche Psalmen, bijna geheel op moderne wijs, vooral waar zij zich in *dur* bewegen, bekend is. Deze Psalmmelodiën waren of aan die van volksliederen ontleend, of althans naar deze gevolgd, en Palestrina er daardoor meê bekend geworden; hij moest ze echter op de geheel verschillende toonsoorten zijner kerk toepassen. Van daar, dat bij hem dan ook noch de meer moderne hoofdrol van het accoord der *tonica*, noch gevoel voor de verwantschap der accoorden gevonden wordt; zoodat de moderne toonkunst doorgaans slechts zulke accoorden op elkander volgen laat, als door een gemeenschappelijken toon verbonden zijn. Dit hangt blijkbaar daarmee samen, dat in de oude kerktonsoorten zich geene, zoo min onderling als met het grondtoon-accoord zoo nauw verbonden accoord-reeksen laten vormen, als in de moderne *dur*- en *mol*-toonsoort. Bij de Protestantsche kerkrichting was inmiddels, door den muzikalen Luther vooral, de behoefte aan eenvoudig geharmonizeerde koralen geboren, in welke alle stemmen gelijktijdig voortschrijden. Daardoor waren de kanonische herhalingen der gelijke melodische zinnen in verschillende stemmen weggenomen, door welke hoofdzakelijk de eenheid van het geheel bewaard was gebleven. Er moest dus in den klank der tonen zelf,

¹ Köstlin, bij Vischer, S. 1125.

zoo mogelijk, een nieuw vereenigingsbeginsel gevonden worden, en dit bood zich, in een nauwer verhouding tot een heerschen- den grondtoon, als van zelf aan. In den loop der 17^e eeuw kwam de daardoor bewerkte ommekeer geheel tot stand; terwijl tevens de volkomen ontwikkeling der Opera levendig bevorderd werd. Deze was door de vernieuwde kennis der Oudheid in 't leven getreden, en vooral met het oog op eene herboorte van 't oude Treurspel ondernomen, van 't welk men wist, dat het muzikaal werd voorgedragen. Zij maakte het tevens noodzake- lijk, meer krachtige uitdrukkingsmiddelen te zoeken, dan in de kerkmuziek hoorbaar waren. Bij den vindingrijken Claudio Mon- teverda, vinden wij daartoe septiem-accorden ingelascht, die door zijn tijdgenoot Artrisi hevig bestreden werden. In 't alge- meen neemt de stoute aanwending van *dissonanten* steeds meer toe, en treden dezen thans met zelfstandige beteekenis op, om meer sprekende schakeeringen in de uitdrukking te brengen, en zich niet slechts als toevallige gevolgen der stemleiding voor te doen.

In Duitschland kwam de Toonkunst in de achttiende eeuw, in Sebastiaan Bach en Händel, tot haar bloei. In den eersten is de gansche strengheid en verwickeling der harmonisch polyfone muziek, met het warmste en innigste leven en tevens met de sprekendste volheid van karakter verbonden, al wordt er ook ronding, doorzicht en kunstvolle schikking van 't toongewrocht nog bij gemist. Deze worden, door Italiaanschen invloed, meer bij Händel gevonden, die, tegenover de strenge kerk- en vormrijke instrumentaal-muziek van Bach, het *oratorium* vooral beoefent en ontwikkelt. Na Bach mag echter vooral ook Michaël Haydn niet worden vergeten, wiens verdiensten, tegenover die van zijn broeder Jozef, te dikwerf miskend werden¹. Was Händel, door zijn rijke levens- en wereldverkeer, in zijn kunst meer naar buiten werkzaam, bij Mich. Haydn, had, even als bij Bach, meer het tegendeel plaats, en bleef hij door zijn levensomstandigheden zelf

¹ Zie daaromtrent Lorenz, in het aangehaalde werkjen, die er te recht op wijst, hoe hij wel „an eigentlich genialer Begabung hinter seinem Bruder zurück steht, ihm keine solche Fülle origineller Ideën, keine so schöpferisch feurige Phantasie zu Gebote stand“, maar hoe hij zich daardoor ook juist gedrongen zag, „die spärlicheren und nüchterneren Themen, die er für seine grossen Messen zu erfinden vermochte, consequent und kunstvoll durch zu führen“, en ze zoo „wegen der so überaus meisterhaften Durchführung, wegen der Kunst, in der Verarbeitung des einmal ergriffenen Gedankens stets bei der Klinge zu bleiben und mit wenigen Mitteln Grosses zu leisten“ den hoogsten lof waardig maakte. (S. 32).

meer tot zijn eigen rijke innerlijke leven bepaald. In Frankrijk, waar inmiddels, sedert het midden der 17^e eeuw, de muziek zich in dramatische richting, bij de Opera, had laten hooren, was zij in de 18^e eeuw, door Lulli, vooral van hare stoffelijke zijde, maar niet zonder overlading ontwikkeld. De Duitscher Gluck stelde dezer overdrijving perk, door in den zang allen overdadigen opschik te weren, de instrumentaal-muziek tot volle en scherpe karakterteekening te brengen, en over geheel het *zangspel*, door zijne gevoelvolle kooren, innigheid en warmte te verspreiden. Zoo werd hij de schepper eener blijvend-schoone opera, aan welke echter de vrijere beweging van 't karakter en van den enkelzang, de gloed en glans der uitdrukking, en de volle uitstorting van muzikaal gevoel en verbeeldingsrijkdom nog ontbraken. De latere Fransche opera vult deze meerdere schraalheid aan, streeft naar meer levendige, de melodie begunstigende stoffen, ontwikkelt daarbij altoos meer het dramatische en hartstochtelijke beginsel; maar mist daarbij toch voortdurend den diepen en vollen kleurengloed der Duitsche muziek, tegenover welke haar iets koels en oppervlakkigs eigen blijft. Vooral door Jozef Haydn en Mozart was in Duitschland, na Gluck, de vrije en schoone toon-stijl ontwikkeld. Bij Haydn is de muzikale vorm volkomen vrij geworden, bij Mozart stort de vrije geest al het leven en de kracht van zijn zelfstandig en rijk gevoel in tonen uit. In de instrumentaalmuziek is Mozart het grootst in de Symfonie, die zich van Haydns meer gemoedelijke en schilderachtige symfoniën, door haar dramatische en beeldende beweging, onderscheidt. Als derde en verhevenste vrije toondichter treedt Beethoven op, die den muzikalen vorm geheel aan den inhoud dienstbaar maakt. Hem wordt de muziek voorstelling van het in zich en zijne verhouding tot de buitenwereld verdiepte gemoed, dat in alles zich zelf bewust is, met gelijkmatige sterkte en beeldrijke denkkraft den toonschat in zijn wijdsten omvang beheerscht, en hem tot altoos nieuwe en rijke scheppingen van den meest verscheiden aard aanwendt.

De Italiaansche opera erlangde in Cimarosa een met Mozart in 't schertsende *genre* wedijverend kunstenaar, en verhief zich voorts in Cherubini en Spontini, zich bij Gluck aansluitend, tot meer diepte van uitdrukking, forsche kracht, en schitterender algemeene werking. Rossini verrijkte de Italiaansche melodische richting met den toonschat der Duitsche muziek, maar liet de opera weder min of meer aan melodische eenzijdigheid, gezochte bevalligheid

en virtuoositeit van zang, en bloot uiterlijke werking mank gaan ¹. Een hooger vlucht neemt de muziek bij de Duitschers der Romantische richting, den krachtigen en geestvollen Schubert, den zachten, uitdrukkingsvollen, gevoel-, vorm- en kleur-rijken, dichtelijken, maar soms ook te schitterenden en glansrijken Weber. De lyrisch-melodische richting ontwikkelt zich bij Spohr in een persoonlijk elegischen zin, terwijl de herbloeijing der Duitsche dichtkunst in Schiller en Göthe ook op de toonkunst haar invloed oefende, en de schoone toondichten van een Reichard, Zelter, Schubert, enz. in 't leven riep. Het volkslied werd vooral door Silcher beoefend, en (als kunstlied) met voortbrengselen van bevalligen, zoowel als ernstigen en diepzinnigen aard verrijkt. In Meyer-Beer verkreeg de opera, door een meer omvattende en krachtige aanwending der tooneelkunst, in plaats der romantische weekheid en Italiaansche overbevalligheid, een krachtiger uitdrukking en scherper karakteruiting; maar verloor tevens aan innerlijk muziekgehalte, wat zij in dramatische richting scheen te winnen. In Mendelsohn-Bartholdy werd echter een kunstenaar geboren, in wien de toonkunst zich met het zuiverste gevoel en het rijkste gehalte openbaarde. De edelste smaak vereenigde zich, in hem, met het levendigste gevoel en de helderste denkkraft. Na hem trad de rijk begaafde Wagner, met het doel op, een dramatische toonkunst in 't leven te roepen, die zich der Poëzy als uitdrukkingsmiddel zou dienstbaar maken, alleen met haar te zamen zou werkzaam zijn, en alle zelfstandige ontwikkeling der muzikale kunstvormen zou laten varen.

Men heeft hem daarbij niet ten onrechte verweten ², alles te veel uit het oogpunt van den toondichter te beschouwen, en terwijl anderen voorzeker de woorden te slaafs aan de tonen onderwierpen, en hij de muziek eer tot verklaarster en uitlegster alleen der poëzy schijnt te maken, die poëzy dan toch ook alleen in het muzikaal-poëtische „kunstwerk der toekomst” te laten gelden. Dit „kunstwerk” van zijn ernstigste wenschen en streven is zoozeer slechts opera, het tooneeldicht geheel in zich opnemende toondicht, dat de poëzy er slechts de rol eener onzelfstandige vorstin speelt, van alle eigenmachtig bewind beroofd.

¹ Kenschetsend voor den nieuweren Italiaanschen toonsmaak, in 't algemeen, is zeker wat in den aanvang dezer eeuw te Napels gebeurde, waar men Mozarts *Schepping*, om haar gemis van warmte en haar mathematische stijfheid, uitfloot.

² Zie o. a. Gotschall, *Poëtik*, Breslau, 1870, S. 62.

Men behoeft zich maar zijn met volle orkestbegeleiding gezongene strofen te denken, om de bescheiden taak in te zien, aan de dichtelijke woorden beschoren. Of echter van de andere zijde de toonkunst bij deze voordragende richting wint, die geen melodie maar slechts enkele melodieuze zinnen gelden laat, en de muziek aan lettergrepen, woorden, en versmaten bindt, is een vraag, die hare deskundige beoefenaars wel meer ontkennend dan beamend zullen beantwoorden. Wagners „kunstwerk” laat zich daarom het best als een toonkunstig drama denken, dat èn uit de verte eenigszins aan het op zangtoon voorgedragen treurspel der Ouden herinnert, èn bij de uitvoering dicht- en toonkunst in een zeker evenwicht houdt, maar beiden gevaar doet loopen, zich in middelmatigheid te verliezen. Voor de dichtelijke bewerking van den opera-text zijn Wagners stellingen verre van onbelangrijk, wanneer men er slechts bij in 't oog behoudt, dat de dichter in de Opera hoofdzakelijk ten dienste der Toonkunst werkt, en hem daarbuiten het gansche gebied zijner eigene kunst ter vrije beweging openstaat. De dichtwoorden moeten daarom zuiver en welluidend zijn, met den grootsten eenvoud de innerlijke gewaarwordingen en aandoeningen uiten, daar de toonkunstenaar hier de rijkere kleurmening op zich neemt. Alleen door den vollen glans van haar eigen, zelfstandig schoon tijdelijk prijs te geven kan de Poëzy hier met de Muziek samenwerken. Daar deze samenwerking door Wagner in zijn „kunstwerk” echter uitsluitend gevorderd, en de gansche dichtkunst zoo tot het leveren van een deugdelijken operatext bepaald wordt, brengt het in zoover zijn eigen doemvonniss met zich. Hopen wij daarom — met Köstlin — dat het der Toonkunst gelukke, om uit deze richting, die het zoo ernstig met haar meent, en door het aanbrengen van een uitdrukkingsvoller koloriet in de begeleidende instrumentaalmuziek, dat, wat zij der melodie neemt, van de andere zij weder zoekt te vergoeden, een muzikaal begeleid, lyrisch drama, een tusschenspel van opera en drama te ontwikkelen.

Veel minder schitterend en zelfstandig trad de muziek, dan de schilderkunst, in Nederland op. Toch heeft het er, in vroeger noch later dagen, aan begaafde toondichters en virtuozen niet ontbroken. Mogen de zes- en zeventiende eeuw op het Deventer geslacht der Swelingshs bogen, van welke de oudste Jan Pietersz. (in 1561 geb.) als de »stichter der Duitsche Orgelschool” beroemd

is ¹, de zoon en kleinzoon, in hun Engelenlokkend orgelspel, door Vondel zoo treffend herdacht worden; mogen later dagen op de namen van Pothof, Lustig, Berghuys, Van Hagen, en den door Poot bezongen Schol roemen; in onzen tijd spreken die van een Verhulst, in de eerste plaats, en voorts een Coenen, Hol, Nicolai, Van Eyken, Brandts Buys, Hooft en anderen luid genoeg van al het klankrijke leven, dat in dit vaak zoo onmuzikaal gescholden Nederland, tot genot en verrukking van geest en ooren, bloeit.

Met de Toonkunst hangt de naar hare maten en rhythmien zich regelende *Danskunst* ten nauwste samen. De eigenaardige werking door de muziek op zenuwen en spieren geoefend, en door welke zij 's menschen tlichaam onwillekeurig in beweging stelt, lokt tot een kunstmatige leiding dier beweging, onder begeleiding harer tonen uit. Het aanschouwelijke schoon der menschelijke gestalte wordt daarbij tot een plastische muziek, en deze tot een niet slechts hoorbaar, maar aanschouwelijk tafereel; de bevallige ronding en buiging van lijf en leden drukt als den vloeyenden, golvenden aard der samensmeltende tonen uit. Het onbestemde karakter van dezen krijgt daarbij tevens een meer bepaalde richting en uitdrukking. Uit de meer algemeene gezamenlijke beweging van geheele groepen treden enkele paren, dan één paar, één persoon eindelijk, op den voorgrond, die de in tonen aangeduide stemming meer aanschouwelijk uitdrukken, of zelfs — in het zoogenaamde *pantomimen*-spel — tot de voorstelling eener handeling overgaan.

In hare geschiedenis biedt ons de dans-kunst juist het tegendeel der beeldende aan. Terwijl in deze de oude stijl eenvoudiger, minder gekleurd en opzichtig, dan de nieuwere was, was zij in gene des te levendiger, ingewikkelder en bonter. Wij kunnen ons zelfs van de hoogte en den omvang der oude dans-kunst nauwelijks een denkbeeld maken. De dans vormde daarbij een wezenlijk deel van den eeredienst. Doen en lijden der God-

¹ Door de ijverige bemoeyingen van Dr. Heye en zijne medestrevers is, in de laatste twee of drie jaar, en van en omtrent den ouden Swelingh veel wetens- en hoorenswaardigs aan 't licht gebracht. Zijne slechts bij naam bekende toonwerken werden door hem uitgegeven, en zijn verhouding tot de Duitsche School der Bachs, naar de oorspronkelijke, onuitgegeven, en tot dusver verholten bescheiden van een zijner leerlingen in 't volle licht gesteld.

heid werd door de muzikaal geleide pantomime voorgesteld, die uit de maatbeweging van 't koor te voorschijn trad. Van den eerdienst ging de dans op 't tooneel over, uit den gebaardenspeler werd een tooneelspeler, en het koor bleef daarbij in aanzien. Zoo heerschte in iederen dans — ook den feestdans, die niet tot het tooneel behoorde — het gemeenschappelijke, de gezamentlijke beweging, als beginsel, en gaf daarbij van den rijksten inhoud blijk. De wijnoogst, landelijk bedrijf van verschillenden aard, oorlogsbewegingen, allerlei werken en lijden der menschen uit het rijke gebied der legende, waren er 't onderwerp van. Naast den hooger kunst-dans stond dan nog die van 't gezellige leven, maar ook deze meer op 't genot der toeschouwers dan der deelnemers zelve uit.

Bij de nieuweren is daarentegen de dans geheel op 't vermaak van die deelnemers gericht. Enkele volken, gelijk de Italianen, hebben daarbij nog een meer antieken geest bewaard, en zien, gelijk ook de overige Romaansche, meer op bevalligheid hunner bewegingen dan hun persoonlijk genot, of stellen dit laatste bovenal in de eerste. In dansmuziek en dansmanier treedt voorts het onderscheiden karakter van stammen, volken en luchtstreken aan den dag, en leert ons als een aangeboren, van de natuur gegeven kunst, kennen. Uit deze ontwikkelt zich dan de latere, in geheel tooneelmatigen vorm. Ook het gezellige leven put oorspronkelijk uit dezelfde bron, maar verflauwt wat het erlangt, in plaats van het te veredelen, ja, verminkt het somtijds; gelijk bijv. onze wals het laatste gedeelte van een dans is, die in 't vinden, mijden, schertsend wrokken, en de daarop gevolgde verwarring, een geheele liefdesgeschiedenis, en ten slotte, in 't lang en levendig ronddraayen, het feestmaal der bruiloft schetst. Een hooger kunstvorm kennen wij slechts in het zoogenoemde *ballet*, dat zich in drie afdeelingen splitst: algemeene dans, afzonderlijke dans der op den voorgrond tredende dansers en dansters, en pantomimische handeling. De afzonderlijke dans ontaardt dan maar al te dikwerf in het volvoeren van kunststukjens, waarbij moeilijkheid van uitvoering voor schoonheid van uitdrukking, en onkuische zinnenprikkeling voor aanschouwelijk kunstgenot in de plaats treedt ¹.

¹ Verg. Vischer, *Aesthetik* II. S. 1158.

XII.

DICHTKUNST EN WELSPREKENDHEID.

In de Poëzy gaat de kunst van 't zingen en klinken tot spreken over, wordt van Toon- tot Dicht-kunst. Is ook de afgeeelde menschelijke spraak uit natuurklanken geboren, en mag zij daarom oorspronkelijk geheel muzikaal heeten; zij wist zich spoedig van dien natuurband te ontslaan, en zich tot een werktuig der gedachten te vormen. Daarin verschaft zij der Dichtkunst haar bouwstof. Wie dichten wil moet die stof zoo bewerken, dat hij hare woorden als tot beelden maakt, het afgetrokkene zijn zinlijken aard hergeeft, en daardoor tevens de kracht der uitdrukking verdubbelt. Als in zinlijke aanschouwing moet hij ons zijn gedachten blootleggen, het onderwerp zijner verzen leven en beweging geven, de beelden, die hij te voorschijn roept, tastbaar als voor oogen stellen. Daar hij echter zijne beelden niet in werkelijkheid kan doen verrijzen, moet hij door enkele trekken, in woorden te uiten, de verbeelding van zijn lezer opwekken, uit die aangegeven trekken een beeld als te voorschijn doen roepen. Hij schildert het landschap niet, maar hij geeft ons een gevoel alsof wij 't zagen, en in dit gevoel aanschouwen wij het. Zoo deden 't zijn groote voorgangers, Homerus en Shakspeare, wier beelden en karakters, aanschouwelijk en sprekend, voor ons optreden en handelen. Wel staat deze aanschouwelijkheid der dichtkunst natuurlijk met die der zinnen niet gelijk, en is het onmogelijk door de spraak een voorwerp in zijn volledig bestaan voor te stellen, gelijk dit in de beeldende kunsten het geval is. Staat zij dus in zooverre bij de beeldende kunsten achter, zij heeft daarentegen het voordeel, den gevoelsindruk, door het beeld te geven, onmiddelijk te uiten en den lezer meê te deelen, om hem zich een beeld te laten denken, dat zulk een indruk te weeg brengen kan. De

spraak kan daartoe slechts vroegere voorstellingen bij ons opwekken, of nieuwe in haar algemeenen aard, verhouding en vorm voor ons schetsen; nimmer daarentegen kan zij, ook al wilde zij in honderden byzonderheden treden, het uiterlijk van een mensch of dier, gelijk een standbeeld, of een schilderij zelfs, ons voor oogen stellen. Daarvoor echter schetst zij ons zijn wezen, zijn geest, karakter, gedachten, stelt ons zijn leven en ontwikkeling voor. Maar zoodra zij, met hare zusters wedijverende, meer zou willen uitdrukken dan zij vermag, en haar eigenaardig gebied, dat van 't innerlijke leven, daarvoor verwaarloozen wou, zou zij zich zelf te kort doen en in al haar machteloosheid uitkomen. Zij houdt daarin als het midden tusschen de beeldende en de toon-kunst. Even onbestemd als deze is, even bepaald kan zij in hare voorstellingen zijn; en zij moet dit zelfs wezen, zal zij niet van haar karakter ontaarden, en in hare onbestemdheid tegenover die der toonkunst even jammerlijk te kort komen, als zij 't in aanschouwelijkheid tegenover de beeldende kunst doet.

Door de dichtkunst worden dus min of meer aanschouwelijke spraakbeelden en sprekende voorstellingen gegeven; door de woorden, die zij uit, verlevendigt, wekt, of scheidt zij eene voorstelling in den geest. Zal deze waarlijk levendig zijn, zoo moet zij krachtig spreken, en het juiste woord zóó worden aangewend, dat het op de verbeelding werkt en deze zelf werkzaam maakt. Een onbestemd woord kan slechts een onbestemde voorstelling te weeg brengen, en een onduidelijke, vage, levenlooze voorstelling kan door geen woord, hoe bepaald ook, verhelderd worden. Er is dus van de eene zij kracht, bepaaldheid en rijkdom van voorstellingen noodig, aan de andere juistheid van woorden en levendigheid van taal, die slechts dan gevonden worden, wanneer in den dichter zelf de voorstelling, die hij in 't leven wil roepen, helder en krachtig leeft. Waar dit het geval is, kan hij in zijn hoorder of lezer een gelijke kracht en helderheid verwekken; zijne voorstellingen storten zich dan levensvol in hen over, en herrijzen in dichterlijke aanschouwelijkheid voor hun geest.

Om deze helderheid en kracht te erlangen, moet dus de dichter de taal, waarin hij zich uit, zoo weten te hanteeren, dat hij het beeld van de aangeduide voorstellingen zelfstandig voor de verbeelding in 't leven roept. Zijne kunst werkt daardoor op

die voor een deel reeds verlopen taal weldadig terug. Daar toch het verband tusschen klank en beteekenis der woorden, bij de ontwikkeling der taal, allengs verloren gegaan, en vaak geheel onkenbaar geworden is; daar zij veelal louter een teeken geworden zijn, zonder innerlijk leven en karakter, en hun oorspronkelijk zinnelijken aard geheel verloren hebben, om slechts overdrachtig gebezigd te worden¹; zoo is het de taak van den dichter, dien woorden hun louter werktuigelijken, dooden aard te ontnemen, ze in hun oorspronkelijke kracht voor zijn hoorder of lezer te doen herleven, en dezen zoo in bezielde taal toe te spreken. Daarbij staan hem de zoogenoemde spraakfiguren en wendingen (*tropen*) ter zijde, wier smaakvol gebruik hij met de welsprekende proza gemeen heeft. Een hoofddienst bewijst hem daarbij het zoogenoemde *epitheton* (bijvoegelijk of eigenschapswoord), dat met een enkelen trek een karaktervol leven in de voorstelling brengt, maar dan ook niet noodeloos verspild noch karakterloos aangebracht mag worden. Ter levendige veraanschouwelijking kan voorts vooral ook het werkwoord strekken, in 't welk de nadere en zinlijk sprekende uitdrukking boven de meer algemeene en daardoor flauwere de voorkeur verdient. Daarbij treedt dan reeds overdrachtige aanduiding en naamswisseling in werking. De zoogenoemde vernoeming (*metonymia*) en samenvatting (*synecdoche*) zijn de eenvoudigste der bij deze laatste werkzame figuren. Gene beweegt zich in meer bepaalden kring, daar zij de zinnelijke toestanden en vormen der behandelde zaken onderling verwisselt, stof, werktuig, teeken, een of ander werking of deel, voor dat, wat uit die stof bestaat, dat werktuig bezigt, door dat teeken wordt aangeduid, voor de oorzaak dier werkingen, het geheel dier deelen, gebruikt. Zij zal bijv. van sabels en bayonetten voor krijgers en soldaten, van zeilen voor schepen spreken, enz. De samenvatting gaat meer gewelddadig te werk, lost geheel het gedachtenverband op, neemt het bepaalde voor 't afgetrokkene, soort en enkeling voor 't geslacht, en omgekeerd. Zoo bijv. wanneer zij een of ander redeenaar (Demosthenes of Cicero) voor dezen in 't algemeen noemt, de eeuw voor 't geen in haar gedaan wordt, de menschheid voor de menschen in 't algemeen, de hoop in plaats der hopen,

¹ Zie daarover de *Zielkundig-historische inleiding ter algemeene en Nederlandsche Taalkennis*, Haarlem, 1871, bl. 79 en vv.

vrede en oorlog voor hen, die ze te weeg brengen, stelt, enz. Oorspronkelijk niet anders dan eene samentrekking of verkorting, gelijk zij ook in 't eenvoudigste proza kan voorkomen, is er slechts weinig noodig, om haar uitsluitend poëtisch te maken. Niet daardoor slechts, dat de dichter het afgetrokken woord bezigt, waar de prozaïst dat niet gebruikt hebben zou; wanneer bijv. Macbeth vóór Duncans vermoording zegt: „thans gaat de moord aan 't werk”; maar daardoor vooral, dat hij het afgetrokkene bezielt en belichaamt. Zulk een belichaming brengt dan weder hetzelfde te weeg, als 't geen vroeger de Goden in 't leven riep; met dit onderscheid slechts, dat deze zich, in 't geloof, als werkelijke wezens handhaafden, terwijl hier het dichterlijke schijnleven niemand omtrent den waren aard der zaak bedriegt. De Godenscheppende Oudheid vooral toonde zich stout en rijk in 't bezielen dier algemeene begrippen. Bij Sofokles heet de hulp vrolijk van gelaat, bij Aristofanes en Euripides een toespraak onvriendelijk van uitzicht, bij Pindarus het wordende lied een verblinkend aanschijn; zelfs der ziel worden oogen toegedicht, de laster heeft een verschroeyenden blik, gelijk bij Shakespere de ijverzucht een groenoogig monster heet. Ook bij Horatius vindt men beeldrijke voorstellingen van dezen aard, gelijk zijn bekende „zorg, die achter den ruiters te paard zit.” Niet alleen dergelijke begrippen echter, ook het zinlijke, ieder verschijnsel, dat voor zich zelf geen afzonderlijk leven heeft, wordt zoo voorgesteld, alsof er een eigen zelfstandige geest in woonde. Wanneer bijv. bij Homerus de lans haastig stormt, wanneer de pijl begeerig vliegt om in 't vleesch te zwelgen; wanneer bij Shakespere Brutus' dolk, die Cesar doorboort, door 't bloed gevolgd wordt, als stoof dit voor de deur om te vragen, of werkelijk Brutus zich zoo onvriendelijk aanmeldde. De Ouden waren daarbij niet minder stout dan hij: metaal, vuur, licht, een helm, fakkel, wolk, dag, plant, zelfs de schitterende tafel hebben oogen bij hen; een rotskloof is eenoogig, ja, zelfs het louter hoorbare, een roepstem, heet bij Sofokles verziende of van verre gezien. En dit is alles geen vergezochte vergelijking, maar het gevolg eener beeldrijke aanschouwingskracht, gelijk de versche verbeeldingskracht van 't kind, die in alles gezichten ziet. De rijkste verlevendiging der natuur spruit er uit voort ¹.

¹ Vischer *Aesthetik* t. pl. S. 1225.

Een meer uiterlijke en kleurrijke soort van spraakfiguren is die der tropen, die een of ander verschijnsel uit eene andere sfeer ter *vergelijking* ontleent; geeft zij dit niet uitdrukkelijk te kennen, en schijnt zij daardoor het voorwerp van vergelijking als één met het andere te beschouwen, zoo heeft er een eigenlijke *overdracht* (*metafoor*) plaats. Ontleent deze haar beeld uit het bezielde leven, zoo valt zij, in haar volste kracht, haar levendigste uiting, met de *persoonsverbeelding* samen. Wanneer het gemoed warm, de geest levendiger wordt, voelen zij den natuurlijke aandrang, om het onderwerp hunner bespiegeling des te gloedvoller te doen stralen, en als in verjongde kracht te doen herrijzen. Daaruit worden *vergelijking* en *overdracht* geboren; de laatste vooral kan stout en treffend zijn, gelijk waar Shakspeare zijn Othello laat zeggen: »mijn hart is steen geworden, mijn hand doet zeer, als ik er mij op sla." In korteren vorm komt zij bij wijze van eigenschap of deel van een geheel voor, dat daardoor terstond in zijn verzwegen beeld voor ons optreedt; als in: »de poorten uwer stad geleken oogen", of Vondels »de zee lag op haar oor, en hield haar golven stil", waar stad en zee tot personen worden. Zeer gewoon is ook een verbinding door het voegwoord, of het levendiger, meer gekleurde verband, waardoor het beeld in het werkwoord gelegd of liever stout verondersteld wordt, gelijk waar Hamlets »dolk tot zijne moeder spreekt". In elke vergelijking moet natuurlijk het vergelijkingspunt in 't oog loopend juist zijn, zal zij volle, treffende werking doen. Het voorschrift om, bij verdere uitwerking, in zijn beeld te blijven, kan voor den waren dichter geen onvoorwaardelijke wet zijn. Werkelijke fouten, en vergrijpen tegen den goeden smaak, komen slechts daar voor, waar men, achteloos en slordig, uit de eene vergelijkingssfeer in eene andere overgaat, die geen natuurlijk verband met de eerste toelaat; of waar, met maar al te kennelijk opzet, een beeld uitgesponnen, toch slechts schijnbaar aangehouden wordt; of waar eene weelderige verbeelding geen grenzen meer schijnt te kennen, en hare verwarrende en gezochte voorstellingen kwistziek ten beste geeft, gelijk de zogenoemde romantische dichters, met hun geurige tonen, zingende bloemen, klinkende kleuren, enz. Het valt moeilijk de grenslijn te trekken, waarachter, zoowel voor de uitwerking van een beeld, als voor den overgang van 't eene beeld in 't andere, de wansmaak begint. In 't algemeen laat er zich weinig anders van

zeggen, dan dat de vergelijking steeds een eenvoudige vrije greep der verbeelding moet blijven, en zich nimmer in een gezochte en onvrije voorstelling verwarren mag, waarbij hoorder of lezer met zijn verstand te rade moet gaan, om een ondichterlijken uitweg te vinden. Tot een derde groep van figuren, ter verlevendiging der voordracht, behoort de *overdrijving* (of *hyperbool*), de *omschrijving* — eene ontbinding als 't ware van het onderwerp in zijne eigenschappen —, de zoogenoemde uiteenzetting (of *distribucie*) — eene schildermatige ontvouwing, die in de plaats eener onmiddelijke uitdrukking treedt —, en de ophooping (of *cumulacie*.) Een vierde reeks is van meer tooneelmatigen aard en persoonlijke vorm; zij bevat de toespraak (of *apostrofe*), vraag en antwoord, de opvoering van sprekende personen, en de ontboezeming. Deze figuren, die zich in de eigenlijke tooneelpoëzy en zelfs het lierdicht als van zelf verstaan, drukken in 't verhaaldicht een verhoogde stemming uit, die zijn verhalenden inhoud als in een gesprek en handeling verandert. Nog een andere groep van figuren weder zijn de *opklimming* en *afdaling* (*klimax* en *anti-klimax*), de *overdaad* (*pleonasmé*), de *herhaling*, de *afbreking* en *verzwijging* (*aposisopeeze* en *ellips*), de *aanhechtende* en *bijstellende* woordschikking (*polysyndeton* en *asyndeton*). Een deel van dezen, die de klimming en daling, volheid en beperking, vloeying en stremming der rede aanduiden, geven meer de innerlijke stemming van den dichter, een ander hare uiting in de taal te kennen; men heeft ze daarom in woord- en zinfiguren willen onderscheiden, maar dat onderscheid laat zich moeyelijk in acht nemen. Ook de *ironie* of *spotrede*, met de *verkleining* (of *litotes*) moeten daartoe gerekend worden; zij laten zich als een stremming van den redestroom beschouwen, die zich als achter een dam opstuwt, om te doen vermoeden, dat het teruggehoudene het tegendeel van 't kenbaar gemaakte is. De *tegenstelling*, in hare verschillende wijzigingen, is mede een krachtadig middel tot dichtelijke werking en verheffing, dat echter licht tot misbruik aanleiding geeft, en (gelijk door Victor Hugo bijv.) overdadig aangewend, juist het tegenovergestelde te weeg brengt.

Bijna geheel muzikaal is de aard der *klanknabootsing* in de poëzy, de welluidende overeenstemming tusschen klank en inhoud der geuite woorden, die, met welberaden overleg en niet te kwistig aangewend, de gelukkigste werking doet; maar te ver gedreven

en angstvallig nagestreefd, even als in de toonkunst, in een kinderachtig en wansmakelijk spel onttaardt¹.

De dichterlijke stijl — de zoogenaamd gebonden rede — toont zich uiterlijk als maatgang (of *rhythme*) in de taal, en bestaat dan in den regelmatigigen terugkeer van een bepaald getal tijdpunten, die, door één kennelijken klemtoon beheerscht, zich in sterkte en zwakheid, bij wijze van *heffing* en *daling*, onderscheiden. Dit is meer dan louter spel; deze dichterlijke dichtvorm vloeit uit 's dichters gemoed noodwendig voort, en is, in de verscheidenheid zijner wijzigingen, de getrouwe afdruk van genes verschillend gewijzigde stemming. Uit dezelfde bron, waaruit de geuite woorden voortspruiten, moet ook de *melodie*, de welluidende gang dier woorden, in zijn verschillende wijzigingen, geboren worden. Die bron is de geest en het gemoed van den dichter. Evenmin als deze gemoedsbeweging zich afgescheiden laat denken van de gedachte, die ze opwekte, mag de zangerige, rhythmische vorm der woorden, waarin hij ze uit, gescheiden worden van hun inhoud. Waar — gelijk Brill zegt² — vrij beheer bestaat over de middelen, om zich te uiten, daar is steeds de vorm der woorden geëvenredigd aan de inwendige gesteldheid van den spreker of woordvoerder. De liefde uit zich in een anderen toon en met een anderen val, dan het profetisch inzicht in de lotgevallen der volken, dan het vrome vertrouwen op God, dan de edele verontwaardiging over onrecht, dan het mededoogen van een verlichten geest met het woelen en lijden der menschen. Al deze gewaarwordingen spreken eene in toon en maat verschillend gewijzigde taal; en is de spreker door zijn onderwerp recht bezielde, dan wordt de hand, ja, de voet en het gansche lichaam, aan de uitdrukking van gevoel en gedachten dienstbaar, en ieder van die gewaarwordingen spreekt een andere gebarentaal. Terwijl de bezielde dichter in woorden als nastamelt, wat zijn gemoed in werking brengt, zijn geest aanschouwt, beweegt zich zijn geheele lichaam; zijn voet zweeft, huppelt, danst; de woorden, die zijne lippen uiten, zijn verdeeld naar de maat van zijn trippelenden voet, en — de verskunst is geboren. Bedenkt men daarbij, hoe elk der verschillende gewaarwordingen,

¹ Vischer, t. pl. S. 1234.

² In zijne prijsverhandeling *Over de æsthetische waarde der klassieke en moderne dichtvormen*, Haarlem, 1857; bl. 5.

die de borst eens menschen vervullen kunnen, hare eigenaardige werking op de zenuwen en spieren hebben moet; dat het gevoel nu eens afgebroken op eenig voorwerp gericht blijft, dan weder als komt en gaat met de opwellende gedachten; zoo begrijpt men de noodzakelijkheid der geboorte van menigerlei verschillende versmaat en versgroepeering.

Er komt daarin een aanmerkelijk onderscheid tusschen oude en nieuwere talen en gedichten aan den dag. Terwijl deze bijna uitsluitend den klemtoon in aanmerking nemen, nemen gene — die der Grieken en Romeinen met name — vooral de lengte en korthed der lettergrepen in acht, waarbij dan één lange lettergreep (—) de waarde van twee korte (∨) heeft. Minstens twee, hoogstens vier, deels lange deels korte lettergrepen, maken een *voet* uit, in welke een der lettergrepen noodwendig den klemtoon heeft, en daardoor boven de andere uitkomt. De meest gewone voetmaten zijn de (*trochæus* (—∨), *jambus* (∨—), *spondæus* (— —), *dactylus* (—∨∨), *anapæst* (∨∨—) *amfibrachis* (∨—∨), *bacchius* (∨— —), *pæon* (—∨∨∨)). Naar den aard en gang dezer maten, wordt een groote verscheidenheid van toon en uitdrukking geboren. Wordt er een levendige vertaaltoon vereischt, zoo biedt zich als van zelf de luchtige, huppelende *dactylus* aan; de levendige, maar kortere jambe voegt uitnemend voor den gespreksvorm; de zware *spondæus* geeft ernst en nadruk te kennen; met levendigen aandrang spreekt de *anapæst*, enz. In verschillende wijziging met elkander vereenigd, vormen deze voetmaten versregels. Woorden en voetmaat mogen daarin niet voortdurend samenvallen, daar dit slechts een eentonig geklap zou doen geboren worden; zij moeten zich, in vrije vereeniging, als dooreenslingeren en paren. Uit de vereeniging van ettelijke lange en korte versregels wordt de *strofe* geboren, waarin de niet tot één vers te beperken gedachte zich tot een geheel afrondt, dat, hetzij geheel zelfstandig, hetzij als onderdeel van een grooter geheel optreedt, en een uit meerdere strofen samengesteld gedicht helpt vormen. Terwijl in 't oude verhaal- en tooneeldicht meer eenvoudige voetmaten — in 't eerste *dactylen* en *spondeën*, in 't ander *jamben* en *spondeën* — gevonden worden, wisselt in de lyrische strofen de meeste verscheidenheid van versmaat zich af, en golft en slingert zich, met het bewegelijkste leven, door elkaâr, voor onze hedendaagsche, meer verstompte ooren nauwelijks te volgen. Wel heeft men dan ook

in later tijd — Klopstock en zijn tijdgenooten in de vorige, Platen en Mörrike in deze eeuw — dat leven in Duitsche gedichten nagestreefd, en dit zelfs ten onzent nagevolgd: maar, hoe treffend en schitterend bovenal de tweede daarin ook persoonlijk geslaagd moge zijn, hoe gelukkig een Göthe — in zijn Herman en Dorothea — de versmaat van 't Grieksche verhaaldicht in 't Duitsche hebbe overgebracht, de meer ingewikkelde oude strofenbouw zal op hedendaagschen bodem steeds minder eigenaardig blijven; hij is den nieuweren taalvormen minder natuurlijk eigen. Toch hebben dezen er een klankvolle kracht uit weten te putten, die hun ook daarbuiten niet verloren ging.

De nieuwere maatgang is inderdaad een geheel andere, dan die der Ouden. Hij werd van oudsher geheel door de heffing en daling van den klemtoon geregeld; in vroeger tijd met het zogenoemd allitereerend, het *staf-* of *letter-*rijm¹, of (gelijk in Spanje en Portugal) met het *assoneerend* of *klank-*rijm² gepaard. Het stafrijm werd later door het eindrijm vervangen, en van toen af, gelijk in Hoofts en anderer zangerige liedjens, slechts hier en daar als bijkomend versiersel, ter meerdere streeling van 't gehoor, aangewend³. De dichterlijke klemtoon, één met den gewonen rede-toon, en die uit het streven des sprekers voortvloeit, om op de juiste kracht en beteekenis van het woord de aandacht te bepalen, drukt in zijne heffing bewegingvol leven en streven uit. De lage toon, in zijne daling, daarentegen voldaanheid, tevredenheid, en rust. Bezigt dus de dichter voeten, die met een hooggetoonde lettergreep beginnen; dicht hij in zogenoemde *dalende* maat⁴, dan getuigt zijn toon van zekere voortvarendheid en ongeduld; hij juicht en lijdt onwillekeurig mede, hij trekt partij en begeert den hoorder meê te slepen, want hij bedwingt noode zich zelve. Het tegendeel heeft bij de *klimmende* maat plaats, die zich vooral in 't verhaaldicht laat hooren, welks dichter een geheel kalm en bevredigd standpunt inneemt, waarop hij ongeschokt blijft te midden van het woeligst

¹ Proeven van stafrijm, zie o. a. in de *Beknopte Geschiedenis der Nederlandsche Letteren*, Tiel, 1871, bl. 9 en v. ² Als bijv.: „Hoe lieflijk hoe vrolijk, Te zweven, te zingen, van schitterende hoogten Op de aarde te blikken,” enz.

³ Verg. bijv. de versjens aan „Leonoor, mijn lieve licht”, aan Klaartjen, het „nare nacht van benauwde drie jaren”, enz. ⁴ Zie bijv. Oosterwijk Bruins: „Plaats in 't roeffen, riep de schipper” enz., en Vondels „laat ons nu, met 's Hemels zegen” enz.

tooneel van blijdschap of smart. Niet, dat hij daarom koel behoefte te zijn; neen, tranen kunnen daarbij uit zijne oogen stroomen, huppelen kan zijn hart van vreugde, toorn kan zijn gemoed vervullen; maar wat hij zingt, is het gevolg van nadenken en bespiegeling, terwijl de dalende maat zijn nog onberedeneerd gevoel onmiddelijk teruggeeft. Gelijk de andere verhalend of *episch*, is deze dus bij uitstek *lyrisch*, hoort in het lierdicht thuis. In de epische dichtsoort komt zij daarentegen alleen bij zulke gedichten voor, die, als romancen en balladen, tevens een lyrisch karakter bezitten; voor geen uitsluitend verhaal- of lierdicht daarentegen, noch ook voor gelijkenissen of parabels en legenden. Wat het tooneeldicht betreft, daar in het schouwspel de optredende personen te midden der handeling staan, daar zij zelven lijden en sterven, en hun spreken er op uit moet zijn, om dadelijk te overreden of alle tegenspraak af te snijden, kan de dalende maat, niet minder dan de klimmende, in het treuren en blijspel gebezigd worden, gelijk dan ook de Ouden de lyrische jamberen in hunne schouwspelen aanwendden¹.

Voor al in de Fransche poëzy is het gebruik der dalende maat schaars, en ook in de onze overtreffen — naar Brills opmerking² — in elken dichtbundel, de lierdichten met klimmende maat, die met dalende, over 't algemeen, verre in getal. Opmerkelijk noemt hij 't daarbij tevens, dat van onze berijmde Psalmen maar een tiende nagenoeg in de dalende maat gesteld zijn; 't geen wellicht te wijten is aan den invloed der Fransche voorbeelden, die tijdens de berijming nog heerschte. In den bundel der Evangelische Gezangen toch, bij welker vervaardiging de invloed der Duitsche poëzy (onder Van Alphen, Feith en and.) sterker was, is de verhouding in zoo verre gewijzigd, dat een vierde hunner in de dalende maat is gedicht. Waar de koorzangen in Vondels treurspelen in achtregelige verzen, met klimmende maat, vervat zijn, is hun toon kalm en ernstig bespiegeland, ja, bij alle deernis met het leed en ongeluk der optredende personen, vertroostend en verzoenend. Welk een verschil daarmee dan echter, wanneer hij, gelijk in den rei der Joodsche vrouwen in zijn verwoest Jeruzalem, in dalende maat, al den jammer laat uiteten der ongelukkige stad; welk een wanhoop straalt daarbij door, welk een zelfbeschuldiging spreekt van die

¹ Verg. Brills aangehaalde Prijsverhandeling, bl. 174. ² Ald. bl. 175.

vervloekende lippen! De dichter verlangt het tafereel niet als een gevolg van noodwendige oorzaken, noch als een bron van heilrijke gevolgen, uit een verzoenend standpunt te beschouwen; hij voert een ongelukkige, door de uiterste ellende tot een gruwel gedreven, zelve op, en in dalende maat ontvloeyen de verzen aan het bewogen gemoed:

Dat zij God geklaagd hier boven,
Die met duizend oogen ziet,
Hoe ellendig en verschoven
Mij geweld en kracht geschiedt, enz.

In 't algemeen wist Vondel, in zijne Reizangen, met de grootste verscheidenheid van maat, gelijk van strofe en rijm te werken. Nu klimmende, straks dalende voeten; hier enkel slepende, daar niet dan staande verzen. Nu trocheën, straks jamben, dactylen, anapesten, al naar dat de treurtoon, de juichtoon, de plechtige psalmtoon, of de toon van kalme bespiegeling, wijze raadgeving, zachte vertroosting, of ook des ootmoedigen smeekgebeds, het eischen ¹.

In klimmende maat daarentegen zijn Vondels meeste zege- en andere lier-zangen gesteld; maar, waar hij den bezongen persoon zelf aanspreekt, of zich stout in 't midden der gebeurtenis stelt, waar hij, in de gedachte, zelf deel neemt aan de gebeurtenis („Laat den Rijnschen berkemeyer Lustig, rustig omme-gaan”, enz.); waar zijn gedicht zelf als medehuppelt in den galop der koningin („Een kastoor bedekt de vlechten”, enz.), of zijn hart van stille verontwaardiging klopt („Had hij Holland dan gedragen”, enz.) of van stille vervoering trilt, daar dicht en zingt hij in de dalende maat. Deze voegt dus in 't algemeen daar, waar de spreker aan zijne rustige beschouwing ontvoerd wordt. Is de dalende voet daarbij drielettergrepig (gelijk bijv. in Beets' „Jezus wordt weggeleid; Heilige onnoozelheid!” enz., of in Spandaws: „Vrijheid, o Vrijheid! gij dochter des Hemels!” enz.), zoo wordt de levendige werking nog versterkt door het haastig geuite tweetal lettergrepen zonder klemtoon. Wat levendige deelneming was, wordt des te dieper medelijden, wat blijde ingenomenheid uitdrukte, des te bezielder jubeltoon. Is een gedicht in drie lettergrepige voeten gesteld, die door één lettergreep gevolgd worden, en bevat het dus en-

¹ Zie Beets, *De Reizangen in Vondels Treurspelen*, Haarlem, 1871, bl. 9.

kel staande rijmparen (gelijk bijv. in Tollens „Tedere harten, aanhoort mijn verhaal! Maar reeds verstikken de tranen mijn taal,” enz.), zoo komt er het karakter van dien drielettergrepi- gen dalenden voet des te sterker in uit. De aangehechte letter- greep toch, in plaats van de drie voorafgaande met een zachte daling af te wisselen, paalt ze veeleer als met een ruk of schok af, en doet verzen geboren worden, bestemd om het hart der menigte, door medelijden, als op de pijnbank te schroeven¹.

Een groote rol wordt door de zoogenoemde *Alexandrijnen* onder de nieuwere versmaten gespeeld. Haar naam ontleenen zij aan de Fransche Alexander-zangen van 't midden der 12^e eeuw, die in die versmaat gesteld waren; zij kwamen echter vooral in de 16^e en 17^e eeuw eerst in Frankrijk, vervolgens in Nederland in zwang, terwijl zij in Duitschland (werwaarts zij, door Opitz, uit Nederland waren overgebracht) in later jaren, door de versmaat der oude heldendichten vervangen werden. Zij vormen versregels van twaalf lettergrepen, door de verssnede in twee gelijke helften verdeeld, en daardoor, met name in 't Hollandsch en Hoog- duitsch², van zekere eentonigheid niet vrij te pleiten. Terwijl de Duitsche dichters ze daarom ten slotte voor de oude versmaten lieten glippen, brachten de Nederlandsche daarentegen er eene wijziging in, die de eentonigheid zooveel doenlijk weerde. Zij gaven der verssnede eene afwisselende plaats, lieten ze nu eens hun Alexandrijnen in twee gelijke, dan weder in twee on- gelijke helften verdeelen, waarbij dan beurtelings de eerste of tweede helft korter of langer was; terwijl soms zelfs de snede tusschen twee lettergrepen van één voet valt, of één versregel twee sneden heeft. Zij erlangden daardoor tevens gelegenheid, den vorm der verzen naar den inhoud te regelen. Zoo konden zij bijv. de juiste middendeeling houden, waar die inhoud geen byzondere beweging vereischte, en de voordracht rustig en kalm voortschrijdt, als in *Bilderdijks*:

Daar zat zij troosteloos | in diepen rouw verzonken,
En scheen een zielloos beeld | uit marmarsteen geklonken, enz.

terwijl het bij de daarop volgende hartstochtelijke handeling, met verschuiving der sneden, heet:

¹ Brill, t. pl. bl. 199.

² In 't Fransch waren zij „minder hinderlijk door de metrische vrijheden, waartoe dit den dichter gedurig dwingt.” Verg. Brill t. pl. bl. 106.

Zij voelt het drukken van zijn armen, | voelt het kloppen
 Van d' eigen boezem aan haar hart | en vangt die droppen
 Van 't rozenriekend haar, enz.

en bij het hartstochtelijk slot :

Ze erkent hem | en gelooft van enkele vreugd te sneven.

Een vers met twee sneden vinden wij in het :

Wees kalm, Epine! | uw lot verandert, | wees gedwee,

en in 't :

Vergoedt mij | 't staat aan u | des Hemels ongenade.

Gelijktijdig bijna met het algemeen gebruik der Alexandrijnen vestigde zich ook dat, om er beurtelings twee verzen, met staande of mannelijke en slepende of vrouwelijke rijmen, te bezigen. Van daar eene afwisseling te meer, een zweem zelfs van vierregelige strofenvorm, die rustpunten gaf aan 't gehoor, zonder de onafgebroken aaneenschakeling der dichtelijke rede, dien eisch der verhaalkunst, eenigszins te verbreken. Werden echter mannelijke en vrouwelijke rijmen op andere wijze afgewisseld, en wel zoo, dat telkens een vrouwelijk op een mannelijk, of omgekeerd, volgde; zoo werd een werkelijke strofe geboren, volkomen geschikt ter uitdrukking van een gevoel, dat zich in gelijkmatige bewegingen uitstort; gelijk bijv. in Bilderdijs:

Strooit lovers, jengdig kroost! strooit leliën en rozen!

Strooit krokus, strooit jasmijn, op 't vaderlijke feest;

Laat op uw lieve wang de gloed der dichtkunst blozen,

Ik zwijg, maar deel er in met opgewekten geest¹.

Dat de Alexandrijnen, zoo bij de Franschen als bij ons, ook bijna uitsluitend voor het tooneeldicht gebruikt werden, deed ons en hen van een versmaat verstoken blijven, uit haar aard geschikt aan de woordenwisseling der personen dat karakter van levendigen kout te geven, dat in die der Ouden gevonden wordt. In 't ernstige tooneeldicht moest deze misstand trouwens minder hinderlijk dan in 't blijspel zijn, terwijl het vaderlandsche kluchtspel, door een geheel ongeregelden maatgang, met den lossereen toon zijner verzen in overeenstemming wist te blijven.

¹ Brill, t. pl. bl. 108 en v.

Het eigenlijke *rijm*, of eindrijm, waarvan men de toevallige sporen ook reeds in de gedichten der Oudheid heeft weten te vinden, kwam, in de vijfde en vierde eeuw onzer jaartelling, geheel ongezoekt het eerst in Latijnsche verzen op; nadat men, door 't toenemend verkeer met de barbaarsche Germanen, de oude Grieksch-Latijnsche dichtvormen allengs verleerd had. Een hymne van den Milaanschen aartsbisschop Ambrosius, uit de vierde eeuw, stelt ons ten klaarste den overgang der oude afgemeten voeten in de beklemtoonde nieuwere voor¹, en legt ons de eerste, geheel onwillekeurige rijmproeven voor oogen, die nu weldra van meer opzettelijke gevolgd werden, en allengs ook in de nieuwere volkstalen zelve werden nagevolgd. Zij vonden daar, in den aard der talen en haar den klemtoon huldigende strekking, een natuurlijken, als voorbeschikten bodem. Het eenmaal erlangde levendige rijm droeg dan vervolgens niet weinig tot de welluidende ronding en het klankrijke leven der verzen bij, die door zijn zielvol spel als een nieuwe prikkel en schoonheid verwierven, waarvoor zij geen vroegeren te benijden hebben².

In de drie hoofdtakken der Dichtkunst, Verhaal- Lier- en Tooneeldicht (Epische, Lyrische, en Dramatische poëzy), weêrkaatst zich de verhouding, in welke, in de verschillende kunsten (beeldende en toonkunst), de kunstenaar tot zijn onderwerp staat. Den epischen of verhaal-dichter is en blijft de wereld als een

¹ Zie ald. bl. 63 en vv.

² Zie, over de werking van 't rijm, vooral Poggels doordachte *Grundzüge einer Theorie des Reinen und der Gleichklange*; Hamm, 1834. Schoon is ook door Beets, in zijne *Verpoozingen* (Haarlem, 1856, bl. 271), de algemeene strekking zoo van rijm als maatgang aangegeven: „Het middel der Dichtkunst is de taal” (zegt hij); „zij is de veraanschouwelijking van het door den dichter in werkelijkheid of in verbeelding geziene, voor het inwendig oog zijns hoorders. Maar zij is dit niet alleen door de beteekenis harer woorden, harer taalvormen, harer syntactische verbindingen; zij is dit ook mede (op onnaspeurbare wijs) door de klanken zelve, waaruit zij bestaat, en door de klankschakeeringen, waarvoor zij vatbaar is. Zij is dit ook ten deele door de verscheidenheid van den gang en bewegingen, waarin zij optreedt, en die haar kunnen worden ingedrukt. Zij is dit volkomen, wanneer de zangerige klank het zinrijke woord, de beteekenisvolle toonschakeering den schilderenden volzin ondersteunt, en uitdrukkingsvolle gangen en bewegingen den indruk van het geheel versterken. Het is de taak der Dichtkunst, zoowel het een als het ander, naar den aandrift des gevoels, den eisch des onderwerps en overeenkomstig het doel der poëzy, te regelen en te besturen. Hiertoe behooren de keus van uitdrukking, de schikking van klank en tongval; hiertoe rijm en maat, metriek en verficacy.” —

bepaalde, tegen hem over staande macht en schepping, al komt zijn persoonlijk bestaan daarbij kennelijk uit, en schijnt hij in kalme beschouwing boven de dingen te zweven. De lierdichter verkeert diezelfde wereld als in zijn persoonlijk gemoed en gemoedsleven; terwijl de dramatische of tooneeldichter haar, als van hem geheel doordrongen, in zijn geest bevat en opgenomen, weder handelend en bedrijvend ontvouwt, zonder dat daarbij iets van hem zelf vernomen wordt. Wel schijnt het, als moest daarbij het lierdicht, als onmiddelijke gevoelsuiting, het eerste zijn; dit is echter slechts gedeeltelijk het geval, daar de oudste liederen overal een epischen inhoud hadden, en daden van Goden en menschen — zij 't ook in lyrischen toon — verheerlijkten. Lieren verhaal-dicht vond er zich dus als vereenigd, met overwicht van 't laatste, dat zich allengs tot heldenzangen vormde en uit dezen tot een werkelijk *epos* of heldendicht samensmolt; terwijl het lyrische beginsel vooreerst nog meer bleef sluimeren, om eerst in later tijd, bij meer ontwikkelde beschaving, in zelfstandigen vorm in 't licht te treden ¹.

Handelingen vormen den inhoud zoowel van 't verhaal- als tooneel-dicht. Reeds Aristoteles vordert, in zijn nog altoos behartenswaardige aantekeningen over de Dichtkunst, dat een volledige en voleinde handeling het onderwerp van beiden zij. Dit wordt daardoor bewerkt, dat men de bonte mengeling der gebeurtenissen, door het streven naar één vrijwillig gekozen doel, tot een eenheid verbindt. De handeling zelve behoort tot het verleden; men blik op haar terug, overziet haar in haar geheele verband, zoekt en vindt overal beweeggronden en oorzaken, die van buiten en binnen op verdere oorzaken en gronden wijzen, en leert haar daardoor als een gegeven, eene werking kennen. Men ziet echter ook van haar uit op de toekomst, en erkent er veelvuldige werkingen in, die — ook buiten de eigenlijke bedoeling der handelende personen — van haar uitgaan, en haar, bij alle eigenaardig verschil en persoonlijk karakter, op ééne lijn stellen met alle andere oorzaken en werkingen, haar als geheel tot eene eigenaardige beweging van 't algemeene noodzakelijke leven maken. Gebeurtenissen en handelingen, die den draad der geschiedenis als willekeurig en eigenmachtig te doorsnijden schijnen, zijn een minder geschikt

¹ Vischer, *Aesthetik* t. pl. S. 1262.

onderwerp voor 't verhaal-dicht. Zijn helden moeten zich wel door de levendigste werkkraft onderscheiden; maar hoe vrij en stoutweg zij handelen mogen, hunne werkzaamheid moet kennelijk als een bestanddeel van 't ingewikkelde geheel uitkomen. De epische held — gelijk Vischer zegt¹ — zwemt met krachtigen arm, niet *tegen*, maar *met* den stroom, en het water, dat hij doorklieft, draagt hem zelf op zijne golven². Deze zelfstandigheid zonder afsluiting, kan, naar den verschillenden aard der epische poëzy, verschillende vormen aannemen, en wordt bijv. in dat deel van haar gebied, waar het minder uitwendige daden, dan innerlijke ontwikkeling geldt — den zeden-roman — dikwerf tot een louter verwerken van indrukken, hartstochten, punten van beschaving en ontwikkeling, en derg. Het zij nu echter de werkzaamheid van den held meer innerlijk en stil of uiterlijk en levendig zij, zijn beweegredenen en besluiten kiemen en gisten op den bodem van zijn gemoed, en het is dan de vraag, in hoe ver zich het verhaaldicht met deze innerlijke ontwikkeling mag bezig houden. Daar de poëzy, meer dan de beeldende kunsten, het innerlijke leven blootleggen en ontvouwen kan, mag zij zich ook hier in meerder of minder mate tot die taak groepen achten. Zij zal dan echter alle ontwikkeling steeds meer als eene natuurlijke bepaling, dan een eigenmachtige willekeur, en de werkzaamheid van den geest zelf als een gewrocht der natuur voorstellen. Er komt over den epischen held als een vreemde macht: Achilles wordt, bij Homerus, door een inwendige roepstem gewaarschuwde, om zijn toorn tegen Agamemnon, bij 't uitbreken, in te toomen; Minerva (Athene) grijpt hem bij de blonde lokken. Zoo worden de innerlijke beweeggronden zelve als tot uitwendige feiten; en zijn het — gelijk daar — de Goden niet, in wie zich dat innerlijke tastbaar uit, zoo zijn het omstandigheden, algemeene levenswetten, zedelijke dwang en instinkt, die op het innerlijke werken. Terwijl echter — naar de oud-Grieksche natuurbeschouwing — menschelijke handelingen in de natuur verplaatst en in de Goden van den Olympus de natuurkrachten als belichaamd werden, werd sedert ook, in geheel andere eeuwen en tijden, die Goden

¹ Ald. S. 1268.

² „In 't Epos draagt de wereld den held, in 't Drama een atlas de wereld”, zegt Jean Paul, in gelijken zin.

inmenging, daar zoo volkomen op haar plaats, als onmisbaar vereischte van 't heldendicht beschouwd, en gaf tot de ongerijmdste en ondichterlijkste voorstelling aanleiding. Zoo liet Tasso bijv. in 't zijne Wraakgodinnen der Oudheid naast de booze geesten van 't Kristendom optreden, en Camoëns mengde de Goden dier Oudheid met de Heiligen der moederkerk in de wansmakelijkste bontheid dooreen, zoodat hij zelfs Bacchus, als Kristen vermomd, aan 't altaar der Moedermaagd offeren liet. De zinnebeeldige personen in Voltaires Henriade, de heldenschimmen in de wolken, de Attila's en Scipio's, die bij den heldendichter Pyrker met de Duitsche troepen vechten, zijn allen de uitvloeisels dier smake-looze en misplaatste navolging van 't natuurlijke doen der Oudheid, waarbij de ware beteekenis der Homerische Godenwereld geheel miskend werd. Wat er bij ten grondslag lag, was echter niet anders dan de hoogere noodzakelijkheid der onverbiddelijke natuur- en levenswet, waaraan wereld en dingen, menschen en volken onderworpen zijn. De heldendichter beschouwt de wereld als een oneindig geheel van oorzakelijk verband en werking, en gelijk daar, in de Oudheid, de Goden hun rol speelden, moeten er, voor den nieuweren tijd, en zijn dien Goden ontworstelde beschouwing, de staatkundige en maatschappelijke machtsbegrippen en zeden eener latere ontwikkeling werkzaam zijn, waarin zich geen lang verouderde Goden-tusschenkomst geheel ten onpas mengen mag. Wat echter de epische opvoering en voorstelling der helden en bijpersonen zelve betreft, zij moet — gelijk geheel het Epos — dáárop zijn aangelegd, dat zij hen meer naar buiten dan naar dáá binnen, en steeds in de volheid van leven en wereld werkzaam toone. De epische poëzy zet daarom ook talrijke menigten, ja, geheele volken in beweging, die als bij instinct het beoogde doel gezamenlijk nastreven, het als eene noodzakelijkheid volgen, zonder te vragen waarom. Zoo werken 't Grieksche en Germaansche Epos, Hellenen en Nevelingen samen, zonder zich van een algemeen denkbeeld, als beweeggrond, rekenschap te geven: gene, om een vrouwenroof te wreken; deze, door den leenband vereenigd. De epische mensch heeft daardoor iets van den trekvogel, die zich in vereeniging met anderen in beweging stelt. Episch is het leger van Xerxes, in zijn tocht tegen Griekenland, bij den geschiedschrijver Herodotus; episch de Germaansche volksverhuizing, door den Duitschen dichter Hermann Ling, tot onderwerp van zijn verhaal-

dicht gekozen. Waar dit algemeen werkzame leven den grondslag uitmaakt, heerscht het genoeg en de deelneming in 't geen is, in al de volheid van zijn bestaan. De epische dichter voelt zich geroepen, den mensch in geheel zijn wezen, zijn gevoelens en opvattingen, zijn beschavings- en zedentoestand, zijn betrekkingen, gebruiken, meeningen en vooroordeelen, te schetsen, en ook de natuur daarbij in oogenschouw te nemen, waarin hij optreedt en werkt. Zoo wordt zijn gedicht een algemeene wereld-schets; het teekent ons een volksleven, een eeuw in haar gezamenlijke toestanden, en houdt ons, meer dan eenige andere kunstvorm het vermag, een spiegel van 't menschelijk leven in 't algemeen, een rijk en levensvol geheel voor oogen¹. Zulk een tafereel van 't groote wereldverband doet zich daarbij, als de uitkomst der samenwerking van oneindige uitwendige oorzaken met den menschelijken wil, aan ons voor; het toeval speelt er zijn noodzakelijke en natuurlijke rol in, wier noodwendigheid slechts in het aangegeven verband niet aan den dag komt. Het echt epische is van een gevoel begeleid, als hoorde men een breeden, machtigen stroom bruisen; als ruischte ons geheel de geschied-vloed met breede baren voorbij. Het noodlot heerscht er, als de som van 't oneindige wereld- en levens-verband, waarin de handelingen van den menschelijken wil slechts de enkele golvingen zijn; waarin de zedelijke toestand, die zich als de uitkomst der samenwerking van een onbepaald aantal menschen toont, zich onafscheidelijk met alles vermengt, dat natuurlijke oorzaken en uiterlijke voorwaarden van allerlei aard te weeg brengen; en waarin het denkbeeld van aller schuld- en strafverband zich in de ruimte verliest, terwijl het in 't Schouwspel zich daarentegen in den strijd tusschen het lot en den enkelen mensch uit. De schijnbare onregelmatigheid der natuurwetten brengt er geenerlei merkbare

¹ „Das Epos“, zegt Gottschall, „muss als Culturgemälde das ganze sociale Leben seiner Zeit in sich aufnehmen. Glücklich, wenn dies so einfach ist, wie in der Homerischen Zeit, wo die Helden selbst slachten und braten, die Fürstinnen spinnen und weben, und die Wäsche im Strom besorgen. Bis in die innersten Gemächer des Hauses, ihre Einrichtungen bis auf Bad und Schlafstätte und jede Gerätschaft gestattet uns der Dichter den klaren Durchblick. In einer Zeit höchst verwickelter Culturverhältnisse dagegen, wie die unsrige, kann der epische Dichter nicht erschöpfend sein wollen, — hier muss er eine Grenze einhalten, über welche hinaus es miszlich wäre sich in das Detail zu verlieren.“ (*Poëtik*, 1870. II. S. 98.)

stoornis in aan, en gelijk het geluk, dat den held onverdiend treft, hem reden geeft zich te verblijden, verheugt hij zich ook in de kracht, waarmede hij allerlei wederwaardigheden weet te trotseeren en te boven te komen. Odysseus (of Ulysses) is in het Grieksche heldendicht een ware speelbal van het toeval, en doet zich, in zijn voortdurende worstelingen met den gril van 't lot en zijn eindelijke verwinning, als held kennen¹. In de Ilias maakt de vroege dood van den jeugdig schitterenden Achilles het hoofdonderwerp uit. Maar ook waar zulk een vroegtijdig sterven niet den hoofd- of bijkomenden inhoud vormt, ligt over ieder episch gedicht een weemoedige tint, waartoe reeds de tonen des verledens, die er ons uit tegenklinken, en ons van de menschelijke vergankelijkheid spreken, meêwerken. Daaruit volgt echter nog geensins de noodwendigheid van een treurigen afloop voor geheel het gedicht; veeleer zal het gevoel er uit spreken eener voortdurende levenskracht, die door den ondergang der geslachten niet uitgeput noch gestremd wordt. Die gelukkige afloop, die blijdere slotsom van het geheel en enkele zijner deelen, gaan — even als in 't leven zelf — met den weemoedigen indruk van andere gepaard; gelijk in de Ilias de overwinning van Achilles met Hektors dood en zijn eigen vroege sneven, de zege der Grieken met den val van Troje, en, in de Odyssea, de gelukkige weêrkomst van den held met zijn langdurige worstelingen, en de jammeren van zoo veel zijner strijdmakkers.

Door een groote gebeurtenis, waaraan veel wakkere helden deelnemen, een strijd door een of ander zedelijk beginsel veredeld, wordt de achtergrond van een heldendicht gevormd. Daarbij treedt dan één van hen op den voorgrond, die, buiten zijn deelneming in het gemeenschappelijke streven, door zijn eigen karaktervol doen en laten, zich een eigen levenslot naast en bij dat algemeene baant. Zoo is het in de Ilias, waar meer Achilles nog dan de krijg, waaraan hij deel neemt of zich onttrekt, den dichter tot zijn werk bezielde; zoo in het Fransche Roelandlied, waar Roeland en niet de slag in 't dal van Ronceval het hoofdonderwerp uitmaakt. In het

¹ Men moet daarbij steeds wel in 't oog houden, dat de Odysseus, die van Troje terugkomt, een jonger dichtvorm van dezen is, dan die welke ronddoelt, en oorspronkelijk niet anders is dan de Zomerzonnegod, die zich in de zeven wintermaanden schuilhoudt. Met dit ronddolende heldenkarakter werd hij naar den tocht tegen Troje verplaatst, van welken hij sedert onafscheidelijk bleef. Zie Steinthal, über die Odyssee (*Zeitschrift* VII. S. 82).

Nevelingenlied is de zaak minder eenvoudig; dit blinkt door zijn tal van scherpgeteekende karakters uit, ieder van welke de belangstelling van den lezer in hooge mate wekt. Zoo wordt in 't Heldendicht gevoel vereischt voor het algemeen menschelijke, in een of ander persoonlijk helden-karakter geopenbaard, en dat uit den meer algemeen achtergrond van 't groote geschiedfeit, waarvan er sprake is, te voorschijn treedt ¹.

Tegenover het onderwerp en de stof van zijn dichtstuk, beweegt zich de dichter met die gelijkmoedigheid eener onpartijdige beschouwing, die zijn algemeen en onafhankelijk oogpunt medebrengt, en met die innemende scherts, die zijn bezieling niet uitsluit. Wel dichterlijke verheffing, maar geen hartstochtelijke hevigheid daarom bij hem, en die rustige vrijheid van geest, die zijn licht, als de zon, over rechtvaardigen en onrechtvaardigen schijnen laat, en het met belangelooze onpartijdigheid verdeelt. Met geheel onpersoonlijke kalmte moet hij de dingen, als zoovele uitingen des levens, in hun voortdurende samenhang en ontwikkeling, hun aaneenschakeling en samenvlechting, schetsen. Zijn teekeningen moeten, naar Wilhelm von Humboldts uitdrukking ², »den schakels eener keten gelijk zijn, waarin beweging uit beweging, verschijnsel uit verschijnsel voorspruit; het geheel, in zijn afzonderlijke groepen, door nergens afgebroken omtrekken een enkel groot tafereel vormt; de aandoeningen met zachte overgangen op elkander volgen, luidere tonen door tusschentonen verzacht, en schrikwekkende allengs voorbereid worden en wegsterven; maar waarin het hoofdfeit onafgebroken voortschrijdt, terwijl ieder omstandigheid, als noodzakelijk gevolg, uit een voorafgaande voortvloeit, en een doorgaande wet van gestadigheid het geheel kenmerkt." Dat hij daarbij de aandacht van hoorder en lezer steeds gespannen houden mag en moet, spreekt van zelf. Zoo zal bijv. steeds ieder lezer der Ilias begeerig zijn naar Hektors lot en uiteinde. Deze spanning wordt zelfs niet weggenomen, al kent men den afloop van 't geheel reeds te voren. De dichter toch moet, zoowel aan 't geheel als aan zijn deelen, dien frisschen glans der nieuwhed weten bij te zetten, die er een voortdurend leven aan geeft, en

¹ Verg. Steinthal in zijn nader aan te halen opstel (*Zeitschrift* V. S. 32).

² In zijn scherpzinnige en uitvoerige beschouwingen over Göthes *Hermann und Dorothea*, Werke V.

een even levendig als gezond genot verschaft, ver van alle zielijke gejaagdheid, door de meest romantische verwickeling van de onwaarschijnlijkste gebeurtenissen te weeg gebracht. De ware epische dichter schildert ons — naar Schillers opmerking — „het rustig bestaan der dingen volgens hun natuur; zijn doel verwezenlijkt zich bij voortduring op ieder punt zijner beweging; hij doet daarom zijn lezers niet ongeduldig naar den eindpaal jagen, maar met liefde en ingenomenheid bij ieder schrede voorwaarts verwijlen.” Met dezen rustigen gang van den inhoud moet die van den uitwendigen vorm, de rhythmische versmaat, in overeenstemming zijn, en er zoowel den grootschen als levendigen indruk van zoeken weêr te geven en uit te drukken.

Uit die wet van gestadigen voortgang, bij zelfstandige behandeling en boeyende bewerking der onderdeelen, spruit, voor den epischen dichtvorm een groote speelruimte voor zoogenoemde *epizoden* of tusschenverhalen voort. De geheele grondstof, die zich over het ruime gezichtsveld als een oneindige vlakte uitbreidt, moet daarbij door de bepaalde onderscheiding van een voor- en achtergrond nader afgedeeld, en tevens, bij de veelvuldige afzonderlijke feiten en gebeurtenissen, door het allen verbindende hoofdfeit, de eenheid gehandhaafd worden. De ware epische dichter weet zijn hoorder of lezer steeds in die stemming te brengen, dat hij, ook waar dat hoofdfeit schijnbaar uit het oog verloren, de groote weg als verlaten wordt, om een of anderen bijweg in te slaan, zich bewust blijft, later verder te zullen komen, en den hoofdweg weder op te gaan. Waar hij den draad afbreekt, blijft hij het uiteinde toch in de hand houden, om het naar welgevallen weder aan te knopen. Zoo ook, waar hij het reeds bereikte tijdpunt verlaat, om van 't gebeurde op een vroeger te gewagen. In 't begin der Odyssea wenden wij onze blikken gemakkelijk, van Odysseus op Calypso's eiland, naar zijn zoon Telemachus op Ithaka, en van Argos naar de vrijers van Penelope; wij voelen, dat vader en zoon zich, in den strijd tegen dezen, tot een levendig beeld vereenen zullen. Bij de Fæakiërs vertelt Odysseus zijn omdolingen sedert de verwoesting van Troje, en voert ons dus in den tijd aanmerkelijk terug; maar alles blijft ons desniettemin als tegenwoordig voor den geest. Met den inhoud van dat verleden staat toch de held, die 't ons schetst, in het aanschouwelijkst

verband, en doet ons inzien, dat zijn ongevallen de beproevingen zijn, die hem den eindweg ter overwinning banen. De tijdelijke stremming der handelingen kan geen stoornis te weeg brengen; want zij brengt slechts de gestadige voortwerking der te vergeefs gestremde krachten in 't licht. Onttrekken deze zich ook — als Achilles in zijn wrok — een tijd lang aan alle werkzaamheid, zij treden later des te levendiger op den voorgrond.

Voor eene gave epizode komt drierlei in aanmerking: eene uitwendige losse aanhechting, de werking van een rustpunt, en de werkelijke uitbreiding van het geheele levensbeeld, door den dichter geschetst. In 't geheel zijner samenstelling moet deze — gelijk reeds Aristoteles leerde — door een bepaald begin, midden, en einde van het stuk, de eenheid handhaven. Hij ontvouwt er den stand van zaken met den kiem harer latere verwickeling, en die verwickeling zelf met haren strijd, welks keerpunt de hoofdgebeurtenis vormt, en met wier afloop het einde daar is. In de Ilias maken toorn en wrok van Achilles, met den toestand der Grieken en Trojanen op den achtergrond, het begin uit; zijn deelneming in den strijd, ten gevolge van Patroklos' dood, tot op den tweestrijd met Hektor, het midden; en de dood van dezen, met Trojes ondergang op den achtergrond, het keerpunt, dat evenzeer het midden afsluit, als het den afloop opent, welks eigenlijk onderwerp de teruggave van 't lijk en de uitvaart van Patroklos is. Het begin der Odyssea bestaat uit de lotgevallen van den held onmiddellijk vóór zijn terugkeer naar Ithaka, met inbegrip van 't geen hij vroeger ondervond en door hem zelf aan de Fæakiërs verteld wordt; het midden wordt door de tooneelen na zijne thuiskomst, zijn voorbereidselen tot den kamp met de belagers zijner gade gevormd; in dien kamp zelf bereikt het gedicht zijn keerpunt, en zijn uitkomst is de voorbereiding der ontknoping en van het slot, dat door den tocht naar de onderwereld, de begroeting van Laërtes, en de demping van 't oproer gevormd wordt. In het Nevelingen-lied vormt de geheele eerste afdeling, tot op Kriemhildes tweede huwelijk, evenzeer de voorbereiding op het volgende, als een eigen verhaaldicht met begin (tot den strijd der beide vrouwen), midden (tot den moord van Siegfried), en einde (klacht, rouwbedrijf, roof van den schat). In 't volgende deel waart Siegfrieds geest, als Nemezis, in Kriemhildes wraak-

dorst rond; zijn begin loopt tot de uitnoodiging der Nevelingen door Attila, het midden tot den moord van Gunther en Hagen; het einde is de voltrekking van 't oordeel aan Kriemhilde, door Diedrik van Verona. Het gemis eener bepaalde afronding bij 't Epos — gelijk men dat aan de Ilias o. a. verweten heeft — laat zich slechts in zoover erkennen, als deze dichtsoort, meer dan andere kunstgewrochten, het onbestemde bezef doet geboren worden, dat de schakels der gebeurtenissen zich nog verder uitstrekken, dan de hier daaruit gevormde keten; gelijk het dan ook in den Proza-Epos, den nieuweren Roman, twijfelachtig blijven mag, wat er al of niet uit de opgetreden bijpersonen wordt.

In geheel de geschiedenis der epische poëzy doen zich slechts twee vormen voor, die een eigenaardigen en zelfstandigen stijl openbaren: het Grieksche heldendicht en de nieuwere Roman. Al het overige stelt zich onder den maatstaf van 't eerste; de laatste is een min of meer gebrekkige vorm, maar evenzeer de uitdrukking van een zelfstandigen stijl. Worden ook in 't Indische verhaaldicht — de Mahabhárata en Ramayana — episch-schoone brokken gevonden, zoo verliezen zich dezen in 't vormlooze geheel. Gelijk de vroegere meer eenvoudige Indische godsdienst, zijn zij — met name het tusschendicht der Ramayana, Nalas en Damajanti¹ — als de kiem of de romp van een aanschouwelijk geteekend heldenbeeld, vol mannelijke kracht en degelijkheid, vrouwelijke beminlijkheid en aandoenlijke trouw, maar geheel verloren onder de wilde woekerplanten eener buitensporige verbeelding, eener ondichterlijke stelselzucht — die o. a. een geheel godsdienstig leerstelsel in een gesprek vóór een veldslag uitwerkt — en eener ongerijmde dierenvergoding, gelijk die van den aap Hanuman in de Ramayana. Het is een heldenpoëzy, die zich in godsdienstleer en Godenwording verliest. Met die der Grieken daarentegen is het als met hun beeldhouwkunst: wil men beiden in haar waren aard leeren kennen en schetsen, zoo moet men zich tot hen wenden, bij hen ter schole gaan. In beiden toch hebben zij het toppunt bereikt; terwijl men hun heldendicht daarenboven, als verheven volksdicht, in zijne wording

¹ Over andere stukken uit de *Ramayana* (d. i. Gedicht van Rama), zie Mr. P. A. S. van Limburg Brouwer in den *Gids* van 1863, I. Uit de Mahabharata (d. i. de groote strijd), zie uittreksels in Holtzmanns *Indische Sagen*, 1854.

en samenvlechting zelve als gadeslaat. De eigenlijke volkspoëzy toch vermocht den grootschen omvang van 't heldendicht nog niet in zijn geheel te omvatten, en bepaalde zich tot enkele liederen of *rhapsodiën*, ter verheerlijking van goden- en heldenfeiten, door een meer zelfbewust dichter tot een kunstrijk geheel verwerkt¹. Daarin werd een punt uit de heldensage van 't Grieksche volk bezongen, dat de wraak- en zege-tocht van 't ontkiemende Europeesche leven tegen eene Aziatische stad gold. In deze eerste botsing van twee werelddeelen, wordt het jeugdig-bloeyende, toekomstrijke volk zich zijner zelfstandige krachten en roeping bewust, en legt, in hare schildering, in dichterlijken vorm, al zijn gedachten en gewaarwordingen, zijn indrukken en inzichten, met onverouderende frischheid, bloot. Aan dit heldendicht in den volsten zin van 't woord — de *Ilias* — hecht zich dan, naar de overleveringen dierzelfde dagen, een meer verhalend avontuurdicht, dat de lotgevallen van een der Grieksche helden — Odysseus of Ulysses — meer bepaaldelijk tot onderwerp heeft, en reeds door Aristoteles, uit dit oogpunt, van het ander onderscheiden wordt. Terwijl dáár de strijd op leven en dood en de ondergang van een grootsch rijk het hoofdpunt is, waarom zich alles beweegt; is hier de hervonden kalmte van 't huiselijke leven, na jaren omdolens, het doel van 't onverdroten streven zoowel van den rondgesolden held, als van de zangen des dichters. Zijn *Odyssea* wordt daardoor als het eerste rhythmische voorbeeld van den lateren zedenroman, aan welken zij in hare huiselijke levenstrekken, hare

¹ „So weit ich die Volksepik überschaue“, zegt Steinthal in zijn doorwrocht opstel over *das Epos* (*Zeitschrift* V. S. 11), „lassen sich drei Hauptformen Epischer Volksdichtung unterscheiden. In der ersten Form werden lanter vereinzelte Lieder gesungen; jedes Lied verherrlicht irgend eine abgeschlossene That, einen Mythos, und bildet ein für sich bestehendes Ganzes. Die ungeschichtlichen Völker werden über diese Form nicht hinausgeben. In der zweiten Form reihen sich viele Lieder an einander, welche die Reihe der Thaten eines und desselben Helden besingen. Die dritte Form sehen wir da, wo der Gesamtgeist einen groszen organischen Kreis epischen Gesanges bildet. Solche Kreisse liegen vor im Kalewala der Finnen, im Homer, in den Nibelungen. Hier finden wir ein organisches Verhältnis der Theile, also Glieder, die innerlich zusammenhangen, hier ist Entwicklung; ein nothwendiges Fortschreiten und Ausbreiten vom Beginne bis zum Schlusse. Die erste Form ist die noch unentfaltete, die zweite ist in ungünstiger Richtung entfaltet, und lässt die richtige organische Entwicklung nicht mehr zu.“ —

kalmere gemoedsbewegingen, hare maatschappelijke levens-indrukken herinnert. In latere, minder omvangrijke gedichten, zoo- genoemde *idyllen*, verwijdert zich het verhaaldicht der Oudheid nog verder van het eigenlijke heldendicht. Deze schetsen ons, in korte, maar aantrekkelijke tafereelen, het alledaagsche menschenleven in de stad en op het veld. De Siciliaansche dichter Theokritus is de eigenlijke schepper dezer dichtsoort¹, waarvan zich echter de eerste sporen reeds in enkele trekken der Odyssea vinden.

De Latijnsche of Romeinsche poëzy, die zich in alles naar de Grieksche zocht te vormen, riep ook, in kunstmatige navolging van 't Grieksche, een Latijnsch heldendicht in 't leven, dat sedert als toonbeeld der dichtsoort gold, en in den nieuweren tijd een tal van andere, met geene of geringe wijzigingen, op zijne leest zag schoeyen. Daarbij gaat natuurlijk alle denkbeeld van volksdicht verloren. Het was de *Aeneïs*, door Virgilius, ter verheerlijking der wording van Rome, en zijne vermeende herkomst van Trojaanschen bodem, door den Trojaanschen held Æneas, gedicht. Dezelfde Virgilius was ook, in zijn *Ecloga* of Herderszangen, de meer gekunstelde navolger van Theokritus, en het voorbeeld voor alle latere gedichten en rijmen in dien trant.

In de zoogenoemde middeneeuwen doen zich, als herinnering van den overgang der Heidensche op de Kristelijke en Mohammedaansche wereld, twee heldendichten aan ons voor, waarin zich beide die werelden als weêrspiegelen: de *Schahnameh* of het Heldenboek van den Perzischen dichter Firdoesi, en het Nevelingenlied in Duitschland. In 't eerste bezingt de Dichter de oude sage van den strijd tusschen Iran en Turan, in een kunst dicht vol gloed en verbeelding, en voert er ons het schitterende heldenbeeld van Rusthem voor oogen. Hij kan daarbij echter den invloed zijner Mohammedaansche vorming en kunstenarij niet verhelen, en krimpt zijn omvangrijke weidsche geschiedstof tot het kleinere deel van een zooveel grooter geheel samen. In de Nevelingen daarentegen leeft de oude volks-sage in een volksdicht voort, dat zijne afronding aan een dichter dankt, met geen overmatige kunstbeschaving bedeed. De helden en heldinnen geven er het echte beeld van 't Germaansche volkskarakter

¹ Ter nadere kennisneming verwijzen wij den lezer op de meesterlijke navolging van ettelijke zijner idyllen door Bilderdijk, in de *Bloemlezing* uit zijne Dichtw. opgenomen.

terug. Mag ook de onderneming zelve, waarover het handelt, geen volkshandeling zijn, zoo schemert er toch, in den heldenstrijd tegen Attila en zijne Hunnen, eene herinnering aan den Germaanschen zege op de Tartaarsche horden door, en werd dan ook wellicht het geheel, in zijn tegenwoordigen vorm, in de schitterendste Duitsche keizereeuw, en die der handhaving hunner Oostgrens onder het Saxische huis, volwrocht. De langdurige tijd, die tusschen de oudste bestanddeelen van zijn inhoud, hun bewerking in verschillende jaren, en de eindelijke voltooying ligt, heeft een gemis aan eenheid van opvatting en voorstelling, van wereld- en levensbeschouwing ten gevolge, dat zich niet miskennen laat, en met name in de inmenging van geheel vreemdsoortige maatschappelijke vormen, uit den kristelijken en riddertijd, min gelukkig aan den dag komt. In Spanje is uit denzelfden tijd, in den Romancen-bundel van den Cid, de dichtelijke overlevering van den strijd tusschen de Mohammedaansche en Kristenbevolking onder dezen befaamden held bewaard, waarin echter wel ettelijke fraaye epische brokken voorkomen, maar die, in hun gebrekkig onderling verband, geen gesloten episch geheel vormen, en dus op den eigenlijken naam van heldendicht geen aanspraak kunnen maken ¹. Nog minder natuurlijk is het Macpherson gelukt, uit de verzen van Ossian, een degelijk epos saam te flansen, hoeveel moeite hij zich gaf, om deels kortere gedichten door toevoegsels van eigen maaksel tot langere uit te breiden, deels ze aaneen te hechten of als epizoden in te lasschen. Ieder ziet het zijn Fingal en Temora aan, dat zij onmogelijk in dien vorm van het volk kunnen zijn uitgegaan of daaronder geleefd hebben, daar geen volksepos zoo weinig beeldend of aanschouwelijk is ².

Ook de verschillende Verhaal-dichten uit den romantischen Riddertijd, op het Roelandslied na, dat een werkelijk heldendicht heeten mag ³, kunnen hier niet in aanmerking komen. Wel vallen ook daar enkele epische trekken niet te miskennen; maar geheel de persoonlijkheid van die ridders, hun vervaarlijke avonturen, hun strijd met werkelijke en vermeende vijanden, in verband met een geheimzinnig, algemeen doel, heeft te weinig van

¹ Zij behooren dan ook geheel tot dien tweeden, op den doolweg geraakten epischen vorm, over welken verg. boven, bl. 216 aant. ⁴. ² Verg. Steinthal t. pl. S. 18. ³ Zie aldaar, S. 23—27.

de aanschouwelijke ronding, die ieder waar heldendicht kenmerkt, dan dat men het dien naam zou kunnen geven. Als op vleermuisvlerken zweven deze gedichten tusschen het oude epos en den nieuweren roman, en zijn voor het een te nevelachtig, voor den ander te onvolledig en hersenschimmig. Hun veelal adellijke dichters verachten de inheemsche sage en het volkslied, en verheffen zich op hunne kennis der uitheemsche bouwstof en voorbeelden. Maar laat zich ook de kunstaanleg en dichtgaaf van enkelen hunner — den diepzinnigen Wolfram van Eschenbach, den blijmoedigen, lossen en vrijen Godfried van Straatsburg — niet loochenen; zij vermochten noch, wat den inhoud betreft, de gegeven bouwstof geheel te vermeesteren en te verwerken, noch, wat den vorm aangaat, hun vloeyende rijmparen voor eentonigheid te vrijwaren. Bredsprakige langdradigheid is daardoor het algemeene euvel, waaraan zij min of meer mank gaan.

Van kerkelijke strekking is een ander verhaaldicht dezer tijden, de zoogenoemde *Legende*. Zij schetst den lotwissel van een of ander kerkelijke held of heldin, die met de wereld gebroken heeft, en den kristelijken Heiligenhemel binnenstreeft. Zij stelt dus als een bedrijf of tooneel uit de kristelijke ontbinding der versmade wereldsche, in een vermeende hemelsche maatschappij voor; men zou ze, met een naam van later tijd, een berijmde kerkelijke *novelle* kunnen noemen. In haar beperkte strekking behoort zij uitsluitend tot dezen kerkelijken tijd, hoewel men haar naam vervolgens ook op andere onderwerpen en van geheel andere strekking — romantische geschieddichten ¹ — heeft toegepast. Daarenboven gaf Göthe, in zijn onderhoudende legende van Petrus en het hoefijzer, het bewijs, hoe zich ook de onkerkelijke dichter van dien kerkelijken vorm bedienen kan, om een echt humoristisch tafereel te schetsen. Minder uitsluitend kerkelijk dan de legende, is het algemeen menscheelijke *Sprookjen*, dat zoowel in Indiën en het overige Oosten (Indische sprookverzamelingen, Duizend en een Nacht, enz.), als in de Europeesche middeneeuwen, die het van daaruit voornamelijk erlangden, bloeide. Zijn eigenlijk karakter bestaat daarin, dat er de verbeeldingskracht in werking gesteld wordt, om een tafereeltjen te ontwerpen, waarin de algemeene natuur-

¹ Gelijk in Van Lenneps *Nederlandsche Legendes* bijv.

wetten tot een goed en weldadig doel verbroken worden. De natuur verzaakt en slaakt iederen boei en band, voorkomt alle wenschen van den welgezinden mensch, en deze beweegt zich geheel vrij van alle voorwaarden, waaraan zijn bestaan gebonden is. Het wonder, dat de natuur als vervangen heeft, bestraft de boozen, beloont de braven, schraagt en beschermt de lijdende onschuld. Ook slechte en vijandig gezinde toovenaars zoeken, en weten er ten deele, eene soortgelijke macht van natuurverkrachting uit te oefenen, maar zonder verkeerde gevolgen, daar hun kwaadaardige kunst door die der welgezinde weêrpartij te niet wordt gedaan. Zijn eigenlijke levenssfeer is de verbeelding van het volk, die dan ook op dit gebied het meest is werkzaam geweest; terwijl het den eigenlijken dichter, als Göthe, Victor Hugo, en anderen, slechts een enkele maal gelukt is, bij opzettelijke bedoeling, den echten toon der aloude volkssprookjens aan te slaan.

In navolging van 't Latijnsche verhaal- en heldendicht, riepen de latere Romaansche Letteren een godsdienstig of kerkelijk *epos* in 't leven, dat wel het volledige beeld gaf der gansche eeuw, waarin het vervaardigd werd, en ook door ettelijke stukken van verheven epische strekking en vorm uitmunt; maar dat als geheel toch, en daargelaten nog alle schoolsche bespiegelingen van zijn tijd en zijn zinnebeeldige wijze van voorstelling, het bewijs levert, dat deze vorm aan de wetten der dichtsoort niet beantwoordt. Dante Allighiëri (geb. 1265), de grootsche geest, die het wrochten der maatschappij en wereld zijner dagen er in opvoerde en hekelde, gaf er wel van de geweldige scheppings- en dichtkracht in blijk, die hem zelve bezielde; maar dat juist dáár vooral, waar hij de hoofdstrekking zijner schepping, de loutering der wereld en hare geheimzinnige vereeniging met de Godheid, minder in 't oog had, en waar zijn eigen echt epische aanleg en veraanschouwelijkende dichtgaaf sterker bleek dan de leerstellige levensbeschouwing, die hem met zijn tijd gemeen was. In de eigenlijke historische bestanddeelen, het beeld der werkelijke wereld, gelijk zij door den dichter, ter loutering of ter straf, in de bovennatuurlijke verplaatst is, treedt hij in al zijn kracht in 't licht. De strijd der Italiaansche partijen, de daden en ongevallen hunner drijvers en deelnemers, staan daar in aanschouwelijke karakter-beelden voor onze oogen, die aan den staat, waarin zij worden opgevoerd, na hun verschijning voor

't eeuwig gericht, als een onwrikbaar bestaan ontleenen. Dáárin, en in den grootschen eenvoud van stijl, ligt de blijvende waarde van Dantes dichtgewrocht. Het is daarmeê, naar Vischers juiste vergelijking¹, als met de geschiedbeelden, door de Florentijnsche schilders der 15^e eeuw, om een of ander mirakel gegroepeerd, dat wel het hoofddoel van die schilders was, maar voor de toekomst al zijn belang verliest, en bij de beelden op den achtergrond treedt. In zijn samenstelling is Dantes »goddelijk schouwspel» — gelijk hij 't noemde, *comedia divina* — geheel op de schoolsche leest dier eeuwen geschoeid. Het is, als met den bouwkunstigen passer, tot in zijn kleinste deelen berekend en afgemeten, en de driedelige indeeling ten slotte ook zinnebeeldig toegepast. Het bevat allerlei schoolsche bespiegelingen en leerstellige spitsvondigheden, en waar de kristelijke Godenleer niet toereikend is, neemt het, in zijn zinnebeeldigen toestel, tot die der Oudheid zijn toevlucht. Zijne allegoriën erlangen een zeker leven door den geheimzinnigen adem, waarvan zij zijn aangeblazen, maar gaan des niet te min aan het euvel dier dubbelzinnige zinspelingen mank; gelijk dan ook de tallooze verklaringen van zijn gedicht voor zijn tekortkoming in dezen bewijzen.

Ook de beide wereldlijke verhaaldichten van romantischen inhoud, door Ariosto (1474—1533) en Tasso (1503—1595) gedicht, hoe dichterlijk boeyend, hoe gloed- en geestvol gewrocht, beantwoorden niet aan het karakter van een eigenlijk heldendicht. Wij vinden er een geheel vrije en ongedwongen kunstpoëzy op romantische legende en geschiedstof toegepast, gelijk zich dat bij den overgang van dan midden- op den nieuweren tijd denken laat. Ariosto vooral beweegt zich, in zijn *Razenden Roeland* — Karel de Grootes beroemden Paladijn — met een speelzieke losheid, waarin de rustige epische eenheid van ernst en scherts geheel te loor is gegaan. In die stemming hanteert hij de romantische bestanddeelen der Karels-legende zonder eenigen eerbied voor de stof zelf, en verwerkt ze tot een bonte beeldengalerij, vol van 't vrolijkste, buitensporigste leven. Daarbij vervloeit echter de krachtige teekening, voor 't heldendicht vereischt, in een rusteloze beweging der lijnen, en kunnen het vindingrijkst vernuft, de levendigste veraanschouwelijking niet

¹ *Aesthetik*, t. pl. S. 1301.

episch werken, omdat geen der losweg geschetste beelden een blijvend bestaan erlangt, en de schertsend afgebroken draad van 't verhaal zoo los en verbrokkeld blijft, dat de lachende lezer zich voortdurend in de vrolijkste beweging bevindt, en veeleer den indruk van een geestig uitgewerkt sprookjen, dan van een heldendicht, krijgt. In geheel anderen geest hecht Tasso, in zijn *Verlost Jeruzalem*, de romantische ridder-sagen aan het groot-sche geschiedfeit der kruistochten. Hij omvlecht den geschiedkern, het historische geraamte van zijn dichtwerk, met de schitterendste bloemen, de kleurigste verven der fantastische ridderwereld, en legt zich vooral op de uiterlijke schoonheid van taal en vormen toe. Daarbij schiet dan echter het degelijk karakter van den inhoud te kort, en laat ons gemoed onbewogen en koud. Hoe aangenaam en ongedwongen wij ons, bij hem gelijk bij Ariosto, op de vloeyende achtrijmen — *ottave rime* — hunner stancen voelen bewegen, de weelde, daarbij genoten, doet ons meer uit- dan inwendig aan, en is, bij Tasso vooral, te uitsluitend muzikaal van werking¹. Dantes *terzinen* (of *drie-verzen*), waarbij de middenregel der voorgaande strofe op de beide uiterste der volgende slaat, zijn rustiger van gang, maar wat te gekunsteld, en daardoor min bevorderlijk voor de duidelijkheid.

De Portugeesche dichter, Don Luis de Camoëns (1514—1595), die, in zijn *Luziaden*, de grootsche zeetochten van zijn volk bezong, vonkelt daarbij van gloedvol leven, maar kan, met zijn argelooze vermenging der Grieksche en Kristelijke Godenleer, het gemis van een waarlijk epischen grondslag niet vergoeden. Minder nog kan de Spanjaart Don Alonzo de Estilla in aanmerking komen, die, in zijn *Araukanen*, Spanjes roof- en veroveringstochten in Zuid-Amerika bezong².

In Engeland beproefde Milton (1608—1674) de joodsche-kristelijke Paradijs-mythe in een heldendicht te bewerken, gelijk het, een eeuw na hem, Klopstock (1724—1803) in Duitschland de kristelijke Messias-legende deed. Beiden faalden, door den aard reeds van 't onderwerp, in spijt der talrijke schoone plaatsen en

¹ Tasso's muzikale dichttrant en gloedvol koloriet zijn in Ten Kates vertaling van zijn *Jeruzalem* (Haarlem bij Kruseman, 1855) voor een goed deel bewaard gebleven. ² Hij was niet de eenige epische dichter, maar de beste van 25, binnen weinig meer dan een halve eeuw tijds in Spanje opgetreden.

dichterlijke epizoden in het „Verloren Paradijs” en de „Messiade”. Door een godgeleerd stelsel gebonden (gelijk Taine van Milton schrijft ¹), en niet bij machte het bovennatuurlijke een zinnelijken vorm te geven, noch in tooneelmatige aanschouwelijkheid een reeks van sprekende karakters en levende wezens te scheppen, rijgt hij tal van koude redeneeringen aaneen, verkeert God en mensch in alledaagsche en rechtzinnige werktuigen, en komt slechts in al zijn kracht uit, wanneer hij den Satan zijn eigen republikeinschen geest inblaast, ons een verscheidenheid van grootsche landschappen en verheven verschijnselen schildert, en zijn poëzy der verheerlijking van godsdienst en deugd wijdt. Episch was hij in dit alles zoo min, als de geheel lyrische Klopstock in zijn twaalf zangen van den Kristelijken Godszoon, wiens bovennatuurlijk, zondeloos bestaan ook dan moeilijk te schetsen ware geweest, al had den dichter zijn lyrische aanleg niet verhinderd, om die deelen van zijn onderwerp, waarin karakter, handeling, aanschouwelijk en tastbaar leven gevorderd werden, naar den eisch te behandelen.

Ver beneden hun beiden, in dichterlijke waarde, staat de doodgeboren proeve van Heldendicht, door den Franschman Voltaire (1694—1778) in zijn *Henriade* geleverd. Voltaire verbeeldde zich, zegt Demogeot ², dat een heldendicht in het opgesmukt verhaal van een of ander roemrijke krijgsdaad bestaat, van een aanroeping der Muzen voorafgegaan, en met een relaas van verleden dingen, een droom, een tocht naar de onderwereld, en een liefdesgevalletjen opgeluisterd. Al deze uiterlijkheden had hij Virgillius’ *Æneïs* afgekeken, en bootste — men zou bijna *aapte* zeggen — die nu in ’t Fransch na; van een waar heldendicht — een *epos* — had dat alles weinig of niets. En wat van hem geldt, mag, in minder of meerder mate, op alles toegepast worden, wat, ’t zij dan op Bijbelschen of algemeen geschiedbodem, in geheel den loop der vorige eeuw, van dien aard, zoo hier te lande als — op Klopstocks voorang — in Duitschland geleverd werd. Munten ’t een meer, ’t ander minder, dier berijmde verhalen — sommigen ook in ’t geheel niet — door ettelijke dichterlijke bladzijden en enkele schoone epizoden uit; mogen zij allen, naar den aard hunner stof en verhaaltrant, onder de rubriek van ’t Verhaaldicht eene

¹ *Histoire de la littérature Anglaise*, II. p. 434. ² *Histoire de la littérature Française*, Paris 1857, p. 674.

plaats erlangen, op den naam van Heldendicht hebben zij weinig of geen aanspraak. Zelfstandiger, en den roem zijns dichters ten volle waardig, is de poging door Bilderdijk, in zijn *ter helft* voltooiden *Ondergang der eerste Wereld* op dit gebied beproefd¹, al is ook deze meer een afgebroken reeks van schoone epizoden, dan een deel van een eigenlijk *epos* te noemen.

In den nieuwsten tijd schijnt de plaats van 't oude Helden-dicht door den zoogenoemden Roman ingenomen te worden. Deze gaat geheel van de dagelijksche ervaring uit en heeft het werkelijke leven tot zijn schouwplaats, waarop hij zich echter bij voorkeur tot die punten wendt, die der dichterlijke vlucht en beweging de meeste vrijheid laten. In plaats der wonderwereld van het oude heldendicht, schetst hij ons de maatschappelijke van den dag of 't verleden. Zijn geboorte dankt hij aan de middeneeuwsche riddersverhalen, wier fantastische wereld, met haar reuzen, dwergen, schoone jonkvrouwen, toovergodinnen en derg. hij vaarwel zei, om er alleen het verrassende en avontuurlijke van te houden, dat dan ook in zijn enkele Grieksche voorloopers reeds gevonden werd. Tegenover zijn onderwerp staat de romanschrijver, zoo in keus als bewerking, veel vrijer dan de heldendichter. Terwijl deze een of ander in dichterlijke overlevering levend geschiedfeit, naar de voorstelling en hanteering der volksage, moet bewerken, en daarin aan die overlevering en sage gebonden is, kan gene zoowel zijn hoofdonderwerp als de bijomstandigheden geheel willekeurig stellen of omwerken. Zijn werk heeft voorts, meer dan het heldendicht, het karakter eener zedenschildering, waarin zijn held zelf minder handelend, dan zich door verschillende indrukken en ontmoetingen vormend, optreedt; waarin voorts de liefde een hoefdrijfveër is, en innerlijke werkzaamheid en strijd van geest en gemoed voor uitwendige daden in de plaats treden. *Held* mag de hoofdpersoon dus slechts minder eigenlijk heeten, daar hij meer het lijdzame middenpunt vormt, waarin, in den roman, alle levensvoorwaarden, beschavingsinvloed, maatschappelijke beginselen en verhoudingen samenloopen, en tot zijn vorming medewerken. Zoo raakt het hoofdbelang het innerlijke leven; maar al is daardoor de roman — in onderscheiding van 't heldendicht — bovenal een tafereel van

¹ Zie daarover vooral Da Costa's uitgave en aanteekeningen. Leeuwarden. Suringar, 1852.

't gemoedsleven: zoo blijft toch — in meer beperkte mate — ook voor hem het epische voorschrift van kracht, dat de Verhaaldichter ons vooral ook de uitwendige wereld moet schetsen. Deze erlangt van dien uitwendigen levensgloed een slechts te aantrekkelijker weêrschijn, een nieuw en belangrijk licht, dat tot in de verste schuilhoeken doordringt. Tallooze fijne trekken, door het tastbaar beeldende epos verwaarloosd, worden in het nauwlettend schilderende romandicht, met Argus-oogen bespied en blootgelegd. Daar het daarbij des te algemeener met het proza des levens in aanraking komt, loopt het licht gevaar tot een der twee uitersten te vervallen, van òf daarin ten onder te gaan, louter zinnelijk te werken en den bedorven smaak te streelen, òf met meesterachtige leering en strekking op te treden, en zich met allerlei maatschappelijke, staatkundige of kerkelijke vraagpunten in te laten, en hun partijdige beantwoording ten dienst te staan, vergetende dat het schoone geheel belangeloos optreden en werken moet. Gelijk het van het werkelijke leven uitgaat, keert het daartoe evenzeer terug, en duidt zijn algemeen samenhang daarmee ook in den ongebonden stijl, de proza-taal, reeds aan, waarin het, in onderscheiding van 't heldendicht, uitsluitend geschreven (of, wil men, gedicht) wordt ¹.

Uit al het gezegde laat zich tevens licht afleiden, dat de roman bij voorkeur — en zelfs daar ook, waar hij zich in het openbare leven beweegt — op het gebied van het byzondere leven speelt, dit althans op den voorgrond stelt. Natuurlijk richtte hij zich daarin het allereerst op de schitterendste, meest in 't oog loopende punten: de kringen van 't hof en der groote wereld. De oudere Fransche *aristokratische* roman der 17^e eeuw, door Mlle de Scudery (1607—1701) en hare geestverwanten bewerkt, was slechts schijnbaar een helden-roman. Onder de geschiednamen der Herculesen, Aramena's, Octavia's, enz. werden er de hovelingen van hun tijd geschilderd, en door dezen hofkring de ridder- en heldensfeer der vroegere heldenzangen en ridderromans vervangen. In die groote wereld slechts wist men zich alle dichterlijke verheffing te denken, terwijl de versmade onadelijke standen voor geenerlei poëtische voorstelling vatbaar

¹ Vischer, *Aesthetik* t. pl. S. 1310. Verg. voorts D. Freiherr von Biedermanns lezenswaardig boekjen *Der Roman als Kunstwerk; eine Skizze, als Beitrag zur Aesthetik*, Dresden, 1870.

schenen¹. Later eerst kwam, met de verheffing dier standen zelve, ook de schildering van hun maatschappelijk en huiselijk leven, en hunne vorming en beschaving, in den burgerlijken en volksroman op. De laatste, in de Spaansche deugnieten- en schavuiten-romans (door Mendoza en and.) het eerst vertegenwoordigd, in Frankrijk door Le Sage, in Duitschland door den schrijver van den *Simplicissimus* (Grimmelhausen), in Nederland door Nicolaas Heinsius in zijn »Vermakelijken Avonturier» nagevolgd, schetsen ons avontuurlijke lieden van allerlei soort, rondtrekkende muzikanten, studenten, handwerkslui, vondelingen, bedienden, boeren en derg., als vrij wat vermakelijker tegenhangers van de markiezen en hotjuffers der aristokratische romans. Hun stijl en voordracht is over 't algemeen, gelijk de sfeer waarin zij zich bewegen, tot losbandigwordens vrij. In den burgerlijken roman zelf zijn die grove kanten wat afgeslepen, wordt maatschappij en leven van meer ernstige zijde opgevat, en toont zich de glans der beschaving ook voor een deel althans in 't volk doorgedrongen; hij staat als in het midden tusschen de adelijke en volks-roman, en vormt het eigenlijke toonbeeld der dichtsoort. De huiselijke haard en 't burgerlijke leven, in zijn ruimsten omvang, maken er 't middenpunt van uit. Groot-Brittanje was zijn vaderland, en terwijl daar Fielding en Smollet (in hun Tom Jones, Roderik Random, en and.) nog als een middending tusschen den schavuiten- en burgerlijken roman schreven, schiep het fijn ontledend vernuft van den menschkundigen Richardson er het eigenlijke burgerlijke of zeden-romandicht, en werd daarin in Duitschland vooral door Hermes, ten onzent door het begaafde vrouwenpaar Wolff en Deken meesterlijk gevolgd. In hetzelfde Groot-Brittanje werd ook, in 't begin dezer eeuw, een nieuwe romansoort, de historische of geschied-roman geboren, door den lang ongenoemd gebleven Walter Scott, in een reeks van algemeen geliefkoosde werken, aan 't licht gebracht, en sedert alom, met minder of meerder talent, in Frankrijk door Alfred de Vigny, P. Lacroix, Victor Hugo, in zijn Notre-Dame, en and., in Duitschland door Willibald Alexis (W. Häring)², en

¹In onze dagen werd, door de beruchte Deutsche Gravin Hahn-Hahn, de herleving van den aristokratischen Roman met de onnatuurlijkste gemaaktheid beproefd; zie de meesterlijke parodie harer werken in (Fanny Lewalds) *Diogena* (Leipzig 1847). ²„Was die Theorie vom historischen Roman verlangen musz,

in de laatste jaren Victor Scheffel, O. Müller, en Rodenberg, ten zont vooral door Van Lennep, Drost, Oltmans, Mej. Toussaint, Schimmel, en Lodewijk Mulder, nagevolgd. Het tweeslachtige van dezen schrijfrant, en de klip, waarop hij bijna noodwendig schipbreuk lijden moet, toont zich vooral in den tweestrijd tusschen den historisch onbeduidenden romanheld en de belangstelling, van de andere zijde, in den historischen achtergrond bij den lezer verondersteld. Terwijl deze zijne ernstige aandacht trekt, boeit hem, van den anderen kant, het talent van den schrijver aan de persoonlijke lotgevallen en 't wel en wee van zijn held, en verhindert hem, aan een van beiden zijn onverdeelde belangstelling te wijden. Zoo dient bijna noodzakelijk een der twee aan 't andere opgeofferd te worden. Laten wij er echter de geschiedenis voor wat zij er is, beschouwen wij ze als den geheel toevalligen, ons op zich zelf niet rakenden grond, waarop de dichter zijn personen voor ons opvoert, dan mogen wij — voor zijne meesterlijke behandeling van deze zelf — Walter Scott, met Taine¹, den Homerus van den Engelschen middenstand noemen, uit en na wien, met wegslijting allengs aller geschiedbestanddeelen, zich die Engelsche zedenroman onzer dagen gevormd heeft, die ons het hedendaagsche leven, op *zijn* voetspoor, schetst gelijk het is, zonder opsmuk en in alle sferen, van het grauw tot den adelstand. Dezelfde oorzaken, die bij hem of anderen den geschiedroman deden falen², werkten

eine mächtige Handlung, bedeutende historische Gestalten im Hintergrunde der Dichtung, im Vordergrund aber frei erfundene, für die Zwecke des Gedichts unbedingt verwendbare Charaktere, historische Treue der Färbung und des Costüms ohne Anekdotenjägerei, Enthaltung von den Effecten der Antiquitäten-Sammlung, bei entschlossener Betonung des bleibend Nationalen und Menschlichen in den Gestalten der Vorzeit; — das ist hier in höherem Grade geleistet als vielleicht in irgend einem vaterländischen Roman. Alle handelnde Personen sind wahr und lebendig; man fühlt nirgend die Absicht, überall aber die Wirkung. Vollkraft des epischen Stromes, Klarheit und Energie der politischen Anschauungen und Ueberzeugungen, Einheit der künstlerischen Composition und Reichthum der Ausführung stellen W. A. allen Mitbewerbern voraus an die Spitze des Zuges." Kreyssig, *Vorlesungen über den Deutschen Roman der Gegenwart*, S. 15. ¹*Histoire de la littérature anglaise* II. p. 494. ²Hetgeen men in de laatste jaren in Duitschland als geschiedroman heeft willen opdringen, is meer een oppervlakkige voorstelling van enkele belangrijke personen of feiten, die echter — gelijk bij de hoofdschrijfster (de weduwe Mundt, Louise Mühlbach) zelve — maar al te natuurlijk in een louter geld- en boek-makend streven ont-

juist ten zeerste mede, om hen in den zedenroman zoo gelukkig te doen slagen. Voor genen waren zij te nauwlettende bespieders der werkelijkheid en te nauwgezette zedenschifters, hanteerden zij een penseel te fijn, om de breede trekken der geschiedenis en hare grovere toetsen naar waarde te doen gelden; voor dezen daarentegen hadden zij juist wat zij behoefden, en handhaafden zich dan ook tot heden met tal van namen en werken. De wat aristokratisch getinte en niet van gemaaktheid vrije Bulwer, de min of meer overdrijvende, en daardoor in 't komische meer dan in 't verhevene gelukkige Dickens, onder de vrouwen de rampspoedige maar geniale Miss Bronte, haar vriendin Gaskell, de als George Elliot optredende Mrs Evans, de Engelsch-Duitsche Lady Tautphoeus, en voorts de gevoel- en geestvolle Antony Trollope, en de veelzijdigste van allen, Thackeray, blinken onder de menigte uit.

Met den zedenroman hangt ten nauwste de maatschappelijke roman samen, die de in genen op den achtergrond sluimerende vraagpunten van maatschappelijken aard — rijkdom en armoede, onderlinge verhouding der standen, arbeid en verdienste, misdrijf en straf, en derg. — meer opzettelijk op den voorgrond stelt, maar dan ook, in zijn erkende strekking, licht gevaar loopt, het gebied der kunst te overschrijden. Eugène Sues *Mystères de Paris* enz., en Victor Hugo's befaamde *Misérables* leeren hem ons, van zijn zwakke zoowel als boeyende zijde, kennen. Buiten hen was het vooral de begaafde George Sand, die, met haar meesterlijk schrijftalent, haar krachtige teekening en gloedvol koloriet, bijna de tekortkomingen vergeten doet, waartoe zij, door de te kenbare strekking en bijoogmerken van veel harer schriften, vervalt. In Engeland hebben de romans van Kingsley en de reeds genoemde Miss Gaskell een kennelijk maatschappelijke tint; terwijl de talentvolle Gustav Freitag in Duitschland, in zijn *Soll und Haben*, een tusschensoort van zeden- en maatschappelijken roman schreef. Immermann in zijn *Epigonen*, en Gutzkow in zijne *Ritter vom Geiste* en *Zauberer von Rom*, gaven

aardt. „Man plündert mehr oder weniger apocryphe Denkwürdigkeiten und Anekdotensammlungen, beutet die Zeitungen aus, setzt einige Staatsactionen in Scene, macht dabei mit der Grammatik ebensowenig Umstände wie mit Geographie und Geschichte, würtzt die lange Suppe mit einigen Liebes- und Mordgeschichten eigener Erfindung, und hat sich den bildungssüchtigen Leser eines national und politisch erregten Zeitalters verpflichtet.“ (Kreyssig t. pl. S. 88).

talentvolle proeven van een half maatschappelijk , half historisch romandicht. In de laatste jaren eindelijk schiep Spielhagen , in zijn boeyende romans, een trouw en leerrijk beeld der maatschappelijke twisten , afdwalingen en uitzichten , en paart met een levendig natuurgevoel veel humor en een idyllische kalmte , bij de meest-tragische werking , waar het onderwerp dat meëbrengt. Levin Schücking eindelijk treedt meer als onverdroten onderhoudend verteller in zijn verschillende wakkere zedenromans op.

Het nieuwere verhaaldicht , de Roman , heeft boven de eigenlijke epische poëzy de ruimere aanwending van 't lachwekkende voor , dat bij dezen binnen enge grenzen (den Homerischen Thersites en derg.) bepaald was. Eigenlijk komische heldendichten zijn dan ook niets anders dan parodiën op de dichtsoort zelve , gelijk ze de Oudheid in zijn Muizen- en Kikvorschen-strijd ¹, Frankrijk in Boileaus *Lutrin*, Engeland in Popes *Rape of the Lock*, Duitschland in Zacharias' *Renommist*, enz. bezat. De toepassing der grootsche vormen van 't Epos op dergelijke minbeduidende onderwerpen zet hier de lachspieren op gelijke wijs in beweging , als bij eigenlijke parodiën (Langendijks of Blumauers *Aeneïs* bijv.) het geval is. In den Roman vond het lachwekkende in de ruimste mate toegang , sedert Cervantes' onsterfelijke Ridder van de Mancha , met zijn schildknaap Sanchio , der romantische ridder-wereld den nekslag gaf , en vervolgens , in de reeds genoemde deugnieten-romans , het maatschappelijke leven vooral van zijn lachwekkende zij in oogenschouw werd genomen. In grootscher en gevoelvoller zin verhief zich dat lachwekkende tot het humoristische , gelijk zich daarvan de sporen noch in den Don Quichot ², noch bij Le Sage zelf , miskennen laten. Een humoristisch meesterstukken schiep Olivier Goldsmith in zijn *Vicar of Wakefield* , terwijl zijn landgenoot Sterne , in zijn *Tristram Shandy* , meer een reeks van humoristische beschouwingen aan een lossen romantischen draad hechtte. In Duitschland oefende , in later dagen , vooral Jean Paul (Friedrich Richter) dezen schrijftrant , maar is daarbij niet van gezochtheid vrij te pleiten. Gezonder was de geniale Zwitser Rudolf Töpfer (in den *Presbytère* en and.) De meer eenzijdige gevoels-roman vond in Göthes *Lijden van den jongen Werther* zijn voor- en toonbeeld , dat in

¹ Voor den Nederlandschen lezer in Bilderdijks meesterlijke vertolking toegankelijk. ² Zie daarover De Montaignu's scherpzinnige opmerkingen in de *Revue des deux Mondes*, 1864, naar aanleiding van Dorés teekeningen.

Nederland, door Feith en anderen, min verstandig dan ziekelijk werd nagestreefd. De lachwekkende, min of meer humoristische roman vond daar in P. de Wacker van Zon (onder den naam van Bruno Daalberg) een vertegenwoordiger. Humoristisch trouwens moeten min of meer alle volledige zedenromans zijn, die, met niet minder gevoel dan vernuft, de wereld en 't leven van alle zijden in 't oog vatten, en ons beider welgetroffen beeld voor oogen stellen¹.

Op meer beperkte schaal stelt zich naast den roman de *novelle*, waarin slechts een enkel brok uit het geheel wordt bewerkt, dat zich de Roman ten doel stelt. Zij schetst ons niet de geheele ontwikkeling van een of ander mensch, maar slechts een deel van zijn leven en streven, dat onze aandacht echter door de spanning op een keerpunt boeit, en binnen zijn kleinen omtrek een beeld van 't geheel geeft. De Italiaan Boccacio gaf er, in zijn gezellige Tiendaagsche Kout (*Decamerone*), het eerste voorbeeld van, dat vooral in Frankrijk, onder Frans I (het *Heptameron* van Magaretha van Navarre, de *Cent nouvelles nouvelles*, enz.) nagevolgd werd. In Duitschland streefden hem Göthe (in zijn *Uitgewekenen* en *Keurverwantschappen*) en de rampspoedige Heinrich von Kleist, voorts Tieck en Leopold Schefer, in min of meer gewijzigde manier, na. In Frankrijk schreef vooral Prosper Mérimée meesterlijke *novellen*. Verwant met de *novelle*, maar in meer luchtigen trant, is de berijmde dichterlijke vertelling, gelijk zij, in Duitschland, vooral bij Lichtwehr, Gellert, Pfeffel, Wieland, en in onze dagen nog, bij den genialen Mecklenburger Fritz Reuter (*Lauschels und Rimen*) voorkomt, of, in meer ernstigen trant en in proza, bij Heinrich von Kleist, Adelbert Stifter, Clemens Brentano, Theod. Storm en and. Ten onzent hebben vooral Bilderdijk en Staring meesterlijke proeven dezer dichtsoort, in rijm en versmaat, gegeven.

Ook de idylle bleef echter in den nieuweren tijd en in proza niet onbeoefend, maar werd daarin meer uitgebreid en ontwikkeld. Deels ontvluchtte men daarbij — in min of meer ziekelijken trant —

¹ „Es ist dem ächten Humor gegeben,” zegt Kreyszig (t. pl. S. 94) te recht, „den Starken, Stolzen zu verlachen und den Schwachen zu achten; denn es ist ihm nichts verborgen, wo die Kraft des einen mit dem Nichts, die Schwäche des Anderen mit dem All sich berührt. Wer ihn in seiner Vollkommenheit besäße, wäre der vollkommne Mensch, und wer damit den Talent der Darstellung, der Gestaltung verbände, der vollkommne Dichter.”

de overbeschaafde en als vijandig geschuwde maatschappij, en meende zijn heil op het land, in de onbedorven gewaande natuur, te vinden. Een Herderdichtsoort, die in Italië door Sannazaro en and. in zwang geraakt, naar Spanje, Italië, Engeland, Duitschland en Nederland werd overgeplant, en in de laatste helft der vorige eeuw, met de proza-idyllen van den gevoelzieken Zwitser, M. Gessner, en zijn hoogst onnatuurlijke bijbel- en andere herders, een einde nam. Deels wist men haar, in onze eeuw, tot een nieuwe romansoort, de zoogenoemde dorpsvertelling — de volksroman van 't veld en den akker — te herscheppen, waarbij in Duitschland vooral Immermann (in zijn Westfaalsche *Dorpschout* in den Münchhausen) en Auerbach, in een tal van uitstekende verhaaltjens, in Zwitserland de Predikant Bitzius, in een reeks van tafereelen voorgingen, en weldra alom navolgers vonden: Jozef Rank in Boheme, Leopold Gompert in de Oostenrijksche Jodenwereld, anderen in den Elzas of Silezië, in Noorwegen Bjornson, in Nederland Cremer, enz. De reeds genoemde Frits Reuter, thans aan den voet van den Wartburg bij Eisenach gevestigd, gaf in zijn plat-duitsche proza-verhalen (*Olle Kamellen*, gelijk hij ze noemt) de gelukkigste proeven van zijn voortreffelijke begaafdheid op dit gebied¹. In Frankrijk schetste George Sand, in haar *Duivelspoel* en *Frans de Vondeling*, twee proza-idyllen van de weldadigste werking en eenvoud.

Ook in versmaat echter werd, met het gelukkigst gevolg, in moderneren geest, de idylle behandeld. Johan Heinrich Voss in zijn *Luize*, Messchert in zijn *Gouden Bruiloft*, en bovenal Göthe in zijn *Hermann und Dorothea* schiepen meesterstukken in die dichtsoort. Het laatste werd zelfs door Wilhelm von Humboldt

¹ „Es ward diesem Manne gegeben, Deutsches Leben zu sehen, zu fühlen, zu genieszen, als ein richtiger norddeutscher Normalmensch, und das Gesehene, Empfundene, Erlittene, Genossene, mit freiem Geiste und warmem Herzen dichterisch zu gestalten in einer Form, die sich zu dem Inhalte verhält, wie ein gesunder, wenn auch mehr derber und handfester als idealisch schöner Körper zur Seele. Seine eigentliche Stärke ist liebenswürdiger, behaglicher Humor, in der allerbesten Bedeutung des Wortes, gereift und zur ganzen Reinheit und Stärke dieser Empfindungs- und Darstellungsweise erhoben durch ein Lebensschicksal, wie nur eine Natnr von dieser urwüchsigen Gediegenheit und — Derbheit es zum Segen ertragen und verarbeiten konnte.“ Kreysig t. pl. S. 103 f. —

ten grondslag gelegd, om er de wetten der epische dichtkunst uit af te leiden ¹.

Thans rest ons de lyrisch-epische *Romance* en *Ballade* nog, om, in geleidelijken overgang, het Verhaaldicht voor 't Lierdicht te laten varen, en dit laatste, in zijn geheelen omvang, in oogenschouw te nemen. Beide nauwverwante, moeilijk te onderscheiden, ja, dooreenloopende dichtvormen roepen den ouden heldenzang in ons geheugen terug, in welken het hier- en verhaal-dicht nog onbestemd sluimerden, en als in den kiem vereenigd waren. Episch van inhoud, dragen zij dezen in lyrisch getinten vorm voor. De dichter zingt er, even als in 't epos, van verleden dingen, maar in plaats van daar geheel onpersoonlijk buiten te blijven, verplaatst hij zich met zijn gevoel geheel in het onderwerp, alsof dit niet tot het verleden, maar zoo naar ruimte als tijd tot het heden behoorde, en zich in hem vertegenwoordigde. Er ademt als een persoonlijk leven in; met rassen loop streven de strofisch afgedeelde verzen voorwaarts, en ijlen naar 't angstig verbeide slot. In tegenstelling van den heldenzang, die naar den aard der omvangrijke sage, waartoe zijn onderwerp behoort, slechts het deel van een nog onvolledig grooter geheel is, waarin het zal opgenomen worden, stellen *Romance* en *Ballade* een afgerond en afgesloten geheel voor, en behandelen niet meer een gedeelte van een of ander heldensage, maar enkele bepaalde gebeurtenissen en handelingen, moord- en oorlogstoeeneelen, en liefdesgevallen, die zich evenwel vooral dan het meest daartoe leenen, wanneer zij eerst door de volks-overlevering behoorlijk bewerkt zijn, of enkele sprooken spookachtige bestanddeelen in zich hebben opgenomen. In de Oudheid komen beide dichtvormen niet voor; eerst in den nieuweren tijd werden zij uit volkspoëzy zelve geboren, en ontleenen daaraan dan ook hunne namen. Het italiaansche *Ballade* duidt oorspronkelijk een danslied aan, dat den bepaalden rhythmischen vorm van drie strofen met een referein had; naar Engeland echter overgebracht, ontwikkelde het zich daar, en in Schotland, in zijn latere strekking, en koos zijn eigen vrijen maatgang en strofen. De naam *Romance* was vooral in 't oude Spanje inheemsch, en daar voor 't verhaal-lied in de volkstaal

¹ Zie het boven reeds aangehaalde vijfde deel zijner *Werke*.

(’t Romaansch), in trochaischen maatgang en klankrijmen, in zwang. Naar den aard harer behandeling in ’t nevelachtige Noorden, den onregelmatigen hortenden gang van haar verzen, en den geheimzinnigen toon, waarin zij sprak, onderscheidt zich de Ballade kennelijk van de meer heldere, losse en levendige Romance, en helt, in haar tooneelmatige voordracht, tot den gesprekform over. De dichter neemt als de rol des sprekers op zich, en laat het den lezer daarbij over, uit het gesprokene op te maken, wat er eigenlijk gebeurd zij. In de bekende, door Bilderdijk vertaalde, Schotsche ballade van Eduard, komt bijv. de moeder onmiddellijk met de vraag te berde: »hoe komt uw zwaard van bloed zoo rood?» — In dit geheimzinnige en plotse-linge ligt iets gejaagds en angstwekkends, en schijnt de Balladenform daarom vooral bij minder blijgeestige onderwerpen op zijn plaats. Desniettemin werden ook deze daarin behandeld, even als de Romance omgekeerd voor gene gebezigd werd. Göthe o. a. heeft dergelijke blijmoedige balladen (in zijn *Junggesell und Mühlbach* bijv., zijn *Edelknabe und Müllerin*) gedicht; terwijl Uhland vooral den Romancen-vorm in beiderlei zin heeft aangewend, en allergelukkigst daarin geslaagd is. In Heines balladen (*Balsazar, de twee Grenadiers*, en and.) treedt het lyrische bestanddeel sterk op den voorgrond; in zijn Romancen (*Don Ramiro* en and.) volgt hij geheel den Spaanschen vorm.

In het eigenlijke *Lierdicht*, waartoe wij nu overgaan, treedt de persoonlijkheid van den dichter geheel op den voorgrond; het zijn zijn eigen gewaarwordingen, de bewegingen van zijn innigst gemoed, die hij er voor ons uit. Waar hij van de dingen buiten zich handelt, geldt het niet hunne oorspronkelijke, zelfstandige waardeering, maar de indruk op hem persoonlijk door hen gemaakt, en de opvatting in zijn geest en gemoed geboren. In het *Lierdicht* is de mensch dus van zijn persoonlijk bestaan doordrongen. In den beginne zich zelf nog maar half bewust, zingt en uit hij zijne gewaarwordingen nog met die onbestemdheid, die zijne uitingen half klanken en half woorden doet zijn. Allengs echter komt hij tot helderder bezef van zich zelf, leert zich klarer kennen, en stelt zich en zijn zelfbewusten geest kennelijker tegen alles buiten zich over. In het *Lierdicht* stort hij den geest uit, en geeft zijn indrukken, gewaarwordingen, en voorstellingen in dichterlijken vorm terug. Een hachelijk onderwinden! — want er dient dan inderdaad iets belangrijks in die voorstellingen te

zijn, zullen zij den hoorder of lezer treffen en boeyen. Zij dienen van inhoud en vorm beiden belangwekkend en aantrekkelijk te wezen, wil de dichter niet stank voor dank erlangen en spot voor lof oogsten. Wat men zijn verhalenden kunstbroeder nog eerder vergeven kan, niet altoos even boeyend te zijn, hier en daar ook minder belangwekkende trekken, bij wijze van overgang en aanvulling, te geven, dat wordt in den Lierdichter niet geduld. Wie ons ongevergd met de zielsbelangen van zijn eigen dierbaar *ik* wil bezighouden, moet ons met niets onbelangrijks plagen, of loopt gevaar als vervelend indringer te worden afgewezen. Kort en bondig, helder en aanschouwelijk moet hij ons zijne gedachten bloot leggen, en daarbij vooral ook zorg dragen, niet te angstvallig noch te volledig te willen zijn; hij zou anders licht langdradig en vermoeyend worden. Niet voetjen voor voetjen, maar als met sprongen moet hij voortschrijden, en ons door verrassende wendingen boeyen. Hij geeft ons standpunt en richting zijner gemoedsbespiegeling aan, voert ons van de eene verrassende plek naar de andere, maar telt niet zorgvuldig de schreden, die wij met hem afleggen. Van gedachte tot gedachte ijlen wij met hem voort, volgen hem onwillekeurig in zijne vlucht, en voelen nauwlijks de aarde meer onder onze voeten. Wilde hij ons daarentegen tred voor tred langs den grond met zich meêvoeren, wij zouden hem hartelijk dank zeggen: kruipen, en gaan zelfs, kunnen wij ook zonder hem; slechts van zijne wieken blieven wij gediend. Hij moet zich ook wel wachten, met eenigerlei aanmatiging op te treden. Moge hij eene ruwe menigte daarmee vangen, den meer ontwikkelden en verstandigen hoorder wordthij er slechts belachelijk door. Niets schaadt hem meer dan een ijdele opgeblazenheid, en de zelfbehagelijke zucht om zich anderen even belangwekkend te toonen, als hij 't zich zelf schijnt te zijn. De werkelijke lierdichter vraagt eigenlijk naar geen hoorders; hij stort, uit eigen zielsbehoefte, zijn gemoed uit, onverschillig wie er al of niet de getuige van zij. Hij zingt, naar Göthe's zeggen, »gelijk de vogel zingt, die rondzwiert in de takken"; »kwam" — zegt in gelijken zin de beminnelijke Justinus Kerner:

Kwam 't vogeltj' ook in menig lied
 Zijn blijdschap ons vertellen,
 't Trok nooit een veertjen uit zijn wiek,
 Om 't op papier te stellen;
 Hij zong het, dat het klonk door 't lover,
 Maar zei niet: leest het thuis eens over.

Wat heb ook ik al menig lied
 Gezongen langs de wegen!
 Maar 'k schreef het in mijn zakboek niet,
 En 't bleef in 't veld verzwegen;
 Slechts de Echo heeft het, woord voor woord,
 Me als recensent soms afgehoord.

Handelt hij echter niet als dat vogeltjen, doet hij als die dichter met dit versjen deed, brengt hij 't zelf, in een of ander bundel, zijn natuurgenooten onder de oogen; dan dient hij te zorgen, dat het hunner aandacht waardig zij. Zijn persoonlijkheid en de verzen, waarin hij die ten beste geeft, moeten van geen zelfbehagelijken eigenwaan, maar van een krachtig en edel vernuft, een beminnelijk en innemend gemoed spreken. Waar deze ontbreken, heeft men geen recht, anderen met zijn ontboezemingen lastig te vallen, met ijdele woorden voor hen te komen pronken. Het is niet genoeg — zegt Schiller, in zijn bekende beoordeeling van Bürger — een of ander gevoel met verhoogde tinten te schilderen; men moet werkelijk zulk een verhoogd gevoel bezitten. Bezieling alleen volstaat niet; zij moet van een verheven geest en gemoed uitgaan. Zijn eigen persoonlijkheid is alles, wat ons de lierdichter geven kan. Deze zorgde hij dus, dat het waard zij, voor de wereld en de nakomelingschap bloot te leggen. Haar zoo veel doenlijk te veredelen, tot de reinste, verhevenste menscheijkheid te louteren, is zijn eerste en gewichtigste taak, vóór hij het ondernemen mag, ook voor anderen als dichter op te treden. De hoogste prijs van zijn dichten kan geen andere wezen, dan dat zij de zuivere, volledige afdruk van een belangwekkende gemoedsbeweging, een groot-schen geest zijn. Slechts zulk een geest mag zich in zijn kunstgewrochten meêdeelen; en terwijl deze zich, ook in zijn geringste uiting, aan ons openbaart, is alle moeite en inspanning te vergeefs, om zijn afzijn door vermeende kunst te verhelen.

Men kan — met Vischer¹ — hoofdzakelijk drierlei soort van Lierdicht onderscheiden: dat der vurigbezielde verheffing (*Hymne*, *Dithyrambe*, *Ode*), dat der verdieping in 't onderwerp (het eigenlijke *Lied* in zijn verschillendste vormen), dat der bespiegeling en betrachtning (*Elegie*, *Sonnet* en derg., en *Punttdicht*). In 't eerste blijkt het door den dichter bezongen onderwerp hem zoo verheven, dat hij het onmogelijk in zich overbrengen, in zijn

¹ *Aesthetik*, t. pl. S. 1352 ff.

gemoed verplaatsen en meester worden kan. Het behoort tot de krachten die 't heeal bewegen, en die, in hun verstrooide werking samengevat, in een zelfstandig bestaan gedacht, en als een of meer almachtige wezens vereerd worden. Deze Lierdichtsoort geldt dus bij voorkeur het Godsgeloof van ouder en nieuwer tijd, maar behoeft zich daartoe niet te beperken. Ook de meer verhelderde geest, bij wien het doordenkend verstand dat geloof allengs ontworteld heeft, kan een of ander grootsche werkkraft in natuur, gemoed, of leven, zich als eene zelfstandige macht voor 't oog des geestes stellen, en haar een hymne wijden. Hetzelfde geldt, waar invloedrijke aardsche machten, zeeghaftige helden, staten, steden, groote daden, vreeselijke gebeurtenissen, schrikwekkende natuurverschijnselen, en derg. bezongen worden; zij klimmen bij de dichterlijke opwekking en behandeling, en door het verband, waarin zij tot meer volstreckte onvoorwaardelijke machten gesteld worden. Door de overmacht van 't onderwerp als overweldigd, zoekt zich de dichter, met bovenmenselijke inspanning, aan het hem als overstelpend gevoel te ontworstelen, en stort zijn bewogen gemoed in bezielde klanken uit. Als Godendicht was de hymne vooral der Indische en Grieksche Oudheid eigen; in de eerste — gelijk er de proeven in de zoogenoemde Veda's van tot ons gekomen zijn — meer nog met grootsche natuurverschijnselen in samenhang; in de laatste geheel tot uit die verschijnselen ontkiemde, tastbare Godenbeelden gericht. Onder den naam van Homerische hymnen zijn er ons proeven van bewaard gebleven. Na een korte aanroeping, bevatten zij eene wijdluftige ontvouwing der daden van de bezongen Godheid; oorspronkelijk voorzangen van rhapsodiën raakten zij daar naderhand van los, en ontwikkelden zich zelfstandig. Zij geven ons dus een herinnering aan den tijd, waarin verhaal- en lierdicht nog als ongescheiden dooreenlagen. Daarna ging het Grieksche lierdicht, van de elegische en jambische poëzy der Ioniërs, tot de melische en koorzangen der Doriërs voort. De laatste alleen behooren in deze afdeeling van 't Lierdicht. Zij bereikten hun toppunt in Pindarus. Onder begeleiding van muziek en dans, werden zij bij openbare gelegenheden, godsdienstige plechtigheden, ter ontvangst en begeleiding der overwinnaars in de openbare spelen, door geheele koren opgezongen. Hun rijke en kunstige strofenbouw, hun afdeeling in strofe, anti- (weder- of tegen-) strofe, en epode (of slotzang) was de

waardige vorm voor hun grootschen, overweldigenden inhoud, voor de machtige werking, op het ontroerde gemoed geoeffend. Van hen dagteekende vooral die zoogenaemde lyrische onregelmatigheid, die als het hoofdkarakter der hymne beschouwd wordt. Deze kwam echter eerst bij Pindarus tot vollen bloei, maar kon zelfs daar de punten van overeenkomst niet wegnemen, die zijn hymnen nog altoos met die homerische hadden: hunne min of meer epische richting. Zij stelden den hoorders als een reeks van beelden voor oogen, den God, den held, der stad, het landschap ter eere, door den dichter gewrocht. Uit alle sfeeren, op zijn verheven onderwerp betrekkelijk, weet deze bouwstof te putten, om het toe te lichten. Die verschillende epische brokken zijn zelden lang, maar volgen elkander geleidelijk, en gaan van 't eene beeld tot het andere voort; zoo stellen zij het onderwerp, in zijn volle licht, voor den geest en 't gemoed van den hoorder. Een tweede kenmerk dezer koorzangen zijn hun verstandelijke bestanddeelen, de spreukmatige uitdrukkingen, die hen kenschetsen; wat geen kennelijk gehalte van ernstige levenswijsheid bevatte, zou den Grieken voor geen proeve eener hoogere dichtsoort gegolden hebben. Natuurlijk echter dat dit, naar den aard van 't Lierdicht, in een zoo bezielden vorm vervat was, dat er de lyrische warmte geenerlei schade bij leed.

Van deze koorzangen, vóór hunne ingewikkelde uitbreiding, door Pindarus, komen wij tot de zoogenaamde Dithyrambe, waarin het onderwerp zich als in den zanger overstort, maar dezen, als een ontoereikend vaatwerk, overstelpt en bruisend overschuimt. Als van een krachtigen dronk bedwelmd, zwiert hij er, ongebonden, in de meest verscheiden rhythmten rond. Zijn zang gold daarom vooral den Wijngod, Dionysus (of Bacchus), de Godheid, die meer dan eenige andere 's menschen innigste zenuwleven beroerde. Ook hier bleef echter de epische tint den voorrang behouden, die de daden en 't lijden van den God schetste. Wat deze den Grieken was, dat is den dithyrambendichter in 't algemeen ieder hartstochtelijke dichterlijke aandrift en bezieling, waarin hij zich van 't hoogste en verhevenste voelt aangeblazen, zonder dit geheel te kunnen meester worden, en tot dat stille, vrije, heldere gevoelsleven te geraken, dat hem geheel zich zelf doet zijn. Een Ode daarentegen noemt men, in den striktsten zin, een bezielden zang, die in kunstrijke strofen en stoute sprongen, den verhevensten

inhoud bezingt; eigenschappen, die haar met de geringe wijzigingen door den strijd in den vorm aangebracht, ook in de latere oude eeuwen — bij den Latijnschen Horatius bijv. — gelijk in de nieuwere eigen bleven. Geen dichtsoort, die, door haar verheffing van toon en stontheid van vlucht, den middelmatigen dichter en rijmelaar lichter tot misbruik aanleiding geeft, en daartoe ten onzent dan ook, in de rijmelwoede der vorige eeuw, in de rijkste mate geleid heeft.

Naarmate het verheven onderwerp der hymne dieper in 't gemoed dringt, daar warmer, inniger, en gevoelvoller leeft, laat het die epische behandeling, die spreukmatige uitdrukkingen minder toe, hoopt beelden op beelden, en doet zijn verzen van louter gloed en warmte stralen. Zoo was het in het Semitische — het Hebreeusche en Arabische — Oosten, den eigenlijken bodem der lyrische poëzy en der godsdienstige gemoedsverheffing. Nergens komt dit schooner uit dan in de Psalmen der Hebreuwen, enkele van welke uit den bloeitijd van hun geschiedenis dagteekenen, en hun zangrijken tweeden koning, David, zelf tot maker hebben; terwijl andere uit de dagen van hun rampspoed en daarop gevolgde ballingschap spruiten, en door Jeremia en zijne tijdgenooten gedicht zijn; nog andere weder, in aanmerkelijken getale, de latere heldeneeuw der Maccabeën en den worstelstrijd met Syriën als oorsprong verraden ¹.

In de gevoelvolle Latijnsche hymnen der middeleeuwen (het *Stabat mater*, *Dies irae*, enz.) paarde zich weder een meer onpersoonlijk dichttalent met de Oostersche innigheid. De middendeutsche en middennederlandsche hymnen van Godfried van Straatsburg en and. op Maria, de Drieënhed, enz. zijn daarbij in zooverre episch, als zij een onverzadelijke aandrift verraden, om, in 't onuitputtelijke onderwerp hunner geheimzinnige vervoering, ieder voor levendige beeldenpronk vatbare zijde uit te werken. De nieuwere tijd koos hooge waarheden, zedelijke voorschriften en gemoedsbewegingen, natuur-bespiegelingen, tot onderwerp van zijn hooger lierdicht, zijn bezielde hymnen: Göthes zang van Mohammed, zijn Grenzen der Menschheid, en Schillers Hymne aan de Vreugde, het Noodlot, enz.; in Neder-

¹ Zie Hitzigs voortreffelijke Deutsche uitgave (*Die Psalmen, übersetzt und ausgelegt*; Heidelberg, 1864), en verg. de korte aantekeningen op Vondels vertaling, in de volksuitgave zijner Werken, II. bl. 42 en vv.

land o. a. Nieuwlands Orion, Van Alphens Aan de Zee, Da Costa's Voorzienigheid. Met aloude goddelijke persoonsverbeelding dichtte o. a. Göthe beide schoone gebeden in zijne Ifigenia, en Hölderlin zijn even echt klassieken als eeuwig waren Lofzang Hyperions. In Göthes Prometheus wordt daarbij de onderlinge verhouding juist omgekeerd, en niet de Godheid, maar de haar uittartende mensch met de verheven rol bedeed. Dat ook de Dithyrambe voor nieuwere bewerking vatbaar is, toonen o. a. Göthes Reizigers Stormlied en Hartsreis in den Winter. De nieuwere dichter zal zich daarin ongebondener dan de oude bewegen, die in ieder rhythmische afdeeling nauwlettender maat houden moest. De rijmlooze Ode lokte in 't Duitsch vooral tot navolging, waarbij dan de zoogenoemde alkaische en saffische maat werd gebezigd, gelijk bij voorb. in Platens:

Kom hieher, lass reinere Luft umwehn dich!
 Sieh, wie farbreich, doppeltes Grün vermischend,
 Hier vom Oelbaum rankt zu dem andern Oelbaum
 Schlingender Weinstock.

In Nederland werd slechts door enkele dichters (Bellamy, Klein, Van der Woordt en and.) deze rijmlooze dichttrant nagevolgd. Men deelde er zijn Oden meest in omvangrijke copletten van twaalf en meer regels af, en waar men de Horatiaansche maten volgde, verzaakte men toch het rijm niet. Dat vooral in de vorige eeuw daarbij de Odenvorm allerjammerlijkst misbruikt werd, merkten wij reeds op. Aan vurige godsdienstige hymnen was vooral het blakend-geloovige Spanje rijk; in vaderlandsche schitterde het verdrukte Italië onzer eeuw (Leopardi, en and.).

Wanneer de lierdichter zich niet, door de verhevenheid van zijn onderwerp, tot bezielde, maar onevenredige uitstortingen van zijn getroffen gemoed gedrongen voelt, maar er zich rustig in verdiepen, het geheel omvatten, in zich opnemen, en in levensvolle verzen teruggeven kan, en daarbij zijn eigen gemoedsstemming uit; dan dicht hij geen hymnen meer, maar liederen en al wat, in ruimeren omvang, tot deze afdeeling van 't Lierdicht behoort. Geleidelijke eenvoud en zangerige vloeibaarheid maakt er het wezen van uit; maar hoewel vertrouwelijke, innemende, en bevallige onderwerpen zich daar bij voorkeur toe leenen, is zij daar geensins toe bepaald. Zij kan ook verhevene tonen aanslaan, en den hevigsten strijd van 't menschelijke hart,

de treffendste menschelijke en maatschappelijke rampen even gelukkig behandelen, als iedere blijmoedige gedachte en vreugdevol natuurgevoel, wanneer zij slechts in 's dichters gemoed leven, en dit vrij voor ons uitstorten. Wil men 't onderscheid tusschen deze en de vorige afdeeling van 't lierdicht, en der behandeling van beider onderwerpen, zich duidelijk voor oogen stellen, zoo heeft men slechts een hymne, als die van Schiller aan de Vreugde bijv., en een liedjen, als dat van Poot aan de Vrolijkheid, naast elkaâr te leggen. Gene zingt de vreugde toe, zweeft en beweegt zich om haar heen, somt hare werkingen op; uit het andere klinkt ons de vreugde zelf, in de blijmoedigste tonen, met de levendigste persoonlijkheid tegen. Juist aan dit liedjen van Poot, als in Duitschland aan die van Göthe, laat zich de eigenlijke natuur van het lied, tegenover Schillers en anderer dichten, gelijk de dichterlijke roeping van beider zangers het beste kennen. Schiller, hoe schitterend begaafd, hoe grootsch en verheven, was in dit opzicht minder dichter dan Göthe of Poot. Hij heeft daarom ook geen enkel eigenlijk lied gemaakt. Dit lag niet aan een meer verheven, alleen aan een minder los, levendig, en onpersoonlijk karakter. Het lied toch kan zoo goed verheven zijn als de hymne; en zijn ook de tonen van geestvolle blijdschap, door hun aanlokkelijken en geleidelijken aard, er van nature meer verwant meê; schijnen liefde, wijn, dans, gezellige vreugde, natuurgenoet en derg. zijn ongezochte en als van zelf aangewezen onderwerpen; ook het grootsche en verhevene laat er zich niet minder gelukkig in uiten, zij 't ook op geheel andere wijs dan in hymnen of oden. Het lied sluit dus zoo min godsdienstig als maatschappelijk verhevene onderwerpen uit; het omvat zoowel 's menschen verband met het oneindige leven, als het zijn strijd voor vrijheid en vaderland, zijn helden en deugden viert, mits dit alles zich slechts in 's dichters gemoed verkeerd hebbe, en daaruit als persoonlijk verlevendigd te voorschijn treedt. Even zoo is ook het lijden des gemoeds, in zijn harts-tochtelijkste uitingen gelijk zijn weemoedigste verzuchtingen, aan het lied eigen. Maar niet minder behoort het lachwekkende en komische tot zijn omvangrijk gebied. Daarbij is het hoogst gezellig van aard, en zoo de hymne in zijn volle kracht als koorzang klinkt, niet minder is het voor de uitdrukking van gemeenschappelijke gewaarwordingen van verschillenden aard berekend. Men kan daarom zelfs beide afdeelingen van byzondere

of individueele en gemeenschappelijke of gezelschapsliederen onderscheiden; welke laatste dan of de tijdelijke algemeene stemming, 't zij van godsdienstigen, treurigen, of blijden aard, of de blijvende van deze of gene vereeniging, stand, beroep, en derg. uitdrukken. Zoo erlangt het lied, door zijne verbindende natuur, eene rijke beteekenis voor het leven, gelijk voor de geschiedenis van een volk of staat, en niet ten onrechte heeft men, in dat opzicht, gezegd, dat die van Frankrijk door zijn liederdichters geschreven was. Van Nederlands worstelstrijd tegen Spanje zou men evenzeer kunnen zeggen, dat zij in zijn Geuzenliedekens vervat ware.

In de Grieksche Oudheid behoort tot het lied dat, wat men er in strikteren zin *melos* heette, naar den vorm in korte versregels, op korter en lossen strofen gedicht, en door een of ander persoon met begeleiding der lier voorgedragen; naar zijn inhoud en onderwerp ook wel meer ernstige staats- en krijgspoëzy, maar bovenal toch al wat liefde, wijn, en derg. gold. Het werd er in het zoogenaamde Æoolsche Lierdicht — door Alkæos en Saffo — en den Jonischen Anakreon beoefend en ontwikkeld; bij beide eersten met blakenden minnegloed, bij den laatsten op meer lossen en spelenden toon. Bij de Romaansche volken is hun verwantschap met die der Oudheid in hunne liederen niet te miskennen; alles komt er helder en levendig uit, en de verzen zijn als van nature geneigd, zich welluidend en klankrijk dooreen te slingeren. Bovenal de Franschen toonden zich meesters in den lossen vorm hunner *chansons*. De beminlijke Béranger, levenslustig als Anakreon, en toch met een warm gevoel voor al wat groot en edel is, voor vrijheid en volksgeluk beziel, is, in deze richting, de treffendste uitdrukking van den Franschen geest. In 't Germaansche — met name het Duitsche en Engelsche — lied spreekt zich een innig, meer onbestemd gevoelsleven uit, gelijk in Göthes Reizigers Nachtlid, Tranenweelde, *Ueber allen Gipfeln ist Ruh*, enz., in Byrons en Moores Iersche en Joodsche melodiën, in de liederen van Burns, Campbell, Shelley, en and. In de Middeneeuwen ontloek het nieuwe Germaansche gemoedsleven het eerst en meest in het lierdicht. De minnezang, uit het oudere volkslied voortgesproten, is een verschijnsel vol lieflijkheid, dat slechts wat eentonig wordt door den voortdurenden terugkeer van denzelfden inhoud, tot de vereering van vrouwen en lente bepaald, en door zijn kunstrijken vorm daarenboven op

den duur minder warm van innerlijk gehalte ¹. Een Walther von der Vogelweide staat er, in zijn rijke persoonlijkheid en belangstelling voor geheel het werkelijke leven, bijna alleen ². Het volk, hoewel in zijn innerlijk leven minder ontwikkeld nog dan de adelstand, vond toch in zijn ongedwongen verkeer met de werkelijkheid een opwekkelijker en veelzijdiger prikkel, dan de afgesloten riddersfeer. Gelijk daarom de minnezang uit het volkslied voortsproot, moest hij, in zijn kunstmatige vormen uitgeleefd, ook voor het laatste weder wijken. Met het einde der vijftiende en 't begin der zestiende eeuw begint het op nieuw te bloeyen, en zet met name in Nederland dien bloei ook in de gansche 17e nog voort ³.

Wat noemt men *volk* — vraagt Vischer ⁴ — wanneer men van 't volkslied spreekt? Oorspronkelijk, vóór de werking dier beschaving, die de verschillende standen niet slechts naar bezit, macht, recht, beroep, waardigheid, maar naar geheel hun bewustzijn, onderscheidde, alle leden van een stam of staat ⁵. Geenerlei verschil van dichtkundig oordeel; hetzelfde lied verrukt er boeren, handwerksluï, adel, geestelijken, vorsten. Is dat onderscheid eenmaal in 't leven getreden, zoo heeten diegenen hunner, die van de hoogere beschavingsmiddelen uitgesloten

¹ Zie ter nadere kennismeming de voortreffelijke bloemlezing van Karl Bartsch in zijn *Deutsche Liederdichter* des 13ten und 14en Jahrh. Leipzig, 1864. ² Zie de uitgave zijner Gedichten door Frans Pfeifer, Leipzig, 1864. ³ Proeven zie in het *Nederlandsche Liedboek*, I en II, Amsterdam, Gebhard, 1851. ⁴ *Aesthetik*, t. pl. S. 1357. ⁵ „Rede ich von Volksdichtung” zegt Steinthal (*Zeitschrift* V. S. 3 in gelijken zin), „so verstehe ich unter Volk dasjenige Bewusstsein einer geistig gleichartigen Vielheit von Menschen, welches noch vor der Cultur oder wenigstens ausserhalb derselben liegt. Den Gegensatz dazu bildet also die Kunstdichtung d. h. die Dichtung des Selbstbewussten, cultivirten Geistes. So kann man die Volksdichtung auch Naturdichtung nennen. . . . Dasz zur vollsten und reinsten Dichterkraft nicht logische Politur der Begriffe nöthig ist, wird anerkannt: poetische Begabung bei edelem Gemüthe, bei ungetrübtem sittlichen Bewusstsein, bei Geschmack d. h. natürlichem Sinne für Ebenmasz und Einklang, reicht ohne Cultur aus, die vollendet schöne Dichtung zu schaffen. Diese Bedingungen können sich in jedem Stande oder bei jeder Beschäftigung einer Nation finden; sie waren vorhanden unter den Edlen der ältesten Hellenen, den Rittern des österreichischen Landadels im Uebergange vom 12en zum 13en Jahrhundert; sie sind es noch oder waren es wenigstens noch bis vor Kurzem unter den Bauern Finnlands, Serbiens, Ruzlands. Allerdings ist der ungebildete Sänger, der Volksdichter, in Gefahr, in Rohheit zu versinken, wie der Künstdichter leicht ein künstlicher reflectirter Dichter wird.”

zijn, in meer beperkten zin het »volk”. Maar dezen zijn nog dat, wat eens allen waren, de algemeene grond en moederaarde, waaruit ook de overigen zijn opgewassen. Van hen, die tusschenbeiden staan, niet onontwikkeld natuurlijk meer, maar evenmin genoegzaam beschaafd, of door nood ontaard en verwilderd, door overbeschaving verstompt, is daarbij geen sprake; slechts van die groote menigte, die zich met den vroegeren eenvoud van zeden en levensgebruiken blijft vergenoegen. Deze gansche menigte leeft een vergelijkender wijs onbewust leven, en het ligt daarom juist op den weg van het volksdicht, in dezen bodem te ontkiemen en wortel te schieten ¹. Daar groeit en bloeit het best die kunst zonder kunst, wier hoofdtrek het schoon der onschuld is, die noch zich zelf, noch haren prijs kent. Zij is slechts mogelijk in onmiddellijke verbinding met de toonkunst; het volkslied wordt als zingend geboren, en plant zich met zijne melodie voort; want van schrift noch druk is daar geen sprake. De dichter komt niet persoonlijk voor den dag, wordt niet genoemd, niemand vraagt naar hem; hij heeft als in aller naam gezongen, en allen — het gezamenlijke volk — zijn dus eigenlijk de dichter ². Lieder van later tijd, die onder 't volk ingang vinden, er als de zijne door beschouwd worden, omdat zij den juisten volkstoon getroffen hebben en in den mond des volks overgaan, kunnen daarom slechts in afgeleiden zin volksliederen heeten. Het kunst-dicht echter, dat zich niet bij tijd en wijle uit dezen oorspronkelijken bodem zoekt te verjongen, er nieuwe kracht en frischheid uit put, levert slechts nagemaakte en papieren bloemen. Het eigenlijke volkslied is het algemeene eigendom van alle voor beschaving vatbare volken. Buiten de reeds genoemde is het vooral ook de Slavoonsche stam, die rijk is aan klankrijke liede-

¹ „Das uncultivirte Bewusstsein ist ohne Individualität; denn Individualität ist durchaus fast das Erzeugnis der Cultur. Ohne diese fehlt die Mannichfaltigkeit der Verhältnisse, welche eine mannichfache Gestaltung des Bewusstseins gestattete. Ohne Cultur ist die Erziehung der Geister gleichförmig, und die Eindrücke und Anregungen welche der Einzelne empfängt, bei jedem dieselben. . . Niemand hat etwas, was nicht dem Gesamtgeiste angehörte.” Steinthal t. pl. ² „Herrscht in einer solcher Gemeinsamkeit poetische Begabung, so hat jeder Einzelne Theil an derselben, jeder ist Dichter, und der Eine dichtet wie der Andere. Die Dichtung gehört dem Gesamtgeiste in welchem jeder Einzelne lebt. — Jedes Lied musz zuerst irgend einmal von irgend einem Sänger geschaffen sein; aber so wie es gesungen ist, gehört es jedem im Volke, weil es aus dem Volksgeiste heraus gesungen ist.” Steinthal t. pl.

ren, wier weeke en weemoedige toon echter niet het krachtiger merg der Germaansche bezit. De verjonging der kunstpoëzy door 't volksdicht, grijpt vooral door de onderlinge en weërkeerige kennismeming van zijn gewrochten plaats. Krachtig was daarom zijn werking, tóen, in de vorige eeuw, de Engelschman Percy zijn rijke verzameling van volksliederen het licht liet zien ¹, Herder in Duitschland zijn »Stemmen der Volkeren» uitgaf ², en — om geen anderen te noemen — Göthe zich aan die frissche bron verkwikte.

Alle ware kunst, zegt Vilmar met betrekking tot het eigenlijke volkslied te recht ³, is innige behoefte der menschelijke natuur, geen spel van luim of willekeur. Daarom zijn ook steeds die dichtgewrochten het belangrijkste en aantrekkelijkst, die de minste sporen van zulk een willekeur, de krachtigste blijken van zulk een behoefte dragen. Nergens nu openbaarde zich dit duidelijker dan waar, als de bloemen der lente, de volksdichten als van nature en uit zich zelf te voorschijn dringen; waar alle of althans een groot aantal gelijkgezinden en -gestemden dezelfde zang- of dichtbehoefte voelen, en bij den aangeslagen toon onmiddelijk invallen: gelijk in 't vroege voorjaar, bij zonnenondergang, van een nog bladerloozen boom het eenzame lied van een lijster zich hooren laat, en nu, onmiddelijk bijna, gelijksoortige tonen van boom tot boom en tak tot tak weërklinken, totdat het gansche woud als in één blijmoedig feestgeschal samenstemt. Zulk een samenstemmen en meëzingen veronderstellen de eigenlijke volksliederen ook; ieder, in hun kring, zijn zij van zulk een vrolijk, uit »onbeklemd borst» aangeheven weërklank op hun eenmaal geuite tonen, zeker. Zij zijn liederen van 't gemeenschappelijke en gezellige leven, en doen zich dan ook als zoodanig steeds voor, als liederen der landsknechten en ruiters ⁴, der jagers

¹ In zijn *Reliques of ancient British poetry, consisting of old heroic ballads, songs, and other pieces.* ² Ongelukkig gaf hij ze — zoo min trouwens als Percy de zijne — niet in ongerepten staat, in 't licht, maar de len beiden er van het hunne bij, en wijzigden ze naar welgevallen. ³ *Handbüchlein für Freunde des Deutschen Volksliedes*, 2te Aufl. Marburg, 1868. ⁴ Gelijk bijv. dat voortreffelijke:

Der in den Krieg wil zichen

Der soll gerüestet sein;

Was soll er mit ihm führen?

Ein schönes Fräulein,

Ein langen Spietz, ein kurzen Degen;

Ein Herren woll'n wir suchen,

Der uns Bescheid soll geben.

en drinkebroërs, van liefde en van lust, of ook van sterven en scheiden. De naam volksliederen zelf werd hun eerst later gezamenlijk gegeven. *Liederen* moeten zij vooral ook heeten, omdat zij niet slechts gedicht, maar in de eerste plaats, zoo te zeggen, gezongen werden, met melodie en zang onafscheidelijk verbonden waren, zich zonder deze niet laten denken. Dáárin vooral komt dan ook hun verschil met andere en latere liederen uit. Om een volkslied in den waren zin des woords te wezen, moet zulk een lied gezongen, jaren lang door het volk, naar eigen melodie gezongen zijn.

Geheel onpersoonlijk is het lied, wanneer òf de dichter een gemoedstoestand niet als zijn eigen voorstelt, maar als dien eens anderen uit, òf, persoonlijk optredend, een zede- of natuurtafereel schetst. In den eersten zin is bijv. Göthes »Kent gij het land, waar de citroenen bloeyen?», en voorts die reeks van andere liederen gedicht, waarin men òf zijn eigene òf meer algemeene bevindingen, in den mond van een of ander persoon, een herder, jager, zanger of derg. legt, òf ook meer bepaalde toestanden en levensvormen, die men zelf niet ervoer noch wellicht ervaren kon, toch als zelf-doorleefd uiten laat; zoo bijv. Grietjens gebed in den Faust, Heines Herdersjongen, enz. Wellicht de helft van het lyrisch gebied is met dergelijke gedichten als bezaaid. Ook der natuur kan de dichter zijn eigen geest inblazen, gelijk Göthe bijv. in zijn »Jonkman en Molenbeek», of als Anakreon zijn duifjen laat vertellen, hoe het bij hem gesteld is.

Und gibt er uns dann kein Geld nit,
 Leit uns nit viel daran;
 So laufen wir durch die Wälde,
 Kein Hunger stost uns nit an:
 Der Hüner, der Gäns haben wir so vil,
 Das Wasser aus dem Brunnen
 Trinkt der Landsknecht wann er will.

Ei, werd ich dann erschoszen,
 Erschoszen auf bréiter Heid,
 So trägt man mich auf langen Spieszen,
 Ein Grab ist mir bereit.
 So schlägt man mir den Bummerlein Bum,
 Der ist mir neunmal lieber
 Denn aller Pfaffen Gebrumm.

Minder talrijk is de andere vermelde vorm vertegenwoordigd, waarin de dichter een klein *genre*-stukken of landschapjen teekent, niet in zijn eigen naam noch dien eens anderen optreedt, maar een tafereeltjen voor onze oogen stelt, dat als voor zich zelf spreken moet. Heinrich Heine dichtte veel van dezen aard, hoewel wat persoonlijk getint, gelijk zijn Pastorie, zijn Berg-idyl op den Harts, zijn volkstafreeltjen: »wij zaten in 't visschershutjen», dat In 't Jachthuis, enz. Ook Lenau's Hongaarsche Heiden en Schetsen behooren daartoe, en vooral Freiligraths soms wat bont gekleurde tafereelen.

Het bespiegelende Lierdicht staat op de grenslijn van den tweesprong, waarin het gemoed zich als in een beschouwend en beschouwd verdeelt, en deze beiden zich in een onderling spel vermeyen. Het gevoel staart daarbij met verholten of aan den dag gelegden weemoed, zijn straks nog levendig maar allengs verdorrend schoon na, en laat, 't zij van verre of meer nabij, den denkenden geest reeds doorschemeren. Onder de dichten der Westersche Oudheid behoort hiertoe inzonderheid de zoogenoemde *Elegie*, onder die van 't Oosten het Indische en de kunstrijke vormen van 't Mohammedaansche Lierdicht, onder de Romaansche en latere Germaansche, het *Sonnet* of Klinkdicht en aanverwante vormen. Onder de eerste verstaat men, naar den oorspronkelijken zin van 't woord, geensins alleen een zang van weemoed en weeklacht — gelijk het door Roemer Visscher met *Jammertjen* vertolkt werd — maar, gelijk bij de Jonische Grieken, ook krijgs- en staatszangen. Het bewijst echter voor een minder graad van beschaving en ontwikkeling, wanneer men — gelijk bij hen de dichters Kallinus en Tyrtaeus — zulk een krachtigen inhoud in dergelijken tederen vorm giet. Ook gebeurde dit waarschijnlijk slechts, omdat het de eerste lyrische vorm was, dien men vond, en waarop zich nu het heldenmatig gezwollen gemoed wierp. Want, terwijl de elegische versmaat den krachtig voortschrijdenden hexameter (of zesvoet) van 't Heldendicht, om den anderen, met den zich als verademenden pentameter (of vijfvoet) verbond, werd daardoor ook voor den inhoud een verpoozing en verademing vereischt, die met die voortvarende krijgsdrift en werkkracht in weerstrijd was. Daarentegen kon zij, bij haar tweeregelige afronding, als distichon, uitnemend bij de voordracht van korte wijsheidslessen en zedespreuken (gelijk die van Solon en andere

spreukdichters) dienen. Toch was ook dat niet haar blijvende taak, en begreep zij hare roeping eerst volkomen, toen zij zich, sedert Archilochus, de uiting der schoone gewaarwordingen van een bezielde levensgenot ten doel stelde, waarin het voorbijgaande oogenblik als van een idealen glans straalt. Zoo kon zij nog eenmaal in vollen luister schitteren, toen de Romeinsche maatschappij in haar verval het kortstondig geluk van een harts-tochtelijk, oogenblikkelijk genot nastreefde. Hoe warm nu echter het gevoel in een dergelijke stemming wezen mag, brengt toch de aard van den maatgang, het regelmatige verpoozen in den vijfvoet na 't voortschrijden in den hexameter, noodwendig een toon van verdoving met zich. Het gemoed is wel nog geheel in zijn toestand als verzonken, maar begint dien toch reeds te beschouwen; de liederdichter voelt, de elegische bepraat wat hij voelt; zijn gevoel mag daarbij zoo warm zijn als het wil, het verdampft bij 't ontgloeyen. Dit voert ons dan van zelf tot die stemming van weemoed en rouw, die in lateren tijd met de elegie bijna uitsluitend verbonden werd, de weeklacht over een verloren levensgeluk, waarvoor zij ook reeds in de Grieksche Oudheid gebezigd werd, en die haar, als de toon eener windharp, ook in haar genotsuitingen doortrilt. Ovidius in zijne *Tristia*, zijn *Heldinnebrieven*, en verschillende *Mimnezangen*, Tibullus, en Propertius hebben bij de Romeinen, in den nieuweren tijd Schiller (in zijn Pompeji en Herculanium en zijn verrukkelijk schoone Wandeling), Göthe (in zijn Elegiën uit Rome, en elders) de dichtsoort met het beste gevolg beoefend.

Wat het Indische lierdicht betreft, dat verzinkt, als met bedwelmden wellust, in een natuur, welker weeldrigheid de zinnen verblindt, in een vervoering van minne, en een zielvolle zinlijkheid. Het heeft echter in deze bedwelmingsstemming een gevoel van weemoed, dat zich het best in elegische klaagtonen uit. Zijn schoonste voortbrengselen mogen daarom ook elegisch heeten: zijn heerlijke „Jaargetijden” zijn met toespelingen op het vluchtig verwijlen van 't oogenblik doorweefd; smachtende liefdesverzueming is de geliefkoosde toon, die zich met een mijmerend natuurgevoel vereenigt, en zijn treffendste uitdrukking in Kalidasa's „Wolkenbode” gevonden heeft. Met dat Elegische naverwant is het Idyllische, en daarmee dan, in de Gitagovinda — de zang der liefde van Krisna voor de herderin Radha — verbonden. Het Mohammedaansche lierdicht,

dat zijn hoogsten bloeitijd in de 13e en 14e eeuw, in Perzië had, duidt minder bedwelmend natuurgevoel, dan afgodische verzinking aan, gelijk zich die bij Dsjelladeddin-Roemi, bij Saadi, en Hafis, in verschillende graden en tinten uit. Het gemoed heeft zich als van alle banden dezer droom- en schijnwereld ontdaan, heeft in de eeuwige eenheid zich verloren, en zweeft, van alle stoffelijke behoeften vrij, in een onbepaalde ruimte. Daar die eenheid echter tevens ook in ieder deel der werkelijkheid tegenwoordig is, staat het 's dichters gemoed vrij, zich in een dier werkelijkheidsvormen te ontbinden, en kiest het daartoe al licht dien vorm, die, door 't verliezen van zijn ik in een ander of in de diepten van den natuurgeest, een zinnebeeld van denzelfden weg is, waar langs datzelfde doel, minder genoegelijk, door tucht en bespiegeling bereikt wordt. In zaligen minneroes wijdt zich dan de dichter, onder den bedwelmenden geur van viooltjens, rozen, en muskus, der liefste toe, uit de groefjens van wier konen de wereldgeest hem toelacht, of den wijn, in welks vuur het eeuwige wereldgeheim gloeit. Dit mystieke spel zijns gemoeds, waarbij hij zich, naar welgevallen, beurtelings verliest en hervindt, is geheel van elegischen aard, en vindt zijn gelukkigste uitdrukking in die kunstrijke *ghazelen*, met hun telkens herhaalde rijmen, die in onze dagen door Göthe, Rückert, en Platen zoo voortreffelijk zijn nagevolgd.

Onder de Romaansche dichters zijn het vooral de Italianen, die in hun rijmrijke dichtvormen van Sonnetten, Canzonen, Tertsinen, Sextinen, achtregelige Stancen — door de Fransche Triolets, Rondeelen, Madrigalen, en derg. gevolgd — een ingewikkelde vorm- en rijmbeweging in 't leven riepen, waarbij de innerlijke gedachten-rijkdom maar al te licht voor den uiterlijken klank moet achterstaan, en die elders dan ook meer spelend slechts en voorbijgaand gehuldigd werd¹. In Duitschland werd haar navolging echter door Platen en Rückert met het gelukkigst gevolg beproefd, terwijl in Engeland Wordsworth o. a. enkele verrukkelijk schoone Sonnetten dichtte.

Aan de uiterste grens der poëzy ligt het *epigram* (eig. *opschrift*) of

¹ In den Sonnettenkrans bereikte deze gekunsteldheid haar toppunt; hij bestaat uit een reeks van vijftien Sonnetten, ieder eerste versregel van welke eensluitend is met den laatsten van 't voorgaande Sonnet; terwijl het veertiende met den eersten versregel van 't eerste sluit, en het vijftiende door de eerste versregels van de veertien voorafgaande gevormd wordt. —

punt dicht. Het is op een enkel uitwendig onderwerp gericht, tegenover 't welk zich de dichter plaatst, maar dat hij echter niet in zijn gemoed opneemt, en slechts in zoo ver persoonlijk beschouwt, als hij er, in de bondigste korthed, een treffend juiste, eeuwig ware, en daardoor schoone gedachte over uit. Oorspronkelijk en naar zijn Griekschen naam zelf bestemd, om dat onderwerp tot opschrift te dienen, werd het later meer algemeen van strekking, en vereischte slechts een of ander gegeven, waaraan zich zulk een gedachte knoopen liet. Daaruit werd van zelf zijn eigenaardige en natuurlijke vorm geboren. Het begint, met door 't noemen van onderwerp en aanleiding de verwachting te spannen, om dan, in verrassende wending, het puntige slot te uiten. Voor zoover dit slot een hekelende strekking heeft, behoort het punt- tot het hekeldicht, waarover eerst later te spreken valt. Een reeks van fraaye epigrammen is ons in de zoogenoemde *Anthologie* (of Bloemlezing) uit de Grieksche Oudheid bewaard gebleven; onder de Romeinen werd het vooral door Martialis beoefend; in Duitschland door Göthe en Schiller, in hunne Xenien, en wat vroeger reeds door Hauff en Kästner, in Nederland door Roemer Visscher in zijne Kwikken, Huygens in zijne Sneldichten, en in onze dagen door Staring. Verwant is het Bijschrift, waarin ten onzent Gerart Brandt bovenal uitmuntte en op 't welk Dr. Wap zich thans vooral toelegt.

Terwijl ons 't Verhaaldicht de buitenwereld schetst, het Lierdicht ons den innerlijken mensch, in zijn gevoelsuitingen, teekent, stelt zich ons het Tooneeldicht binnen- en buitenwereld in zelfbewuste, levendige werking op elkander voor. De mensch laat er niet slechts lijdelijk op zich werken, hij treedt er zelf handelend in op; evenmin echter handelt hij alleen, maar laat evenzeer door anderen handelend op zich werken. Deze werking neemt hij door 't gevoel in zich op, en wordt tot wederwerking geprikkeld. Hij werkt naar buiten met die — minder of meer — werkkraft van zijn bestaan, die wij zijn karakter noemen. Het Tooneeldicht geeft ons dus handelingen en karakters, vol werkdadig gevoel. Zonder handeling geen onderlinge werking van binnen- en buitenwereld; zonder karakters slechts een lijdelijk opnemen der indrukken van buiten, van geene wederwerking gevolgd. Terwijl het Lierdicht ons voorts het beloop eener stemming ontvouwt, ons door die van 't oogenblik op eene volgende voorbereidt, maar daaraan zelf geen gewicht hecht, slechts

in het heden, niet de toekomst bepaaldelijk leeft, houdt het Tooneeldicht daarentegen onze aandacht op ieder toekomstige werking gespannen, uit de vroegere botsing geboren, en die zich handelend voor ons uit. Het bezigt daarbij noodwendig den gespreksvorm, als zijnde die, waarin eene handeling met de levendigste bewustheid uit 's menschen binnenste ons voorgesteld wordt. De volle werkkraft, waarmeê bij 't Tooneeldicht de personen voor ons optreden, doet hen eenigszins op de tastbare gewrochten der Beeldhouwkunst gelijken; terwijl het schilderend Verhaaldicht meer overeenkomst heeft met de tafereelen der Schilderkunst. Gelijk het beeldhouwwerk, als uit onnaspeurbaren grond, in de ruimte schijnt te verrijzen, bouwt zich voor ons inwendig oog het karakter in 't Tooneeldicht op, en doet er zich helder en klaar in volledige afronding voor¹.

Zal ons echter de tooneeldichter in zijn werken, gelijk hun bestemming dat meêbrengt, een aanschouwelijk karakter-beeld der wereld schenken, zoo moet zulk een beeld in zijn binnenste leven en met de rijkste volheid werkzaam zijn. Wat dat beteekent, heeft niemand zoo krachtig doen blijken, als Shakspere, met zijn alle menschen en dingen doordringenden blik. Göthes zeggen, dat men bij Shakspere zien kan, hoe de mensch te moede is, is in den ruimsten omvang waar; niet de dichter, maar de menschheid, in hare meest verschillende vormen — grijzaard en kind, man en vrouw, vorst en dienaar, staatsman en krijger — treedt bij hem in 't volste licht. Bij Schiller daarentegen is het, met weinig uitzondering, meer de persoonlijke stemming van den dichter, dan de veelvuldige onderscheiden richting en aanleg zijner personen, die zich uit. In rhetorischen zegtrant stort hij zijn gemoed en geest in hunne woorden uit. Men hoort niet hen, maar hem zelf daarin spreken, en waar hij, gelijk in zijn Wallenstein, deze persoonlijke strekking het minst laat uitkomen, heeft hij dan toch, in zijn Max en Thekla, gelegenheid gevonden, zijn hart in dit opzicht uit te storten. Al het hen betreffende mag daarom ook minder tooneelmatig dan lyrisch heeten, en beantwoordt niet aan de eischen van 't tooneeldicht. Dit toch vordert een geheel onpersoonlijken geest, die zich in alle toestanden en zienswijzen volkomen weet te verplaatsen; die zich zelf en zijn persoonlijke inzichten geheel te verloochenen weet,

¹ Vischer, *Aesthetik*, t. pl. S. 1379.

om slechts die zijner voorgestelde personen te doen uitkomen. Van den dichter merkt men er niets, zijn persoon is er verdwenen; men leert er niet hem, maar de wereld kennen, in welke hij zich als ontbonden heeft. Geen kunstwerk staat daarom ook zoo geheel op eigen voeten, en als een natuurgewrocht, een zelfstandige, van den schepper losgerukte wereld, daar.

Epos beide en Lierdicht moesten dan ook vooraf gaan, om dezen derden dichtvorm, het Tooneeldicht, tot stand te brengen, waarin een zooveel ontwikkelder en rijper levens- en wereld-ervaring sprak. In Griekenland werd het Drama geboren, toen de worstelstrijd van dwingelandij en adregeering beslist, de vrijheid in de volksregeering een feit geworden was, en de zege, op de Perzen bevochten, de geesten tot het degelijkste zelfbezeft gebracht had. De minder ontwikkelde kristelijke middeneeuwen konden daarentegen nog geen waar tooneeldicht hebben; hare kerkelijke geheimnisspelen zijn nog ten halve verhaaldicht, met lyrische brokken doorvlochten. Het echte Tooneeldicht is een gewrocht van den nieuweren tijd, der hervorming en beschaving, en der herboren wetenschap, die met het verleden brak en een minder bevooroordeelden blik op wereld en menschen richtte. Toen werd in Engeland de »Homerus van het Tooneeldicht" (gelijk Gervinus hem noemt), Shakspeare, geboren. In het streng Katholieke en onvrije Spanje had het voorzeker ook niet kunnen bloeyen, zoo niet in het buitenland de vrije beschaving ware doorgedrongen en werkzaam geweest; en de hoofdbeginselen der levensbeschouwing van 't Spaansche tooneeldicht zijn daarom ook in zooverre niet werkelijk dramatisch, als zij er niet evenzeer in doordringen kon. Het bouwt op een grondslag voort, die, zoo min als de gebezigde bouwstof, op geen ware en algemeene opvatting der menschelijke natuur en hare ontwikkeling berust. Bij de Franschen vergoedde eenigermaten de bewegelijkheid en oordeelkundige scherpte van hun geest, wat zij in kerkelijke vrijheid en zienswijze misten. Toch hangt ook de tekortkoming van hun tooneeldicht met het kunstmatig-doodsche begrip van den innerlijken mensch samen, dat zijn grond in 't Katholicisme heeft.

De wereld, gelijk zij zich in 't ware Tooneeldicht voordoet, wordt geheel door 's menschen innerlijke leven bepaald; alles

vloeit daaruit voort en werkt er op terug; terwijl de eigenlijke aard van dat innerlijke leven, als zelfbewuste wil, het gedachteleven meer op den voorgrond brengt. Die wil stelt zich zijn doel en zoekt dat te volbrengen. De wijd uitgestrekte buitenwereld krimpt, door de beperking op dat alles beheerschend doel, tot een nauw bestek samen, en werkt slechts in zoo verre ter wilsbepaling meê, als zij tot beweeggrond gebezigd wordt. Van toeval is daarbij geen sprake. Nergens treedt meer dan in 't Tooneeldicht het zelfbewuste karakter op den voorgrond. Reeds Aristoteles vorderde er bovenal gelijkmatige eenheid in, en 't nieuwere romandicht, dat, allerlei wankelende, in hun ongelijkmatigheid zelve ongelijkmatige karakters in 't leven riep, is daardoor geheel ondramatisch. Wanneer toch het karakter geen rustpunt heeft, hoe dan een juiste verhouding aller wederwerkingen te erlangen, door het tooneeldicht in leven geroepen? Treedt echter dat karakter er beslissend op, zoo moet het zich ook in zijn volste kracht dáárdoor uiten, dat het den keten der bestaande dingen op een of ander punt doorbreekt, om hem in verhevener, degelijker, en warer zin te hernieuwen. Het meest is dit natuurlijk bij den staats- of geschied-held het geval; maar ook voor den hoofdpersoon in 't burgerlijk Tooneeldicht blijft het een vereischte, dat hij in een of ander zin radicaal (gelijk men 't noemt) handele, d. i. den alledaagschen sleur der bestaande vormen versmade. Het dramatische karakter is door de vastberadenheid van zijn handelingen, noodwendig bondiger dan 't epische. Het moet rijk zijn, om de macht der denkbeelden, die het bezielen, in de verscheidenheid aller krachten en eigenschappen te doen kennen, die ze doordringen, in beweging brengen, en aan zich dienstbaar maken. Al deze afzonderlijke zijden kunnen noch moeten echter, in het Tooneeldicht, zich zoo volledig ontvouwen noch in 't licht treden, als in het Verhaaldicht, maar er saamgevlochten, in vereende werking, op het aangegeven doel losgaan. Deze samenvlechting der krachtig werkende zedelijke drijfveer en van den rijken persoonlijken aanleg komt het levendigst uit, wanneer het een karakter geldt, dat er persoonlijk meer vreemd en zelfs wars van is. Dan toch zullen zich zijn natuur en die tijdelijke hartstocht slechts langzaam en met moeite samen paren, gelijk bijv. Othello's edel en argeloos gemoed, en het hem door Jago ingestorte gif van den argwaan.

Wanneer dan eindelijk de vermenging heeft plaats gegrepen, komt het gansche karakter in des te geweldiger beroering en werking.

Geheel onderscheiden daarvan is die karakterontwikkeling, die binnen zijn oorspronkelijke grenzen en natuurlijken aanleg, door later ervaringen tot een keerpunt voert, waarin geheel de stemming en toestand verandert, gelijk dat met koning Lear bijv. het geval is. Het midden tusschen beiden houden die gevallen, waarin de kiem tot een ommekeer, die 't oorspronkelijke karakterbeeld uit zijn verband rukt, reeds vroeger, meer dan 't scheen, daarin gelegd was; gelijk bijv. in Macbeth. Hamlet, die, in zijn voortdurenden strijd met zijn gemoedsdrift, gereed hem geheel te overmeesteren, zich toch wezenlijk gelijk blijft, staat in de geschiedenis van het Tooneeldicht bijna alleen. De eenvoudigste vorm van karakter-ontwikkeling is die tot de hoogste liefdedrift, waarbij natuurlijk jeugdige karakters verondersteld worden, die niet vroeger reeds tot rijpheid gekomen zijn, gelijk bijv. Romeo en Julia. Een andere afdeeling van dramatische karakters brengt daarentegen niet alleen zulk eene rijpheid reeds met zich, maar handhaaft zich daarin ook, zoodat de handelingen louter uit dien eenmaal aangegeven aanleg voortspruiten. Zal dit echter van een hoofdpersoon gelden, zoo moet toch die handeling, die tot ontkenning leidt, met een gemoedsbeweging en ontroering gepaard gaan, die zich min of meer als een karakterwijziging laat voordoen; gelijk bijv. Schillers Wallenstein door zijn eerzucht tot een verrader wordt. Het doel, dat de drijfveer der handeling is, veronderstelt een tegendoel; beiden ontvouwen zich in verschillende punten, en geven zoo tot een levendige verscheidenheid van karakters aanleiding. Zoo splitst zich bijv. in Schillers Willem Tell het denkbeeld der volksvrijheid in dat van een vastberaden werkkraft in Tell, van een jeugdigen hartstocht in Melchthal, en een mannelijke kloekmoedigheid in Stauffacher, W. Fürst, en een aantal andere personen. Hun edel onderwinden tot verdediging van land en huisgezin wordt door den dichter in sterke tegenstelling gebracht met Parricida's moord uit wraakzucht. Tegenover hen staat voorts Gesslers dwingelandij met hare werktuigen. In 't midden doet zich de adel des lands voor, deels vaderlandsgezind, maar de verheffing des volks eerst bij zijn dood erkennend, deels der vreemde heerschappij gunstig, maar in den loop van 't stuk voor de volkszaak gewonnen. De menigte, die de bevrijding in 't groot tot stand brengt, wordt slechts even aangeduid.

In 't algemeen treden in 't tooneeldicht betrekkelijk weinig personen op, als wist het, dat de doortastende geest der geschiedenis in weinig cijfers en oneindig veel nieten vertegenwoordigd is. Waar buitendien geschiedenis en leven tot een beslissend keerpunt komen, moet het bovenal één persoon zijn, in wien de beweging wordt saamgevat. Het tooneeldicht heeft daarom, veel meer dan het verhaaldicht nog, één hoofdpersoon of held. Slechts uiterst weinig gevallen zijn er, waarin zich die held moeilijk bepaaldelijk laat aangeven, zonder dat de eenheid van 't stuk er onder lijdt. Zoo bijv. in Shaksperes Julius Cæsar, waarin hij, van wien het stuk zijn naam ontleent, spoedig sterft, en door Brutus vervangen wordt; terwijl dezès en zijner bondgenooten lijden en de ondergang der republikeinsche zienswijze, als een voortwerking van genen, eene handeling als 't ware der schim van hun slachtoffer is. Waar liefdedrift den hoofdinhoud vormt, treden twee personen, die in hun verheven hartstocht als tot één worden, zóó vereenigd op den voorgrond, dat men in twijfel kon geraken of de stoutmoedige jongeling dan wel de tot heldin geworden maagd — gelijk in Romeo en Julia — de hoofdpersoon zij. Het karakter, dat tegenover den held optreedt, zal dikwerf krachtiger geteekend schijnen, dan deze, omdat hij als de dommekracht van 't bestaande, de harde wereld van 't verstand of der boosheid en lage kuiperij voorstelt, terwijl toch gene de hoofdpersoon blijft. Zoo vormt bijv. in Sofokles' Antigone deze ontegenzeggelijk het hoofdkarakter, tegenover den harden en stroeven Kreon. Men ziet daaruit, hoe hier alles op de verhouding aankomt, waarin een karakter tot de handeling van het stuk staat; hoofdpersoon toch is diegene, die van de meeste kracht in het doorzetten van het doel doet blijken, waar-toe die handeling strekt ¹.

Die handeling in 't algemeen bestaat in een reeks van kleinere handelingen met ééne beslissende als middelpunt. Door haar bereiden zich de medewerkende personen hun lot, dat uit den strijd der werkingen en tegenwerkingen, als de 't geheel dezer beweging in 't verborgen bezielende wet, geboren wordt, en dat zich als het inderdaad oppermachtige hoofdpunt en het hoofdonderwerp der handeling kenmerkt. Reeds Aristotèles leerde, dat in het treurspel de handeling — *mythe*, gelijk hij 't noemde —

¹ Ald. S. 1386.

de ordening en samenshikking der feiten, hoofdzaak was, daar het zich niet eene afbeelding van personen, maar van handelingen, toestanden, voorspoed en rampspoed, ten doel stelde. Geen zedenschildering, maar handeling noemde hij zijn onderwerp, en de eerste slechts om den wil der laatste, niet de laatste om de eerste daar; zoodat zich dan ook een treurspel eer zonder de eerste dan de laatste denken liet. Daar hij het latere lotsbegrip niet kende, stelde hij er dat van handeling, ommekeer, geluk en ongeluk voor in de plaats, even als hij het karakterbegrip niet in zijn verband met dat lot — als door zijn persoonlijk wederstreven gebaard — opvatte. Zijne opmerking blijft echter in beginsel steeds waar, en van des te meer belang, als de geschiedenis vooral van 't nieuwere tooneeldicht bewijst, hoe dikwijls men de averechtsche zienswijze volgde, als ware er karakterteekening, met verwaarloozing der handeling, hoofdzaak. De dramatische schepping gaat niet van de karaktèrs, maar van hun onderlinge verhouding uit; en men ziet dan ook, hoe juist bij den echten tooneeldichter een karakter dikwerf uit den loop der omstandigheden, den eisch van 't lot, geboren wordt. Zoo vereischte bijv. in Shaksperes Othello de handeling eene vrouw, die zoo volkomen weerloos en niet bij macht is zich te laten gelden, dat haar onmiskerbare onschuld te laat aan den dag komt. Daaruit sproot het beminnelijke beeld der stille en zachtmoedige Desdemona voort. Zoo weet de ware dichtgeest zijn karaktèrs bij voorraad met hun lot in verband te brengen, en alle krachten daartoe werktuigelijk in de juiste verhouding van beiden — lot en karakter — te vereenigen. Deze begaafdheid is echter ver van algemeen, en menigeen, volkomen in staat, een karakter te teekenen, schiet in die der handeling te kort. Dikwerf vooral komt dit in 't Blijspel — gelijk met name ook in het oudere Nederlandsche Kluchtspel — voor, waar vaak een vermakelijke of zelfs humoristische karaktèrschepping zonder levendigen gang en werking der handeling, of omgekeerd (gelijk bijv. in Scribes verwickelingsstukken) een welaangelegde handeling bij gebrekkige karakterteekening gevonden wordt.

Gelijk in het Treurspel, door zijn samenvatting in één, voor onze oogen volwrochte, handeling, zich het treffende en tragische in zijn volste kracht uit, kan ook in 't Blijspel, het lachwekkende en komische, als zijn volkomen tegenbeeld, het gelukkigst en volledigst in 't licht treden. Het eenvoudig schoone kan zich

dan, in zijn volle bekoorlijkheid — al naar het tragisch of komisch beloop der handeling — in den loop der dingen of rampspoediger verwickelen of er ongedeed uit te voorschijn treden. Als een bloem aan den rand van een schuimenden waterval, kan het of in den stroom worden meêgesleurd of in al zijn frischheid blijven prijken. In Göthes Egmont volgt het beminnelijke Klaartjen haar geliefde vrijwillig in den dood; in den Faust wordt Grietjen eerst inwendig verbrijzeld, om dan in meer rustige stemming te sterven. In 't Blijspel deelt de ongedwongen levenslust argeloos in 't vrolijke spel, terwijl de diepere en vrijere humor van Shakeres Rosalinde en Porcia in smarten gelouterd wordt ¹.

De dramatische stijl ontleent zijn hoofdwet aan den voortgang van 't karakter tot de handeling, der wording van 't lot uit het karakter, en wordt daardoor voortvarend, spannend, en beslissend. Men heeft daarbij dikwerf misgetast, en gejaagdheid en overspanning verkeerdelijk voor levendigheid en voortvarendheid genomen. Met name toonden zich de Franschen steeds van nature geneigd, de juiste maat daarin te overschrijden; terwijl daarentegen de Duitscher zich steeds hoeden moet voor te veel bespiegeling en vertraging. Wat toch niet voorwaarts dringt en de aandacht spant, is niet dramatisch. Die spanning wordt van punt tot punt, tot het beslissende laatste toe, door ontknooping en bevredigd; bij de laatste van deze valt de slag, en vindt zich de toeschouwer voor goed getroffen. Aristoteles' uitdrukking, dat het treurspel angst en deernis bij hem verwekken moet, dient door het begrip van schrik en ontzetting en — op enkele punten van het treur- zoowel als in het schouw- en blijspel — van vreugd en komische verrassing te worden aangevuld ². Dat die verrassing en ontroering door de spanning worden voorbereid, belet hare werking niet. De gang van het tooneeldicht is dus, geheel in tegenoverstelling van 't verhaaldicht, meer hortend en stootend; het plotselinge en verrassende is er eene kenmerkende eigenschap van. Ook hier ligt het misbruik voor de hand; maar van de twee kwaden, te veel of te weinig verrassing en ontroering, zondigt het eerste alleen in hoeveelheid, het laatste tegen den aard en de hoedanigheid der dichtsoort. Zelfs Göthe heeft in geen zijner schouwspelen een zoo zuiver en echt dra-

¹ Ald. S. 1389. ² Gelijk men weet, zijn Aristoteles opmerkingen over het blijspel niet tot ons gekomen.

matisch oogenblik als dat in zijn Egmont, waar deze voor Alva's oogen 't paleis binnenrijdt en afstijgt, om zich — gevangen te zien nemen. Zijn Ifigenia en Tasso daarentegen zijn onsterfelijke gemoedstaferoelen, maar zonder ware dramatische spanning en ontroering. Schiller is omgekeerd weder rijk aan oogenblikken, waarin de harten aller toehoorders kloppen, en ieder zenuw zich gespannen voelt tot de beslissende slag valt. Hoe indrukwekkend weet hij — om er slechts één te noemen — het tooneel van Gesslers moord te behandelen, waar Tell op de loer ligt, de smeevende Armgard optreedt, Gesslers overmoed ten top stijgt, en hij, te midden zijner trotsche hardvochtige woorden, van Tells pijl doorboord, zijn gebiedend »ik wil'' met zijn deerniswekkend »God zij mij genadig!'' afbreekt, om doodelijk getroffen van 't paard te zijgen. De grootmeester echter in alle echt dramatische spanning en verrassing zal wel altoos Shakspeare blijven. Men herinnere zich den moord van Duncan in den Macbeth slechts. Macbeths vrouw beschrijft in afgrijselijken angst het tooneel; haar »hij is er aan toe'' is als een afgrond van de eiselijkste spanning; dan vertoont zich Macbeth nog eenmaal, vóór hij de misdaad volvoert, om te vragen wat er is; een dralen, dat verraadt, hoe beide echtelingen van een gelijken gewetensangst doorboord zijn; eindelijk komt hij met de woorden: »ik heb het feit gepleegd'', nogmaals op, en volgt dan de schildering van den moord en zijner gemoedsbeweging, vol grenze-looze ontzetting.

Bij 't opnemen dier indrukken moet echter de toeschouwer persoonlijk geheel buiten alle deelneming in 't aanschouwde en voorgestelde blijven. Even als slechts hij — naar Spinoza's juiste uitdrukking — in staat is, menscheid en wereld wijsgeerig te beschouwen, die ze als meetkunstige figuren gâslaat, kan ook hij slechts een tooneel- of ander dichtstuk æsthetisch genieten, die bij de geheele voorgestelde handeling een onpersoonlijk standpunt inneemt, zich door geen persoonlijke belangstelling in de deelnemers daaraan laat leiden. Is zulk een wijsgeerige kalmte van bespiegeling slechts bij maar uiterst weinige menschen te verwachten, zullen de meesten er voor huiveren; in zaken van kunst en dicht wordt zij — naar Von Hartmanns opmerking¹ — gemakkelijker, deels omdat daar slechts verdichte, geen werke-

¹ *Aphorismen über das Drama.* Berlin, W. Müller, 1870, S. 34.

lijke handelingen worden voorgesteld; deels omdat ook de vorm, waarin dat geschiedt, aanschouwelijk is, in tegenoverstelling der meer afgetrokken wijsgeerige bespiegeling. Door beide vindt zich de toeschouwer, zonder het zelf reeds te weten, in die vrijheid tegenover het onderwerp zijner beschouwing geplaatst, waarin de beweegredenen der handelingen onmiddellijk op hem werken, en slechts naar hare werking op de belanghebbers door hem beoordeeld worden. Eerst daardoor wordt in zijn gemoed de noodige ruimte voor dat medelijden en die ontzetting geboren, die, als in weêrklank, uit de werking voortkomen, op de handelende personen in dicht of spel teweeg gebracht; terwijl bij een onmiddellijke deelneming, de plaats door dit medelijden in te nemen, reeds door de onmiddellijk te weeggebrachte werking zou bezet zijn. Een boer bijv., die eene voorstelling van den Hamlet bijwonende, voor de spokende schijn van den vermoorden koning zelf bang werd en zich ontzette, zou voor het meêgevoel met de aandoeningen van zijn zoon geen plaats meer in zijn gemoed hebben, en daardoor de bedoelde werking niet alleen geheel verloren gaan, maar hem ook alle verder verstand voor de daaruit geboren stemming blijven ontbreken. Even zoo gaat nu ook alle dichterlijke werking en het denkbeeld eener æsthetische voorstelling te loor, wanneer de toeschouwer die toestanden en beweegredenen, door welke de handelende personen zich laten leiden en bewegen, persoonlijk op zich werken laat, in plaats van ze naar hun natuurlijke werkzaamheid in het spelverband zelf op te vatten. Daarom mogen dan trouwens ook zulke omstandigheden, die, in een of ander tooneeldicht, bij volkomen gewettigde ontwikkeling, door de handelende personen, als straf en schuld worden beschouwd, door den toeschouwer alleen als oorzaken en werkingen in het oorzakelijk verband der voorgestelde en aanschouwde feiten worden opgevat.

Tengevolge der meerdere voortvarendheid van het Tooneeldicht, hebben ook zijn verhalende brokken meer levendigheid en beweging dan 't eigenlijke Verhaaldicht, mag zich het lyrische in de alleenspraken niet in louter gevoel of gedachten verdiepen, en moet het gesprek niet alleen een onderlinge wisseling van gevoelens en bewijsgronden zijn, maar tevens weêrkeerig werken, en eenige wijziging in den toestand brengen. Bij de Ouden waren de verhalen en berichten van boden, wachters, en derg., als blijvende vorm, van de lyrische zangen in het Treurspel

onderscheiden. Zij hebben over 't algemeen en meer bepaald epischen toon en grooter omvang dan de nieuwere verhaalbrokken, waar het dramatisch gevoel dieper doorgedrongen is. Vergelijkt men bijv. met dergelijke oudere verhalen, de beide in Göthes *Ifigenia*, waarin zij het lot van haar geslacht, en *Orestes* den moord zijner moeder beschrijft, en merkt men daarbij op, hoe natuurlijk de voortvarende rede in den tegenwoordigen tijd overgaat, zoo zal men 't onderscheid lichtelijk erkennen. Binnen den algemeenen aard van den tooneelstijl valt dan weder een verschil van 't meer epische en lyrische en 't meer bepaald dramatische op te merken; al naarmate er berichten van reizen, veldslagen, ondernemingen, van aandoenlijke voorvallen (gelijk in den *Hamlet* *Ofelia's* dood), of van beslissende oogenblikken, vreeselijke wandaden, en derg. gegeven worden. De alleenspraken vormen persoonlijke rustpunten in 't levendig gewoel en den voortschrijdenden aandrang der feiten. Zij komen dáár vooral van pas, waar de held lang in twijfel staat, en of in kwaadwillige atzondering zijn booze plannen overdenkt, of den misdadige, van punt tot punt, zijn geweten begint te knagen. De dichter moet echter op zijn hoede zijn, dat hij er niet het hoofdvereischte, de verhouding tot de handeling, bij verwaarlooze. Ieder alleenspraak moet van een werkdadigen hartstocht gedragen worden, daaruit voortvloeyen, daarop neêrkomen, er van afhankelijk zijn, en de handeling, 't zij door stremming tegenwerken, 't zij krachtdadig bevorderen. Hoe krachtig zijn niet, in dit opzicht, *Hamlets* bespiegelingszieke, en zelfs *Fausts* naar kennis dorstende alleenspraken. Ook hier laten zich echter meer lyrische, bespiegelende, en echt dramatische alleenspraken onderscheiden. Die van *Julia* bijv. in den huwelijksnacht, van *Egmont* in den kerker mogen lyrisch; *Macbeths* »Waar 't ongedaan,» enz., *Hamlets* »Te zijn of niet te zijn», *Wallensteins* »Waar 't mogelijk» enz. bespiegelend; des laatsten »Gij hebt uw wil, *Octavio*», *Buttlers*: »Hij 's binnen», *Macbeths* »Is dat een dolk?» enz. dramatisch heeten. Bij de gesprekken is vooral die gevleugelde wisselspraak van belang, waarin *Vondel* zulk een meester is, en die zich, door haar pijlsnelle hartstochtelijkheid, zoo kenmerkend van een gewone woordwisseling onderscheidt. Ook in de dramatische gesprekken laat zich voorts evenzeer een meer lyrische (gelijk bijv. in *Romeo* en *Julia's* liefdekout), een meer beschouwende, en een meer eigenlijk dramatische toon onderscheiden.

De levendige beweging van den dramatischen spreektrant uit zich ook in het veelvuldig gebruik der zoogenoemde tropen en spraakfiguren. De levendig bewogen stemming van 't tooneeldicht en zijn personen maakt ook de verbeelding levendiger werkzaam; de spannende gang van het stuk gunt den tijd niet, de beelden te rechtvaardigen en uit te werken; zij moeten verrassend werken, eerst bevreemden, dan toelichten en overtuigen. Als rhythmische vorm lachte den geestvollen Grieken reeds de levendige jambe het meest voor het Tooneeldicht toe. Inderdaad is zijn aard dan ook vrij wat beter daarvoor berekend dan de half lyrische, half deftige trochæus der Spanjaarts, die van zelf een minder dramatische stemming medebrengt. In 't Engelsche gelijk in 't nieuwere Duitsche Tooneeldicht, sedert Lessing, werd de jambe vrij algemeen overgenomen; het Fransche en Nederlandsche — op weinig uitzonderingen na — daarentegen bleef zich voortdurend met Alexandrijnen behelpen. Proza is voor het hogere drama slechts daar aanneemlijk, waar (gelijk in den Macbeth bij 't nachtwandelen zijner vrouw) de naakte werkelijkheid doorbreekt. Komische inlasschingen — gelijk er bij Shakspeare zoo veelvuldig voorkomen — laten zich evenzeer gevoegelijk in proza hooren, al wordt er dit niet noodwendig voor vereischt ¹.

In geenerlei kunstwerk is de wijze van samenstelling en schikking van zooveel belang, als in het Tooneeldicht. In geen ander toch wordt de geheele stof zoo doorwerkt, en ieder byzonderheid in zulk een strikt verband gebracht, zoodat zij haar volle beteekenis slechts door hare betrekking tot het geheel erlangt. Aristoteles vergeleek het daarom zeer gelukkig met eene ongekleurde, zorgvuldig saamgestelde teekening, opwekkender voor het oog, dan een bont maar achteloos gekleurd tafereel. Zulk een bonte kleurschakeering is als een vermeende rijkdom van byzondere schoonheden en werkingen, buiten samenhang met het geheel, en stremt en stoort dit in zijn vollen gang, zijn welberekenden loop, en zelfstandigen aard.

Niet minder gelukkig heeft men 't onlangs bij een welberekend schaakspel vergeleken, waarin zijne personen dan als zooveel stukken optreden, die zich geheel naar hun eigen aard en karakter bewegen ². Het dramatische karakter toch mag zoomin zijn

¹ Vischer, t. pl. S. 1394. ² *Gottschall, Poëtik*, II. S. 207 f.

natuur verloochenen, als een Kasteel of Raadsheer van zijn vastgestelde lijn afwijken, of een Paard zijn driesprong verzaken. Het bepaalde aantal stukken, voor de beslissing noodig, mag daarbij evenmin uit het oog verloren worden, als het vastgestelde doel, waarop alles is aangelegd. De Koning moet *mat* gezet worden — ziedaar het laatste doel van het schaakspel, en een dergelijk *mat* verlangt ook het Treurspel voor zijn held, terwijl het Blijspel zich des noods met een *pat* tevreden stelt. Van het Tooneel echter gelijk van het Schaakspel geldt het, dat ieder zet dit einddoel onafgebroken in 't oog moet houden. Daarin bestaat de eenheid van beiden, de geestvolle blik op dit einddoel geslagen, zonder welken men evenmin groot tooneeldichter als schaakspeler is. Minder begaafden raken aan 't omdolen op verbijsterende zijpaden, en verliezen dit hoofddoel, tot schâ van zich zelf en hun spel, uit het oog. Met de stukken van 't Schaakspel en de personen van 't Tooneeldicht is nu een macht van verschillende bewegingen en overleggingen mogelijk; beslissend echter is in 't Schaakspel het kortste en bondigste overleg, dat het spoedigst tot het doel voert. En gelijk de geestvolle schaakspeler door welberekende en verrassende opofferingen den zege wegdraagt; zoo overwint de geestvolle tooneeldichter door verrassende zetten, die de innerlijke noodzakelijkheid van zijn spel, voor 't ongeoeffend oog aanvankelijk meer verholten nog, des te treffender bloot leggen. Verscheiden bewegingen zijn in 't Tooneeldicht, gelijk in 't Schaakspel, onverschillig, daar zij, in een gelijk aantal zetten, ten doel voeren. Daarentegen is iedere afwijking, hoe schitterend ook, verwerpelijk, wanneer zij het laatste doel uit het oog verliest. Onnoodig slaan en omruilen, dat geenerlei voordeel afwerpt, is in 't Schaakspel berispelijk. In het Tooneeldicht evenzoo alle opoffering van personen, zonder invloed of uitwerking in de handeling. Voorts dient, in allen opzichte, ook het juiste oogenblik voor alles in 't oog gehouden te worden: dezelfde zet kon in 't Schaakspel een oogwenk later het spel doen verliezen, die 't een oogwenk vroeger had doen winnen. Evenzoo komt het er in 't Tooneeldicht overal op aan, wanneer een persoon handelend optreedt, wanneer een of ander tooneel wordt aangebracht, wanneer een keerpunt voorkomt. Een oogenblik vroeger of later maakt het grootste verschil voor den minder of meerder krachtigen voortgang, en 't gewenschte beloop van 't geheel. Het slot van het

Tooneeldicht is het gelukkigst aangebracht, wanneer — als bij een schaaakvoorstel — met onweersprekelijke noodzakelijkheid, in een bepaald aantal zetten de laatste beslissing is saamgevat. Hoe stouter en verrassender deze laatste zetten zijn, hoe glansrijker de oplossing van dat voorstel, en de ontkenning van 't stuk. De afdeeling van zijn geheel in bedrijven en tooneelen mag daarbij niet willekeurig, zij moet evenzeer noodzakelijk zijn. Daar de tooneeldichter zijn stof niet naar luim en willekeur verdeelen mag, maar zich naar de innerlijke zwaartekracht richten moet, die hem van zelf het zwaartepunt der handeling op een bepaalde plaats zal aangeven, zal niet alleen elk bedrijf, maar ook elk tooneel, zoowel zijn zelfstandige beteekenis, als zijn beteekenis in verhouding tot het geheel hebben. En gelijk dit geheel zelf, mag ook ieder bedrijf en tooneel zijn begin, midden, en einde, zijn natuurlijk beloop niet derven. Voor het tooneel wordt dat begin, door 't bijkomen van een of ander persoon, aangewezen. Zulk een persoon moet echter een bepaald, de handeling wijzigend, op haar werkend doel hebben. Er mogen geene overtollige tooneelen voorkomen, geen personen zonder een bepaalden en duidelijken grond optreden. In tooneelen van meerder aanbelang, moet het slot den inhoud als in een sprekend punt saamvatten. Daaruit spruit het zoogenoemd dankbaar aftreden voort, dat niet alleen een uitwendig tooneelmatig vertoon, maar ook van innerlijke dramatische kracht is. Hoeveel personen in een tooneel bijeen mogen komen, laat zich moeyelijk vast bepalen. Met uitzondering echter van groote staats- en krijgsbewegingen, moeten alle aanwezige personen, zooveel doenlijk medewerken. Bij een grooter aantal personen komt het op de verdeling en groepeerings aan, en dient den tooneeldichter het geheele tafereel steeds levendig voor oogen te staan. Bij 't zoogenoemde stomme spel moeten de verschillende groepen in ieder tooneel elkander aflossen, en geen afzonderlijke personen te veel werkzaam zijn, om den toeschouwer niet voor een stuk van louter gebarenspeel te verplaatsen. In 't algemeen mag voorts het tooneel niet leëg staan, voor zoover vooral daarin een bewijs voor de tekortkoming van den dichter in tooneelmatige vaardigheid zou liggen; slechts in oogenblikken van spanning, wanneer er buiten het tooneel iets byzonder gewichtigs voorvalt, is daarop een uitzondering veroorloofd.

Wat *tijd* en *ruimte* betreft, waarbinnen de handeling voorvalt,

deze worden — met verwerping van het averechtsche eenheidsbegrip, door Corneille aan Aristoteles opgedrongen, en verkeerdelijk uit hem afgeleid — bij wijze van samenvatting, met gematigd vrij beheer door den dichter gehanteerd. Blijft slechts de innerlijke eenheid gehandhaafd, zoo kunnen plaats en uur geheel naar bijkomende omstandigheden geregeld worden ¹. Alle wilkeur echter blijft daarbij uitgesloten, en brengt ook haar eigen straf met zich, door juist dáár aan de werkelijkheid te doen denken, waar zij deze, in haar eigenmachtige samenvatting, overschrijden wilde. Een al te bonte plaatswisseling werkt onrustig, en herinnert in die onrust aan de moeite der gewone verplaatsing, die wij door de boeyende werking der handeling en haar eenheid vergeten moesten. Evenmin mag daarom, gelijk in enkele nieuwere Fransche en Duitsche schouwspelen, een reeks van tien, twintig of meer jaren opzettelijk vermeld worden, die tusschen de verschillende bedrijven verlopen zijn, en waardoor personen, in 't eerste bedrijf als kinderen opgetreden, in 't laatste met den voet in 't graf staan. Geestig wordt in dit opzicht het oud-Engelsche tooneel door den smaakvollen Philipp Sydney reeds gehekeld: »men vindt er” (schrijft hij ² in zijn verdediging der Poëzy) »Azië aan den eenen, Afrika aan den anderen kant, en daartusschen zulk een macht van landen, dat de schouwspeler eerst zeggen moet, waar hij zich bevindt, wil hij goed begrepen worden. Daar ziet men eensklaps drie vrouwen optreden, om bloemen te plukken, en men moet veronderstellen, dat het tooneel een tuin verbeeldt; dan echter is er weder van een schipbreuk sprake, en stelt het blijkbaar eene rots voor. Op die rots vertoont zich een afzichtelijk, vuurbrakend monster, en de toeschouwer vindt zich dus in een hol verplaatst, terwijl twee legers, door vier zwaarden en schilden vertegenwoordigd, binnenstormen, en hem plotseling een slagveld voor de oogen tooveren. Veel verbijsterender haast nog wordt er met den tijd omgesprongen; gewoonlijk ziet men een prins en prinses op elkaâr verlieven, haar van een knaapjen bevallen, dat vervolgens verloren raakt, tot een man opgroeit, die zelf weër verliefd wordt en in staat kinderen voort te brengen, en dat alles binnen den tijd van maar twee uren!” — De handeling zelve moet,

¹ Van alle eenheden, schreef Raynouard te recht, is slechts ééne een volstrekt vereischte voor het tooneel, die namelijk der zedelijke hoofdgedachte. ² *An Apologie for Poetrie* (Reprints-uitgave van 1868) p. 63.

door hare strenge eenheid, al de haar ondergeschikte byzonderheden beheerschen. Die eenheid staat, als de onverbiddelijkste wet, vast. Zij moet bij tijds alle de onderscheiden draden van 't weefsel samenvatten, en er den verbindenden knoop in leggen. Hoe zich zulk een draad van 't geheel scheiden, de belangstelling verkeerdelijk afleiden, op een bijkomend punt richten, en voor de hoofdwerving kan doen verloren gaan, blijkt o. a. uit Göthes *Götz von Berlichingen*, waarin de hoofdstrekking van 't stuk door een liefdesgeschiedenis verstoord wordt. In Shaksperes *Koning Lear* daarentegen is tweederlei handeling in het gelukkigst verband gebracht. Shakspere houdt er vooral in zijne blijspelen van, op dergelijke wijs te werk te gaan. Hij weet daar dan beide bestanddeelen, door allerlei tegenstellingen en de samenwerking der verschillende byzonderheden, met den bedriegelijksten schijn, hoewel slechts uiterlijk, te verbinden. Alle pogingen, om in zijn *Koopman van Venecië*, zijn *Sint Jansavonddroom*, zijn temming van een boos wijf, eene innerlijke eenheid aan te wijzen, moeten voor de opmerking wijken, dat hij het zich in het blijspel gemakkelijker maakte, dan in het treurspel. De stof, waarmee hij er de voegen verbindt, gelijkt — naar *Vischers* uitdrukking ¹ — op dat cement van oude muren, dat het langer uthoudt, dan de steenen die er meê verbonden zijn, maar toch slechts cement is. Het zal altijd een waagstuk blijven, tweederlei bestanddeel in gelijkmatige verhouding te brengen, en dat niet licht weêr zoo gelukkig zal slagen, als in den *koning Lear* het geval is. De eenvoudigste en natuurlijkste samenstelling blijft die, om een aantal bijhandelingen, in kennelijke ondergeschiktheid, zóó om de hoofdhandeling te groepeeren, dat zij zich terstond als hare vertakkingen laten verklaren. Eigenlijke epizoden — gelijk die in 't *Epos* voorkomen — zijn daarbij volstrekt uitgesloten; slechts enkele tooneelen mogen iets meer uitgewerkt worden, dan het voortschrijden der handeling noodwendig vereischen zou; nimmer daarentegen mag er een ingelascht worden, dat daartoe niet zou meêwerken. Zulk een uitwerking kan bijv. ten doel hebben, het beeld van een of ander stand, van een beschavingstoestand of derg. te schetsen, maar moet dan in den bouw van 't geheel ten volle sluiten. Zoo is het o.a. in den *Faust* met *Mefistofeles'* onderhoud met den leerling, en met het tooneel in *Auerbachs kelder*.

¹ T. pl. 1397.

Tusschen die eenheid en verscheidenheid van handelingen ligt het noodwendig onderscheid van voor- en achtergrond in 't midden, dat in het Tooneel- evenmin als in 't Verhaaldicht verzaakt mag worden. Dergelijke achtergrond is bijv. in den Romeo en Julia de tweespalt van beider geslachten, in den Othello Venecië's krijg, in den Wallenstein evenzeer de krijgszaken, in den Willem Tell de volksbeweging. Hij is het terrein, waarop de handeling plaats grijpt, en wijst op het daar buiten liggende bestaan van maatschappij en wereld. Terwijl hij echter in 't Verhaaldicht meer uitgebreid ontvouwd wordt, geschiedt dit in 't Tooneeldicht slechts in zoover, als het den voorgrond, de hoofdhandeling, toelicht en verklaart. Sterker en zachter tegenstellingen vloeien uit den levendigen gang van 't Tooneeldicht van zelf voort. Zij worden er deels uit de karakters, deels uit de handelingen geboren. Zoo wordt in den Macbeth de snoodheid van zijn wanbedrijf door de reine deugd van Duncan nog zwarter, en wordt er de eisljkheid van den moord door den vreedzamen indruk der zwaluwnestjens, en den balsemgeur der lucht, verhoogd. Alles moet voorts ten strengste gegrond zijn, en de dichter zijn beweegredenen daarbij uit het gebied der zedelijke oorzaken putten. Hartstocht en handeling moeten met innerlijke noodzakelijkheid uit het karakter der personen voortvloeien, dat, al naar zijn aanleg, uitwendige omstandigheden tot drijfveeren zijner daden maakt. De vraag naar een of ander beweeggrond wordt vooral gewichtig, waar het op de eindbeslissing en ont-knooping aankomt. De zoogenoemde *Deus ex machina* — een eigenmachtig tusschenkomende, willekeurig in 't spel gebrachte Godheid — was bij de Ouden geheel iets anders dan bij de nieuweren. Genen kwam zulk een tusschenkomst niet als iets louter uitwendigs voor, daar die Godheid hun persoonlijk een zedelijke macht was, door de nieuweren slechts in den mensch zelf te zoeken en uit 's menschen handelingen geboren. In plaats der Goden werden er in later tijd veelal vorsten, knipbriefjens van vorstelijke hand, toevallige uitkomsten, onverwachte levensreddingen en derg. op het tapijt gebracht; alles uiterlijkheden, die veel minder nog dan die goddelijke tusschenkomst zedelijk verantwoord waren. Hoe daarentegen de ware dichter, een Shakspeare bijv., alles louter zedelijk te ont-knoopen weet, kan ons het best uit een vergelijking blijken, van zijn zelfstandig dichtgewrocht met de bron, waaruit hij de stof van zijn verhaal

putte. In de vertelling, die bij zijn Othello ten grondslag ligt, wordt deze, eerst jaren lang na den moord van Desdemona, door haar verwanten gedood, terwijl hij zich bij Shakspere zelf op haar lijk werpend uitroept:

Ik kuste u, eer 'k u doodde; en nu, aldus
Mij zelve doodend, sterf ik met een kus¹.

Het Schouwspel (zegt Vischer²) is eigenlijk eene aaneenschakeling van vertragingen; daar zijn handeling werkelijk een strijd is, die allerlei stremmingen en hindernissen veronderstelt. Zij liggen er echter geheel op het gebied van den wil. De wilskracht van den held streeft onafgebroken voort tot het keerpunt van zijn lot. Hoe schrijdt niet, van punt tot punt, de Macbeth voort, tot den zelfgedolven afgrond toe, waarin de schuldige ten slotte verzinkt. De hoofdzaak is het toenemen en uitdijen van den hartstocht, gelijk ons daarvan een zoo sprekend voorbeeld in den Othello gegeven is: van de eerste droppelen gifs af, door Jago in zijn argeloos hart gestort, tot zijn waanzinnige verwarring en de heillooze daad, daaruit geboren, toe. Tegen het streven van den tooneelheld, dat het hoofdpunt der handeling uitmaakt, werkt dan de vijandige buiten-wereld in. Dit komt natuurlijk in die stukken, die op staatkundig gebied spelen, kennelijker uit, dan in dergelijke voorstellingen van den hartstocht als de Othello, waarin de altoos dreigende, maar eindelijk te late ontdekking der waarheid de eigenlijke tegenstreefster is. In die staatkundige schouwspelen daarentegen — den Julius Cesar, Coriolanus, Macbeth, Hamlet, Wallenstein — werpt de held schijnbaar eerst alle opkomende hinderpalen neder; maar rukken deze, als een saamgeperst werktuig, in gestadigen drang, ten slotte zeeghaft aan, al berokkenen zij, die er 't voertuig van zijn, in hun overwinning ook hun eigen kwaad. In den Hamlet heeft Shakspere het gewaagd, zijn held zelf, als een voortdurend vertragend, onder de vreeselijkste verwijten zich zelve stremmend, karakter te laten optreden, en zijn moeilijke taak, op bewonderenswaardige wijze, zoo voldongen, dat de door 't vertragen zelf bevorderde aandrang der buitenwereld hem eindelijk

¹ Naar de vertaling van Moulin, Haarlem, Kruseman, 1858; wij behoeven den Nederlandschen lezer, die zich met de schouwspelen van den grooten Engelschen dichter bekend wil maken, wel niet op zijne en A. S. Koks vertalingen van verschillende dezer stukken te wijzen. ² *Aesthetik*, S. 1399.

juist op dat oogenblik tot handelen dringt, waarin hij reeds verloren is. Zulk een onverbiddeijk voortschrijdende gang vereischt zijne rustpunten, die, van den anderen kant, de werking nog slechts verhoogen. De voorafgegane schokken blijven daarin nog natrillen, en met gespannen verwachting ziet er de toeschouwer naar dat, wat zij voorbereiden, uit; hun rust versterkt den indruk van den voorafgaanden en volgenden onrust, en in zooverre kan men ze onder de tegenstellingen rangschikken. In den Macbeth brengt de reeds vermelde rid van Duncan in 't slot van zijn moordenaar zulk een rustpunt aan; ook het tooneel met den portier, na de voltrekking en vóór de ontdekking van den moord. Koning Lears sluimering is ook voor den toeschouwer een roerende verkwikking na den voorafgeganen storm, maar niet minder een oogenblik van voorbereiding op den treurigen aanloop. In Wallenstein is de liefdesbetrekking tusschen Max en Thekla een te dikwerf herhaald en al te lang uitgerekt rustpunt; des te gelukkiger daarentegen dat van het tooneel, waarin Wallenstein voor het laatst in zachte, weemoedsvolle stemming optreedt ¹.

In drierlei ontwikkelingspunt laat zich de verwickeling en ontknooping van ieder tooneeldicht denken: de voorbereiding en de volledige ontwikkeling der eerste bedrijven, en de ommekeer, die bij de laatste plaatst grijpt. Die voorbereiding wordt gewoonlijk ontvouwing of uiteenzetting genoemd, waarin dan de toestand, de staat van zaken, wordt blootgelegd. Deze ontvouwing is natuurlijk geen louter kalm en rustig tafereel, maar geeft reeds tot een en ander aanleiding, dat de handeling op gang brengt en de verwickeling voorbereidt; gelijk bijv. in den Willem Tell de toestand van 't schoone land onder den druk der landvoogden niet slechts geschilderd, maar door gewelddadigheden hunnerzijds, en handelingen van zelfverwering by het volk, tastbaar wordt voorgesteld. Het middendeel, de verwickeling, geeft de ware aanleiding tot voortdurende tooneelmatige spanning. Zij schrijdt in den Macbeth bijv. van den eersten tot den tweeden moord, daarop tot het tooneel met de heksen, dan tot de gruwzame verdelging van Macdualfs geslacht voort, om van dit laatste punt den dader tot zijn keerpunt te brengen en den ommekeer te doen geboren worden. Ook deze doorloopt ettelijke punten,

¹ Dez. t. pl. S. 1400.

te meer daar het er niet slechts om den hoofdpersoon, maar ook om de bijpersonen en de gevolgen van 't gebeurde, te doen is. Overziet men deze drie deelen, zoo laten zij zich als van zelf tot vijf uitdijen, die, met betrekking tot het tooneel, het vallen der gordijn, en de korte verpozingen, als bedrijven beschouwd worden. Bij de Ouden werd deze indeeling door de Koor- of Reizangen aangewezen, en eerst, nadat met het nieuwere Blijspel de reyen wegvielen, werd de indeeling door pauzen aangeduid. Daar de verwickeling of 't midden veel uitgebreider is, dan 't begin en einde van 't stuk, neemt zij gewoonlijk drie bedrijven in. Er zijn echter ook gevallen denkbaar, waarin de ommekeer twee bedrijven vereischt; wanneer bijv. de wijdloopige gevolgen van een of ander feit (gelijk in den Willem Tell die voor geheel een volk) moeten uitgedrukt en ontvouwd worden. De Ouden hadden drie hoofddeelen: de voorafpraak, het deel dat de uiteenzetting bevatte, en het optreden van den rei voorafging; de voortgang, het tooneel tusschen 't optreden van het koor en zijne zangen; de afloop, na den laatsten reizang. Het middenstuk, dat de verwickeling inhield, verviel, naar den aard van het stuk, in een meer of minder aantal door de Reizangen gescheiden deelen. Die beperking van het geheel tot een bepaald aantal bedrijven, gelijk dat het eerst door Horatius werd vastgesteld, is wel geen verbindende regel, maar voor 't gebruik allesins aanneemlijk. De bedrijven worden dan weder in tooneelen verdeeld, en doet zich dus het schouwspel, tegenover den geleidelijken gang van het in zangen afgedeeld verhaaldicht, als een door en door bewerktuigd lichaam voor. Belangrijk is de vraag naar de laatste tooneelen, in hun verband met den inhoud en zijn afronding. In het treurspel geldt het de vraag, in hoeverre de dichter ons een uitzicht mag openen, dat ons met de hardheid van 't lot verzoenen kan. Dit uitzicht mag niet te gerekt noch te veel ontwikkeld worden, zal het niet in een alle-daagsch en plat rechtvaardigheidsbegrip ontaarden; het mag echter evenmin ontbreken, gelijk in Schillers Don Carlos het geval is. Shakspere trof daarin meestal de juiste maat.

Doorlopende tooneelwerken — gelijk de zoogenoemde *trilogiën* (of drie-spelen) der Ouden, die door de betrekkelijke kortheid der stukken na elkander konden worden opgevoerd — verbieden zich, bij de meerdere lengte der nieuwere, van zelf. Naarmate bij eene opvoering op verschillende avonden, de verschillende

deelen zelfstandiger moesten zijn, zouden zij tevens hun onderlingen samenhang meer zien verbrokkelen. In Schillers Wallenstein, dien men in zekeren zin eene *trilogie* zou kunnen noemen, is het Leger meer een schilderachtig voorspel, en hebben de Piccolomini te weinig afronding. Een grootsch voorbeeld van een veelomvattende, geschiedkundig belangrijke, en diepzinnig-wijsgeerige schouwspelreeks geven ons Shaksperes geschiedspelen, die wel voor een goed deel kroniekmatig en episch moeten heeten, maar ons niet te min een treffende en aanschouwelijke tooneelschets der ontbinding van den Engelschen leenstaat leveren.

Vergelijkt men in 't algemeen het Tooneel- met het Verhaaldicht, zoo blijkt, dat het in innerlijke kracht en eenheid wint, wat het in omvang en volheid verliest. Het Tooneeldicht brengt het gansche gemoed veel levendiger in beweging, en maakt het des te moeilijker, zich niet onvrij te laten meê slepen; wie echter zich zelf meester en „heer van zijn gemoed” blijft, blik er ook des te dieper op den bodem des levens. Ieder kunstvorm kenmerkt zich door zijn eigenaardige afdelingen, en telt een macht van middelmatige en slechte voortbrengselen. Het ontbreekt dus niet aan allerlei stukken van opzettelijk gezochte werking en ontroering, zonder innerlijken kern en wijsgeerige verheffing. Er zijn talenten van gemakkelijke vinding en in staat, een of ander handeling genoegzaam uit te werken en af te ronden, maar daarbij zonder eenige diepte van geest of strekking. De ware tooneeldichter daarentegen draagt een beeld der wereld in zich om, en is zich bewust, dit in een kort bestek, en zonder de om- en bijwegen in 't verhaaldicht geopend, aanschouwelijk op de planken te moeten brengen. Hij heeft daartoe een dieper wijsheid en krachtiger geest noodig, dan zijn epische kunstverwant. Het vrije zweven van den laatste boven zijn stof is schoon, en behoudt ook naast den prijs van 't tooneeldicht zijn waardij; maar het wordt gekocht ten koste eener nog niet voldongen werelds- en levens-doordringing, tegen welker schokken zelfs een Göthe niet geheel bestand bleek. Dat Schiller als dichter beneden hem stond, is aan zijn mindere begaafdheid te wijten, om zijn eigen persoonlijkheid, in de ten tooneele gebrachte handelingen en karakters te verloochenen. Shakspere, de tooneeldichter bij uitstek, staat daarin echter boven beiden¹. Hij, zoo iemand,

¹ Ald. S. 1405.

verstond het, om de meest uiteenloopende karakters te laten optreden; geen personen daarentegen, die, hoe verschillend van naam en beroep, allen min of meer het persoonlijk beeld van den dichter in zich omdragen en zijn eigen lieve ik laten doorschemeren. Gelijk toch in 't Verhaaldicht de dichter zelf zich geheel moet doen vergeten, moet dit ook in 't Schouwspel het geval zijn; maar gelijk hij daarentegen in het Lierdicht zijn persoonlijke gewaarwordingen voor ons uit, moet ook ieder karakter in het Tooneeldicht zijn persoonlijken aanleg, in zijn ganschen omvang, voor ons uitdrukken. Zoo moet de tooneeldichter de onpersoonlijke kalmte van den epischen, en de persoonlijke warmte van den lyrischen in zich en zijne personen vereenen.

Tweederlei hoofdsoort laat zich in de geschiedenis van het Tooneeldicht onderscheiden, dat der Oudheid en dat van den nieuweren tijd. Het Indische (Kalidasa en and.), dat zijn hoogste waardij in datgene stelt, wat eigenlijk van lyrischen aard is, het schoone en bekoorlijke der liefde, kan te minder op een evenredige vermelding aanspraak maken, als het er wel aan geen dramatische werking in ontbreekt, maar de meest fantastische en bovennatuurlijke beweeggronden en middelen daarbij telkens voorkomen, en den menschelijk-waren loop der dingen verbreken¹. Intusschen verlangden ook zij reeds van het tooneeldicht „diepgaande voorstelling der verschillende hartstochten, een aangename omwisseling van weérkeerige neigingen, verhevenheid der verschillende karakters, uitdrukking der wenschen, een verrassenden inhoud, en een keurige taal”.² De Grieken daarentegen, hoewel van een Godenwereld omgeven, die bij hun Oostersche stamgenooten, vanwaar zij gesproten was, de uitdrukking en 't uitvloeisel was van een geheimzinnig en willoos leven, wisten dien Goden een geest in te blazen, die hen als tot een vermogender soort van vrije menschen maakte, met en onder welke zij zelve vrij konden leven. Hun treurspel speelt op den mythischen goden- en heldenbodem van hun Verhaaldicht; zijn beloop en beweeggronden zijn eenvoudig. De handeling, waardoor er verwickeling en ommekeer in geboren worden, veronderstelt het liefst reeds als een gedane zaak; zijn personen en karakters zijn

¹ Ter kennismaking strekke Dr. Kerns vertaling der *Sakontala* (Haarlem, Kruseman 1860), zeker een der schoonste Indische tooneelstukken. ² Zie de woorden, uit het voorspel van Bhavadutis *Malati en Madhava*, aangehaald in Gottschalls *Poëtik* II. S. 204.

weinig in getal en, bij de meer persoonlijke bewerking van enkelen (als de beminlijke Antigone bijv.), meer algemeene beelden dan byzondere personen, zonder daarom levenloos te worden, daar zij de levensvolle uitdrukking van een karaktervolle tijd en volk zijn. Zijn lotsbegrip echter gaat aan tweeslachtigheid mank. Het vat toch het noodlot deels als de najverige, nukkige macht van het oude volksgeloof op, die, onophoudelijk op de loer liggende, den held bij voorkeur door die middelen ten verderve leidt, die hij aangreep om daaraan te ontkomen; deels doet het de schuld van den held helder en klaar aan den dag komen, maar laat het lot, in beide gevallen, door droomen, ziensers, orakelspreuken en derg. vooraf bestemmen, en belet dus zijn onvermengde geboorte uit den gang der handeling en den aanleg van 't karakter zelf. Uit feestgezangen ter eere der Godheid (Dionysus of Bacchus) geboren, knoopte het daaraan oorspronkelijk de voorstelling eener handeling. Overeenkomstig het karakter van den daarmee samenhangenden, plechtigen Reizang, daalde het niet in 't gemeene leven af, maar hield zich, in spraak, stijl, en aanleg, op verhevener standpunt. Wat er gesproken werd, was niet de dagelijksche markt- en straat-taal, en de personen traden er in hooge brozen en met vermomd gelaat op. De rei of het koor, dat er, op het tooneel, bij de handeling toekijkt, stelt er -- naar A. W. v. Schlegels uitdrukking -- een meer verheven, en als voorproevenden toeschouwer voor, die, in zijn bespiegelingen, het gevoel der eigenlijke toeschouwers loutert en leidt. In den tijdgenoot der Perzische oorlogen, Æschylus, deed zich het Grieksche Treurspel nog in al zijn oorspronkelijken, hoogen ernst, en min of meer eenzijdige verheffing, voor; in Sofokles verliet het zijn hoogere voor een menschelijker sfeer; gelijk Æschylus' mensen den Goden, kwamen daarentegen zijne Goden den menschen naderbij. Na hem zocht Euripides het nog meer te veralledaagschen, begon door menschelijke hartstochtelijkheid, bewegelijkheid en verfijnd overleg, de vroegere meer algemeene karakterbeelden te laten verdringen, en bewerkte daardoor zijn verval¹. In zijn tijd daarentegen kwam -- om dezelfde reden -- juist het Grieksche Blijspel, in Aristofanes,

¹ Zie daarover laatstelijk *Eurpides' Charakteristik und Motivirung im Zusammenhang mit der Culturentwicklung des Alterthums* von Karl Steinhart (*Archiv für Literaturgeschichte*, Leipzig, 1869. I. 1.)

tot zijn bloei. Zijn aard en aanleg zelf toch bracht meê, dat het zich bovenal in de dagelijksche werkelijkheid bewoog. Zijn hoofdonderwerp was de ontbindingstoestand der Attische maatschappij en staat, die noodwendig met de parodie der vroegere mythenwereld gepaard ging, gelijk deze bij het Treurspel ten grondslag ligt. Met den uitgelatensten spot stak het daarbij den draak met ettelijke voorname mannen van den dag, en zwaaide bijna uitsluitend den staatkundig-maatschappelijken geesel van 't hekeldicht. In tegenstelling met dit Aristofaneïsche Blijspel — gewoonlijk het *oude* genoemd — kenmerkte zich het *nieuwe* door zijn verplaatsing uit het openbare en staats- tot het huiselijke en burger-leven, maar bleef ook daar — der roeping van de Oudheid getrouw — steeds meer algemeen dan persoonlijk in zijne voorstellingen. Slaven, tafelschuimers, bedrogen vaders, losbandige zoons, lichtzinnige vrouwen en lichtekooyen, dronkaarts en snoevers, traden er, met weinig of geen afwisseling, in op, en gingen van de Grieksche (Menander, en and.) op de Romeinsche tooneelplanken (Plautus en Terentius) over. De Romeinen toch, die (gelijk men gezegd heeft) hunne Treurspelen liefst in de werkelijkheid opvoerden, namen, bij hun minder oorspronkelijken kunstaard, het Blijspel, gelijk hun geheele beschaving bijna, van de Grieken over¹.

Na hen moeten wij een lange tijdruimte overspringen, om een nieuw tooneeldicht te bespeuren. Ook dit ging weder van den kerkelijken eeredienst uit. Gelijk de geheele Rooms-kristelijke kerkdienst tooneelmatig heeten mag, begon men er ook, op den grooten feestdag van Paschen, allengs tooneelen uit de feestgeschiedenis der week — Kristus' lijden en opstanding — op te voeren, en werden daaruit de zoogenoemde *Mysteriën* geboren. Daarnaast vierde zich de volksscherts in min of meer onkiesche en ruwe tafereelen uit het dagelijksche leven bot, die in later dagen in het zoogenoemde Kluchtspel bleven

¹ „Van de Romeinen” (zegt Geel) „mag ik niet spreken. Hun oude gedialogizeerde kluchten hebben zich tot geen veredelde form kunnen verheffen, en toen zij eindelijk de Grieksche beschaving begonnen over te nemen, voerden zij niet alleen Grieksche zeden en gewoonten ten tooneele, maar zij laptten hunne blijspelen uit Grieksche te zamen, en Plautus en Terentius leverden geen Romeinsche stukken. Waar het volk een hartstochtelijk vermaak schepte in de gevechten van verscheurende dieren en gladiators, daar was geen duurzame behoefte aan zulk een voedsel voor den geest”. (*Onderzoek en Fantasie*, bl. 271).

voortleven. Met de hervorming kwam — in 't onroomsche Europa althans — aan de Mysteryën een einde. Elders door de zedekundige en zinnebeeldige vertooningen der Rederijkers vervangen, zagen zij in Engeland daarentegen overleveringen en legenden uit het volksleven zelf (Robin Hood en zijne makkers, en and.) de levensvoller stof voor de eerste nieuwe tooneelvertooningen geven. Verloopen straatslijpers van beschaafde herkomst en opleiding sloten er zich bij de tooneelgezelschappen aan, en brachten, in hun meerdere belesenheid, allerlei onderwerpen uit ouder en nieuwer tijd meê; de Grieksch-Latijnsche Oudheid en het midden-eeuwsche Italië zijn daarbij de hoofdbron. Daar komt een nog jong mensch, William Shakspere met name, van Strafford aan den Avon naar Londen; hij wordt, als de andereu, tooneelspeler, begint vroegere schouwspelen om te werken, en ook zelf nieuwe te dichten. Hij werd er de onovertroffen schepper van 't nieuwere tooneeldicht door.

In onderscheiding van dat der Ouden stelt zich dit, zonder de onderwerpen uit de fabelwereld geheel te verzaken, op 't gebied der natuurlijke werkelijkheid van 't burgerlijke en staatsleven, en doet uit den krachtigen aanleg van de meest verschillende en sprekende karakters een veel rijker en ingewikkelder handeling geboren worden, waarbij het lot zich, als innerlijke levenswet, uit hun onderscheiden streven en wederstreven, hun werkingen en tegenwerkingen, ontwikkelt. Het koor en zijne zangen, gelijk de verbinding van 't schouwspel met zang en dans, valt daarbij weg; een inniger verband echter van ernst en scherts, en opneming der laatste ook in het Treurspel, volgt van zelf uit de nieuw ingeslagen richting. Als Pallas, in vollen krijgssdos, kwam deze uit het brein van haar schepper voort. Zelfs waar hij zijne onderwerpen uit de fabelwereld ontleende, wist hij het wonderbare, dat daarin de hoofdrol speelt, tot de uitdrukking eener innerlijke waarheid te bezigen, zonder in een doodsch zinnebeeldig spel te vervallen. Zijn spoken en heksen worden als de tolken van 't geweten, en behouden toch hun huiveringwekkende kracht als bovennatuurlijke verschijnselen. Op gelijke wijs ging Göthe later met de Wraakgodinnen in zijn Ifigenia te werk; hij verplaatste ze van den aanvang af in Orestes' binnenste, en wist ze toch in haar verouderde levenswaarheid te handhaven. Het ware gebied van 't nieuwere Tooneeldicht is echter de naakte, maar karaktervolle werkelijkheid van

't dagelijksche leven en de geschiedenis. Met doortastende scherpte legt het daarbij al de volheid en rijkdom van 's menschen inwendige wereld, in tal van de meest verscheiden personen en karakters, bloot. Even als de nieuwere Toonkunst door de volle ontwikkeling der harmonie, werkt het nieuwere Tooneeldicht door zijn rijkdom van personen. Het wil den hoofdtoon als in den meest verscheiden weêrklank hooren, dezelfde gemoedsbeweging meer verschillend gewijzigd, en in verscheidenheid van gevallen werkzaam zien. En naarmate de handeling daardoor bonter is, moet zij noodwendig ook meer ingewikkeld zijn, en zal de meerdere verwikkeling van den knoop aan die der karakters beantwoorden. Uit dezelfde karakterverwikkeling spruit ook de toenemende inmenging der scherts in 't treurspel voort; hoe verwikkelder toch de karakters, hoe veel krachtiger ook hun persoonlijke en onderlinge tegenstelling, tot in 't lachwekkende toe, uitkomen zal. De nieuwere levens- en wereldbeschouwing vermag deze schijnbare weêrspraak te verdedigen; en wanneer Göthe, in een min doordachte zinsnede, in Shaksperes Romeo en Julia, Mercutio en de minnemoêr als louter potsierlijke personen verwerpt, dan laat hij zich door een eenzijdig klassiek vooroordeel tot onrechtmatige miskennis der nieuwere waarheid verleiden. Inderdaad moet dan ook Shaksperes Tooneeldicht, door de ware en vrije studie der Oudheid gelouterd, het toonbeeld der dichtsoort blijven. Een taak, waarin zoowel Göthe als Schiller, bij al den rijkdom hunner gaven en kennis, te kort geschoten zijn. In genes meer klassiek getinten Egmont, is de vroegere Shaksperiaansche stijl van zijn Götz nog verre van met dien der Ouden vermengd en saamgesmolten te zijn; beiden laten er zich — naar Vischers uitdrukking ¹ — als het water uit tweederlei zich vereenigenden stroom in onderkennen. Later zocht hij zijne antiek gevormde gestalten door nieuwere beschaving en gemoedsaard te kleuren, maar wist ze geen genoegzame werkelijkheid en natuurlijk, persoonlijk leven bij te zetten. Een soortgelijke tweeslachtige aard, als Göthes Egmont, kenmerkt ook Schillers Wallenstein. In het Leger, in verschillende karaktervolle en humoristische tooneelen en trekken der Piccolomini en van het derde stuk, en in de levendige, aanschouwelijke wijs, waarop er het leven en karakter van den tijd geschetst en weêr-

¹ *Aesthetik*, t. pl. S. 1417.

gegeven is, herkent men ten volle Shaksperes geest; maar in den gezwollen toon, de hooggekurkte tooneelbroos, waarmee hij elders zijne personen laat optreden, in de minder natuurlijke verheffing en het vooze pathos, waarmee zij zich daar uiten, in zijn lotsbegrip vooral ook, treedt een meer verouderde richting aan den dag. Ook elders bewegen zich Schillers karakters meer in rhetorische en gezwollen, dan natuurlijk ware en sprekende vormen, en zijn lotsbegrip herinnert aan den najverigen, nukkingen aard van 't Grieksche noodlot. In zijn Bruid van Messina nam hij het zelfs met geheel dien aard over, en gaf daardoor de eerste aanleiding tot die zoogenaamde Noodlotstreurspelen (Werners *24e February*, Müllners *Schuld*, Grillparzers *Ahnfrau*, enz.), waarin het niet slechts als voorbereidende natuurwet optrad, maar, met de meest alledaagsche plathed, aan tijds- en andere bepalingen van geheel stoffelijken aard gebonden werd, en die in Platens »Noodlottige Vork» zoo uitstekend op de kaak is gesteld. Wanneer een of ander treurspelheld, zegt Von Hartmann in gelijken zin te recht¹, door een afgewaaide dakpan sneefde, zou dit zeker een belachelijke ontkenning zijn; en ieder in de tragische botsing zich mengend toeval is even wansmakelijk. Een eenheid en innerlijke afronding der voorgestelde handeling wordt slechts dáár gevonden, waar de ontkenning zich als onvermijdelijk noodzakelijk gevolg der botsing voordoet; en alleen dan zal de ontzetting van den toeschouwer hare volle kracht erlangen, wanneer hij zich dáárvoor ontzetten moet, dat niet slechts zulk een smart werkelijk op aarde gevonden wordt, maar zij noodzakelijk op den lijder drukt; dat elk karakter zelf reeds noodzakelijk zijn tragisch noodlot met zich brengt, 't welk alleen maar op de gelegenheid wacht, den mensch te vermorselen; dat in ieder mensch de aanleiding tot botsingen sluimert, die van nature onverzoenlijk zijn; en dat het slechts aan toevallige omstandigheden te wijten is, zoo die niet tot uitbarsting komen. Deze onverbiddelijke noodzakelijkheid wisten zich de Grieken — zie boven, bl. 271 — grootendeels slechts uitwendig in den vorm van hun noodlot voor te stellen, het nieuwere tooneeldicht daarentegen — bij een Shakspere — stelt ze geheel op dezelfde wijs aanschouwelijk voor, als ze de nieuwere wijsbegeerte — bij een Spinoza — in haar waren aard begrijpt, als innerlijke

¹ In zijn reeds aangehaalde *Aphorismen* S. 38.

bepaling namelijk der wilsuitingen en handelingen. Wie de leer dier wilsbepaling door het karakter en de uiterlijke omstandigheden niet erkent en aanneemt, is even onbekwaam, het schoon van 't Tooneeldicht, als den aard der menschelijke handelingen in 't algemeen te verstaan, en wil hij het Treurspel ten volle genieten, zoo moet zijn smaak onwillekeurig dat tot richtsnoer nemen, wat zijn kortzichtig oordeel verwerpt.

Het tooneeldicht der Romaansche volken hangt, even als zij zelf in hun hoofdbestanddeelen, in herkomst en ontwikkeling, met de klassieke — Grieksch-Latijnsche — overlevering samen; hoe verschillend zij, in hun onderscheiden karakter en latere beschaving, zich onderling mogen voordoen. De Spaansche schouwspelen (Calderon en and.) stellen hunne personen, die in allen deele meer standen, hartstochten, temperamenten, dan individueele karakters vertegenwoordigen, of onder de wonderen van een hemel, tot welken zij zich door verzaking van alles, wat den eigenlijken inhoud van karakter en schouwspel moet uitmaken, in geheimzinnige en mystieke ontbinding verheffen, of bannen ze, in wereldlijke sfeer, binnen de grenzen van allerlei aangenomen begrippen van eer, liefde, onderwerping, die wel de hartstochtelijkste botsingen ten gevolge heeft, maar alle aanschouwelijke, menschelijke en natuurlijke waarheid ontbeert¹. Met die der Oudheid zijn zij, door hun eensvooral gegeven en als noodzakelijk veronderstelde begrippen verwant, en gelijk dáár het noodlot, is het hier de eenmaal aangenomen wereld, waaraan de tooneelmatige mensch gebonden is. Het Fransche Treurspel noemde zich in zijn bloeitijd (Corneille, Racine, Voltaire) zelf het klassieke. Naar zijn eigenlijken aard echter, zijn kennelijke hoflucht, zijn koude, gezwollen tegenstellingen, was het van alle klassieke waarheid zoo vervreemd mogelijk, en werd desniettegenstaande een geruimen tijd het voorbeeld voor geheel Europa. In het Blijspel behandelde het Spaansche Tooneeldicht zijn karakters altoos meer als lachwekkende, algemeene beelden, dan afzonderlijke, scherp geteekende personen, en stelde het hoofdbelang in 't komische der verwikkeling. En hoe vruchtbaar zich in Frankrijk, sedert de dagen van Molière, de volksgeest op dit gebied ook toonde, is het ook met het Fransche

¹ Verg. ten onzent A. S. Koks „Verhandeling over Calderon en het Spaansche drama” voor zijn welgeslaagde vertaling van *Het Leven een Droom* (Amsterdam, G. L. Funke, 1871).

Blijspel weinig anders gesteld. Het Italiaansche Tooneeldicht volgde het Fransche op den voet. Wat in de tweede helft der 18e eeuw, door den invloed van het burgerlijke Tooneelspel geschiedde, dat van Engeland uitging, en in Frankrijk vooral door Diderot en Sedaine werd overgebracht, is een poging tot meerdere natuurlijkheid van karakter en stijl, maar met te groote neiging tot tooneelmatige werking en overdrijving.

Treur- en Blijspel zijn de beide hoofdafdeelingen van het Tooneeldicht, waarbij dan zoogenoemd blijeyndende Treur- en Tooneelspelen geen derde afdeeling vormen, maar tot een van beide eerste gebracht moeten worden. Het Treurspel zelf laat zich, in de eerste plaats, naar den aard zijner onderwerpen, 't zij uit de vroegere Goden- en helden-, 't zij uit de geschied- en staatkundige wereld, of uit het burgerlijke en huiselijke leven, onderscheiden. In de tweede plaats laat zich een Treurspel van beginselen (gelijk men 't genoemd heeft) of zedelijke botsing, en van karakter- of zeden-schildering onderkennen; welke laatste zich dan weder in een van den hartstocht — der liefde vooral — en der goede en kwade wilskracht laat splitsen. Het beginsel-treurspel gaat van een onverzoenlijke botsing uit, in menschelijke gemoederen geboren, waarbij dan eenige overdreven karakterstroefheid den toeschouwer den indruk moet geven, dat bij meerdere inschikkelijkheid die botsing vermeden, of geleidelijk te vereffenen ware. Uit de Oudheid is in Sofokles' Antigone het voortreffelijkste stuk van dien aard tot ons gekomen¹. Het karakter- en zeden-treurspel zal, buiten en naast de krachtvol bezielde hoofdpersoon, tevens een blik op den algemeenen maatschappelijken toestand werpen, gelijk bijv. in Göthes Ifigenia en Tasso, en Gutzkows Uriël Acosta het geval is, waarbij men echter licht gevaar loopt te weinig handeling en te veel rede-neering te erlangen. In meer alledaagschen geest was het zedelijke Treur- en Tooneel-spel der Lessing-Iflandsche richting werkzaam. Als hartstochtelijke Treurspelen munten Shaksperes Koning Lear en Othello uit, in welke tevens, in de karakters van Jago en Lears kwaadwillige belagers, naast den hartstocht ook de booze wilskracht vertegenwoordigd is. Als toonbeeld der laatste mogen anders Shaksperes Richard III en Macbeth gelden. Der goede

¹ De Nederlandsche lezer kan er zich in de vertalingen van Camper, Sybrandi, e. a. meê bekend maken.

wilskracht is Göthes Ifigenia, in haar innerlijken weêrstand tegen leugen en ondank, gewijd. Waar dergelijke inwendige worstelingen den hoofdinhoud vormen, wordt het Tooneeldicht lichtelijk geheel bespiegeland, en behoudt wel, als Göthes Faust bijv., zijn algemeene dichterlijke en kunst-waarde, maar is te zwevend van vorm, en te weinig handelend van karakter, om op den eigenlijken naam van Tooneelspel aanspraak te maken. Voor het Treurspel onzer dagen heeft Vischer¹ te recht den dichttrant van Shakspere tot richtsnoer gesteld, door de levensvolle en vrije studie van dien der Grieksche Oudheid gelouterd. De krachtvolle persoonlijke karakterschepping, de treffende rijkgeschakeerde uitdrukking van 't dramatisch gevoel, de zielkundige opvatting en ontwikkeling van den hartstocht, de zinrijke voorstelling der menschenwereld, gelijk die bij Shakspere gevonden worden, zonder de achteloosheid zijner samenstelling, de gezwollenheid hier en daar van zijn uitdrukking, de overdrijving en wansmaak van zijn eeuw. De harmonische helderheid van stijl en adel van kunstvorm, de boeyende eenheid van handeling, van 't Treurspel der Ouden, zonder hun beperking in plaats en tijd, hun als aangehecht koor, hun te algemeene voorstelling en noodlottige strekking.

De schrijftrant van 't Treurspel (verg. mede boven, bl. 259) moet zich hoofdzakelijk naar den aard der behandelde onderwerpen richten; de meer verheven klassieke past in 't algemeen voor het helden- en Goden-, de meer dagelijksche en gewone voor het burgerlijke en huiselijke Tooneeldicht. Mag men daarin ook niet te uitsluitend te werk gaan, zoo dringt toch dit laatste van zelf zoo diep in het proza van 't dagelijksche leven door, is er zoo bepaaldelijk meê vermengd en verbonden, dat daarvoor ook zijn ongebonden prozastijl en dagelijksche spreektaal het gereedelijkst tot voertuig strekt. Reeds Shakspere liet daarom ook zijn adelijke en meer verheven personen in verzen, zijn grappenmakers en gemeene luî in proza spreken. Maar ook overal elders, waar de verzen puntig, levendig, en geheel met den dagelijkschen spreektoon in overeenstemming zijn, zullen zij ongemerkt in proza kunnen overgaan. Shaksperes karakters zijn allen als uit het leven gegrepen, en hun kout daarmee overeenkomstig. Zijn Hendrik V, zijn Hamlet, zijn niet alleen volkomen berekend

¹ Vischer, t. pl.

naar de gewone spreektaal te luisteren, maar ook zelf zich bij wijlen in proza te uiten. Wilde men echter Schillers Maagd van Orleans of Göthes *Ifigenia* daarin plotseling laten optreden, zoo zou ons het onderscheid terstond in 't oog vallen en hinderen. Nadat zich het Tooneeldicht, op 't Fransche voorbeeld, overal, tot eentonigwordens toe, in Alexandrijnen had laten hooren, werd, bij wijze van tegenstelling, alle rijm en versmaat verworpen, en schreven Lessing zijn *Sara Sampson* en *Emilia Galotti*, Göthe zijn *Götz*, *Clavigo*, en *Egmont*, en zijn *Ifigenia* zelf, in haar eerste bewerking, Schiller zijn *Räuber*, enz. in onrijm. Later stelden zij er, bij stukken van verheven en edele strekking (Lessing in zijn *Nathan der Weise*, Göthe in zijn tweede *Ifigenia*, Tasso, en elders, Schiller in zijn *Tell*, *Maria Stuart*, enz.) den vijfvoetigen, rijmloozen jambus voor in de plaats. Elders weder, waar het onderwerp dit meêbracht, bezigden Göthe — in zijn *Faust* — Schiller — in *Wallensteins leger* — de zoogenoemde trippelmaat, met hare lustige rijmen, hare vier heffingen, en een onbepaald aantal lettergrepen zonder klemtoon.

Het Blijspel laat zich, even als het *Treurspel*, al naar zijn stof, in een staatkundig, en burgerlijk en huiselijk verdeelen. Zijn schertsende aanleg zelf brengt meê, dat beide laatste het meest voortdurend en vruchtbaar bearbeid werden, en dat vooral de liefde er het zwaartepunt van uitmaakt. Een staatkundig Blijspel, als dat van *Aristofanes*, is een even grootsch als bijna eenig verschijnsel, dat in zijn ganschen omvang sedert niet weêr terugkeerde en ook niet licht terugkeeren zal. Het veronderstelt toch niet alleen een waarlijk staatkundig leven en volle volksvrijheid, maar schijnt ook alleen dan mogelijk, wanneer de zin nog niet op het burgerlijke en huiselijke leven gericht is. Zoodra dit geschiedt, richt zich het Blijspel derwaarts, en in dit opzigt was het nieuwe Grieksche Blijspel een vooruitgang. Enkele talentvolle proeven, gelijk *Prutz Staatkundige Kraamkamer*, werden er trouwens ook in later tijd van gegeven, en bewegen zich dan ten deele op letterkundig terrein. In 't burgerlijke Blijspel worden de blijvende feilen en verkeerdheden van enkele inrichtingen, gewoonten, maatschappelijke verhoudingen, waaruit ettelijke lachwekkende rollen geboren worden — adeltrots, ploertenrijkdom, huichelarij, staatkundige tinnegieterij, kwakzalverij — ten tooneele gevoerd. Het ligt aan de grens van 't staatkundige, en neemt dikwerf geschied- en staatkundige toestanden tot zijn

achtergrond; gelijk het Blijspel in 't algemeen op een tafereel van maatschappelijke toestanden en zeden uit is. Speelt het daarbij in de hoogere beschaafde kringen, zoo boeit het den toeschouwer vooral door dien beschaafd-gezelligen kout, waarin de Franschen zulke meesters zijn. Het huiselijke Blijspel neemt zijn onderwerpen minder uit de blijvende feilen van 't maatschappelijke leven, dan uit de zwakheden der menschelijke natuur en de hartstochten en afdelingen, waardoor deze onophoudelijk met de werkelijkheid in botsing geraakt. De Helden- en Godensfeer, die in 't Treurspel der Oudheid zulk een groote rol speelde, vond daar ook, in 't zoogenoemde Saterspel (den door Bilderdijk vertaalden Cycloop van Euripides, en and.), en in 't Blijspel plaats. Den nieuweren tijd staat buitendien geheel de Romantische woud- lucht- en water-bevolking der middeneeuwen open, van welke Shakspeare zulk een meesterlijk gebruik heeft gemaakt.

Een tweede indeeling van 't Blijspel is die van karakter- en verwikkelingsstukken, waarin — gelijk bij het Treurspel het noodlot — het toeval eene rol speelt. Alle echte Blijspel-motieven gaan met de aanschouwelijke werking van een schertsend spel tusschen berekening en toeval gepaard. Dit kan echter zoo aangebracht en geleid worden, dat er de aantrekkelijke en belangwekkende speling tusschen 't licht en donker, het bewuste en onbewuste in 's menschen gemoedsbestaan, bij in 't oog wordt gevat. En daarop vooral grondt zich de aangegeven onderscheiding van 't karakter- en verwikkelingspel. Die schemering in 's menschen geest; die zonderlinge wisselwerking van 't heldere verstand en het grillige gevoel, in haar verschillende schakeeringen; die weifelende strijd tusschen vastheid van wil en zwakheid van karakter, zelfkennis en verblinding, rede en waanzin, onbestemden aandrang en helder zelfbezeft, geven aan 't eerste een dieper zin dan het laatste gemeenlijk eigen is. Dit laatste werd, naar hun gemeenschappelijken aanleg, door de Romaansche volken — Spanjaarts, Italianen, en Franschen — het meest beoefend. De Spaansche mantel-en-degen-stukken (naar de kleedij der optredenden aldus genoemd) zijn allen verwikkelings-spelen, en geheel het Fransche Blijspel (Scribe met name) toont, hoe vaardig men er — ten koste veelal van 't hoogere kunstbelang — de omstandigheden in te wikkelen, en de opmerkzaamheid van den meer oppervlakkigen toeschouwer te spannen weet. Molière en zijn

Deensche kunstbroeder Holberg onderscheiden zich daarentegen in hun uitnemendste stukken (den Menschenhater, Vrek, Tartuffe, enz. en den politieken Tinnegieter, de Kraamkamer, Don Ranudo, enz.) als karakterteekenaars. In andere daarentegen, gelijk met name des laatsten snapzieken Barbier, gaat de handeling daarbij teloor. Onder Shaksperes Blijspelen mag alleen zijn spel der Dwalingen een verwickelingsstuk heeten; hij paarde echter met zijn kracht van karakterschildering zulk een losse voordracht, dat zij ook de handeling van zijn karakterstukken al het prikkelende leven van een verwickelingspel bijzet. Deze eigenschap ontbrak in 't algemeen juist aan het Duitsche Blijspel, en deed dit in losheid van samenstelling en levendigheid van handeling veelal te kort schieten. Gelijk toch een verwickelingsstuk zonder sprekende karakters een hol en ijdel spel, is een karakterstuk zonder verwickeling hoogstens voor de leestafel bruikbaar.

De gewoonte, zoowel aan 't oude (Grieksch-Romeinsche) als 't latere Romaansche Blijspel eigen, om de algemeene levens-trekken in bepaalde personen te vertegenwoordigen en steeds weder op de planken te brengen, komt vooral ook in die van den nar, Harlekijn en Hansworst, Jean Potage en Pekelharing uit, in wien het komische zelf als verpersoonlijkt is. Naast hem treden, in de Italiaansche volksvertooningen, nog de vaste personen van den stotteraar en anderen op. Bij Gozzi vereenigen zich, in de laatste helft der vorige eeuw, deze aangenomen persoonsvormen met de tooneelmatig bewerkte tooverwereld, als een poging tot vernieuwing van 't volkstooneel tegenover Goldoni's Blijspelen, waarvan het gevaar liep verdrongen te worden. In later tijd bleef dit fantastische tooverspel, in verbinding met de toonkunst, der komische Opera en den Duitschen tooverkluchten overgelaten. Het Nederlandsche Kluchtspel der zeventiende en achttiende eeuw zette de ruwe, maar levendige maatschappelijke zedeschetsen voort, die in de beide vorige eeuwen, naast de meer ernstige stukken, in zwang geraakt waren. Het verhief zich echter slechts in enkele stukken (Breêro, Hooft, Bernage, Asselijn, Langendijk, en and.) tot het Blijspel. In den nieuweren tijd bewerkte Helvetius van den Bergh, in den nieuweren Franschen trant, zijn Blijspel van *De Neven*.

Het Blijspel mag — naar Schillers uitdrukking¹ — gerekend

¹ *Ueber naïve und sentimentale Dichtung.*

worden in zooverre boven het Treurspel te staan, als zijn doel één is met 's menschen hoogste streven, om vrij van hartstocht te zijn, altoos rustig in en om zich te blikken, overal meer schertsend toeval, dan drukkend noodlot te vinden, en meer over de ongerijmdheden te lachen, dan zich over de boosheden te ergeren en te weenen. In het Treurspel is de dichter inderdaad meer van den druk eener wet als bezwaard, die uit een hartstochtelijke wereld geboren, die wereld schrikwekkend doorschrijdt, en geen volledig levensgenot gunt. De Blijspeldichter heeft daarentegen, met den epischen, die losheid en vrijheid tegenover zijn onderwerp gemeen, waarmede deze in belangelooze vlucht over de dingen zweeft, en hun worsteling en tegenstelling met de meeste kalmte overziet. Hij staat daarbij echter des te hooger in zijne vrijheid, als hij zich tevens te midden der dramatische handeling beweegt, en zich met de meeste levendigheid in haar verplaatsen moet. Het Blijspel behoort daarom ook tot den rijperen leeftijd der volken, die met helderen en blijmoedigen blik alles beschouwt, en groot en klein gelijkelijk gaslaat. Deze losheid en vrijheid intusschen, welken aanwinst er kennelijk in ligge, is van den anderen kant een verlies, en blijkt, bij nader inzien, eenzijdig. In den Treurspeldichter toch moet, met den min of meer beklemmenden maar verheven indruk van zijn onderwerp, een vrije beheersching daarvan gepaard gaan, wil hij er naar den eisch een kunstgewrocht uit scheppen. De Blijspeldichter daarentegen sluit meer het oog voor dien tragischen indruk, en moet, van den aanvang af voorkomen, dat zijn toeschouwers het er niet, zijns ondanks, voor gaan openen. Zoo erlangt hij zijn losheid licht ten koste van dien verheven ernst, die den inhoud van 't edeler schouwspel vormt, en van welken hij zich werkelijk te los toont, waar hij al te lichtvaardig meê omspringt. Verschuilt zich dus, aan de eene zijde, onder den verheven toon van het Treurspel licht een oppervlakkige geestdrift en onbekookte opwinding, en lokt het dus dichters uit, die, zonder hun stof te beheerschen, zich in dien meer opgewonden dan degelijken zegtrant te buiten gaan; het Blijspel is niet minder verleidelijk voor hen, die, met gelijke oppervlakkigheid, alles tot een wuft en ijdel spel maken, en deels slechts gedachtelooze grillen, deels louter platte en wansmakelijke grollen in 't licht brengen. Hoe geheel anders ging, in Treur- en Blijspel beiden, een Shakspeare te werk! Niet alleen schreef hij in

zijn laatsten tijd zijn Cymbeline, Wintersprookjen, Storm, Leer om leer, enz. louter Blijspelen met hoogernstigen grondslag; maar ook Treurspelen als zijn Hamlet, Julius Caesar, Antonius en Cleopatra, Coriolanus, Macbeth, en Othello dichtte en voltooide hij vol van den diepsten indruk, het verhevenste begrip der vreeselijke macht van 't lot, zonder toch in het minst zijn vrijheid van geest te verliezen, noch zijn verheven stof niet met volkomen kunstbezeft te overheerschen¹.

Met het Tooneeldicht hangt de Tooneelkunst op 't allernauwst te zamen, zonder welke het niet ten volle werken kan, en eigenlijk onvolledig is. Eerst dan zal een karakter in 't schouwspel in zijn volle kracht voor ons optreden, wanneer het niet slechts innerlijk voor onze verbeelding, maar ook in tastbare aanschouwelijkheid uiterlijk voor ons staat. Maar niet slechts voor den toeschouwer, ook voor den dichter zelf is die kunst belangrijk. Eerst bij de opvoering toch leert hij al de tekortkomingen en leemten van zijn werk, dat tot dus ver slechts innerlijk voor hem leefde, kennen. De opvoering is er als de toetssteen van. Het is niet alleen bekend, hoeveel groote karakterrollen met het oog op bepaalde tooneelspelers gevormd zijn; maar ook buitendien wordt men eerst uit het spel zelf gewaar, waar inderdaad dramatische werking en treffende, aangrijpende, en verrassende plaatsen voorkomen. Tooneelpoëzy kan daarom ook slechts daar ten volle gedijen, waar een schouwburg gevonden wordt. Hare verwijdering van het tooneel brengt slechts zulk een reeks van tooneelwerken voor de leestafel voort, als waarmede vooral Duitschland overstromd werd. Om echter de schepping des tooneeldichters ten volle in 't licht der werkelijkheid te laten stralen (zegt de begaafde tooneelspeler Eckhof²), moet men hem in den vloed der menschelijke bewegingen en hartstochten als naduiken, tot men er hem gevonden heeft. Herschepping, geen loutere voorstelling wordt van den waren tooneelspeler gevorderd. Hij bootst den dichter niet slechts na, maar ontwikkelt hem ook, vult hem aan, en voleindt hem. Tegenover deze voleinding is het dichtwerk zelf slechts als een ontwerp, een innerlijke voorstelling, die de noodige kracht en volheid derft. De ware tooneeldichter rekent dan ook op deze voleinding van zijn werk, werkt dit niet tot in de kleinste by-

¹ Verg. over een en ander Vischer, *Aesthetik*, t. pl. S. 1444 ff.

² Bij Vischer t. pl. S. 1450.

zonderheden uit, laat enkele plaatsen betrekkelijk schetsmatig, en handhaaft daardoor de zelfstandigheid van den tooneelspeler. Is deze zijn naam ten volle waardig, dan zal hij daar het juiste gebruik van weten te maken. En zoo verstond dan ook bijv. een Iffland zijn kunst, als hij aan zijn broeder schreef¹: »ik zoek mij telkens geheel in den voorgestelden toestand te verplaatsen, en mij zelf geheel te vergeten; als iemand die zich in evenwicht zoekt te houden, houd ik mijn oog maar als op één punt gericht. Dan laat ik mij geheel aan mijn bezieling over, en ben daardoor zeker, niets buiten het karakter mijner rol te doen, geen snuifjen te zullen nemen, om een onnatuurlijke pauze aan te vullen, geen zakdoek voor den dag te halen, om den toeschouwer mijn gezicht te onttrekken, wanneer hij de daarop ultgedrukte gewaarwordingen zien wil. Evenmin neem ik mij — bij de lachwekkendste noch de meest tragische rol — voor, op een of ander oogenblik dit of dat gebaar te maken of dezen of genen toon aan te slaan. Nog een tweeden regel heb ik mij daarbij gesteld: hem, met wien ik speel, nimmer uit het oog te verliezen, en steeds geheel ontvankelijk te blijven voor den indruk, door zijn spel op mij gemaakt. Heb ik dan met een goed acteur te doen, zoo moet ons spel geheel natuur worden en daardoor ieder meéslepen, of — wij beiden eeuwige stumpers zijn; de goede, *natuurlijke* tooneelspeler moet overal voldoen, daar natuur overal natuur is”. Zulk een voor de natuurlijke waarheid van zijn spel bezield tooneelspeler moest — volgens zijne, niet minder juiste meening — gelijkelijk in ’t treur- als blijspel voldoen. Deed hij dat niet, zoo achtte hij, kon men gerustelijk besluiten, dat hij zijn naam niet aan de kunst van zijn spel, noch de natuur van zijn voorstelling dankte, maar aan een of ander bijkomende omstandigheid. Niets erbarmelijkers echter, dan zoo van het toeval of den grilligen smaak van ’t publiek af te hangen, en van zich te moeten hooren: in ’t blijspel is ’t een heele vent, maar in ’t treurspel deugt hij niets. Wie niet weenen kan, kan ook niet lachen, want waarheid en kieschheid van gevoel wordt voor ’t een in geen mindere mate dan voor ’t andere vereischt². Iffland zelf hield zich dan ook

¹ Zie zijn brief van 29 Dec. 1779, medegedeeld in Westermanns *Monatshefte*, Sept. 1869. S. 592. ² Ald.; Iffland was toen 20 jaar, en reeds in ’t vorige heette het van hem in den *Theater-almanach*, dat hij byzonder „im Fache der *komischen Alten*” beloofde uit te blinken.

geheel aan dat beginsel, en oogste er reeds op jeugdigen leeftijd Göthes vollen dank voor: »met zooveel waarheid en kieschheid'', verklaarde hij hem, »zag ik sedert Eckhoff niet spelen; volg mijn raad, en wees nooit middenman in uw spel: het laagste komische zoo goed, als het hoogste tragische. Ik sta verwonderd, dat gij, zoo jong zijnde, zoo flink weg als oud man optreedt.''

Zulk een verplaatsing in 's dichters werk en de door hem geliefde toestanden, vereischt in de eerste plaats verwantschap van geest en inzicht; voorts ernst en ijver, om er zich in te denken en te werken, en dit niet alleen voor zijn eigen rol, maar voor het geheel, waarvan die rol slechts een deel uitmaakt, dat zonder dat geheel niet verstaanbaar is noch op den toeschouwer werken kan. De tooneelspeler moet zich het karakter zijner rol zoo goed uit dat van geheel het stuk, als uit haar zelf eigen maken. Daaruit spruit dan tevens een zedelijk voorschrift voor geheel zijn kunstbroederschap voort, dat der ondergeschiktheid aan het geheel, en der zelfbeheersching en onderdrukking aller ijdelheid, ten dienste van dat geheel — het *ensemble*, gelijk men 't noemt. Tusschen dat indenken in de rol en de opvoering ligt dan de noodzakelijkheid eener omvangrijke studie van 's menschen innerlijke en uiterlijke bewegingen en gebaren, zijn gemoeds- en gelaatstrekken en de uitdrukking van 't geen in hem omgaat en leeft: het gansche leven en bewegen van den mensch in één woord. De tooneelspeler, die daarbij meer nadenkend dan met geestvol inzicht te werk gaat, voegt de afzonderlijk verkregen uitkomsten zijner studie broksgewijs bijeen; terwijl zij zich bij den ander als van zelf met het den dichter nagevormde karakterbeeld vereenigen. Bij de opvoering zelve brengt de vermomming het hare tot den levendigen indruk eener aanschouwelijke werkelijkheid bij, en wat er nog in volledige begoocheling bij te kort schieten mag, blijft bij 't spel zelf door ware tooneelkunst verholen. De getroffen en weggesleepte toeschouwer toch schetst zich het levensvolle beeld der opvoering naar den geestvollen indruk van 't spel, dat door gebaren en voordracht tot hem spreekt. Gene — die gebaren — omvatten gelaatstrekken, handen-, voeten- en lichaamsbeweging en houding, waarbij het verwijlen bij een enkel en een tijdelijke rust niet minder van gewicht is, dan een afwisselende reeks van bewegingen, en het zoogenoemde stomme spel niet minder belangrijk dan het levendig voorgedragene. De voordracht in

engeren zin, de gesproken rede, verheft geheel de woorden- en klanken-schat der taal, in hoogte en laagte, sterkte en zwakheid, versmelting en vertraging van toon en uitspraak, tot de kunstmatige uitdrukking van het voorgestelde karakter en ieder zijner innerlijke bewegingen. Dit laatste vooral is voor den tooneelspeler van belang: het karakter moet zich in al de wisseling van zijn gewaarwordingen en stemming gelijk blijven; maar die gelijkmatigheid van hare zijde mag hier wisseling evenmin haar tijdelijke werking en warmte ontrooven, als er door overweldigd en uit hare voegen gerukt worden. Voor de deugdelijke werking van 't geheel, moet ieder tooneelspeler afzonderlijk steeds op aller samenwerking tot dat geheel bedacht zijn; en dat niet voor 't gehoor alleen, maar vooral ook in groepeerings- en afwisseling der spelers voor 't oog. Loopt men voorts, door de gewoonte eener voortdurende verplaatsing in allerlei karakters en vormen, gevaar, dien ijdel schijn ook in zijn eigen leven en karakter over te brengen; zoo is den tooneelspeler, die zich zijner roeping ten volle bewust is, in het bezef van zijn verheven taak, der dichtkunst en in haar der eeuwige levenswaarheid tot tolk te strekken, het beste tegengif gegeven. Een ander bezwaar zijner kunst, de vluchtigheid harer werkingen, het bezef dat zij (zoo te zeggen) hare woorden in 't verstuvende zand schrijft, moet door het streven naar een des te krachtiger oogenblikkelijken indruk, en het denkbeeld harer stille nawerking op den toeschouwer, vergoed worden¹.

Daar iedere kunst op hare wijze het schoone weêrgeeft, laat zich geen andere gemeenschappelijke werking van haar denken, dan waarin één van haar bepaaldelijk op den voorgrond treedt en de andere medewerken. Zoo werkt dan ook de Toonkunst slechts voorbereidend en ontbindend vóór, tusschen, en met het Tooneeldicht mede. Behalve zij, treden echter ook Bouw- en Schilderkunst als medewerksters bij de Tooneelkunst op, en treedt ons in haar dus eene vereeniging der kunsten voor oogen, bij welke de Dichtkunst het werkdadige middenpunt vormt. Bij den meer eenzijdig beeldhouwmatigen stijl van 't Tooneeldicht der Oudheid paste evenzeer het daglicht en de open ruimte, waarin haar schouwspelen werden opgevoerd, als de schilderachtige werking van avondlicht en tooneelschermen bij die van den

¹ Vischer t. pl. S. 1452.

nieuweweren tijd van nature voegt. Spectakel-stukken en dergelijke, op 't minder ontwikkelde kunstbezeft en een bedorven smaak berekend, komen daarbij evenmin in aanmerking, als het tegenovergestelde uiterste eener armoedige en kunstelooze opvoering. Wij hebben hier alleen met eene inrichting te doen, waarbij alle zinnelijke middelen samenspannen, om het zedelijk gehalte der Dichtkunst, met al de macht van 't oogeblik en den werkzaamsten indruk op oog en oor, bij duizenden van getroffen toeschouwers, vruchtdragend te laten werken. Van eene onmiddellijke zedelijke of staatkundige strekking kan daarbij natuurlijk geene spraak zijn, zal de kunst er een zelfstandig bestaan deelachtig blijven; maar ook de zuiver æsthetische werking van het Tooneeldicht in den schouwburg brengt, meer dan eenige andere kunst, even ongezoekt als noodwendig, tal van indrukken in 't gemoed en den geest van mensch en burger te weeg, die door de kracht eener gemeenschappelijke ontroering, in één en 't zelfde oogeblik een gansche menigte doorstroomend, bij ieder harer leden zoo versterkt worden, als dijde zijn hart tot die allen uit, die hier gezamenlijk met het zijne kloppen. Neemt men dus ook uit Schillers bekende verhoog over »'t Schouwspel als zedelijke instelling" enkele min juiste denkbeelden omtrent de zedelijke strekking der kunst weg, zoo blijft deze groote waarheid toch onherroepelijk vast ¹.

In een minder uitsluitende kunstsfeer dan Verhaal-, Lier-, en Tooneeldicht, bewegen zich een paar, tot dusver nog niet besproken dichtvormen, die van het Hekel- en Leerdicht, waar het *schoone* der kunst bepaaldelijk met een zedelijke, *ware* en *goede*, strekking wordt aangewend, en hare eigenlijke grenzen overschrijdt. Alle gevaar, daardoor hare zelfstandige roeping uit het oog te verliezen, vervalt echter bij de bewustheid dier overschrijding, de overtuiging, geen zuiver kunst- maar tevens een praktisch gebied te betreden. Het is daarmede geheel, als 't eenigermate met de bouwkunst het geval was: gelijk bij deze het praktische doeleinde, moet nog veel meer bij de andere het zedelijke steeds in 't oog gehouden worden. Het naast van beiden komt de *Satyre*, of het Hekeldicht, bij de zuivere Dichtkunst. Het onderscheidt zich in een meer middelijken en ontkennenden, en een meer dadelijken en stelligen trant van hekelen. Beiden

¹ Ald. S. 1455.

bezigen de scherts als middel; maar de eerste verheft zich, in geest en stemming, tot het gebied der zuivere schertskunst of komiek. Het volgt in zijn vormen die der zuivere poëzy, welker hoofsoorten het in zoogenoemde *parodiën* en *travestiën* schertsend nabootst. Het eerste (*parodiën*), door heldenmatige en verheven beelden en woorden voor kleine zaken te bezigen, gelijk o. a. Kinker en Bilderdijk ten onzent het zoo meesterlijk verstonden¹. Het andere (*travestiën*), door, met behoud van het grootsche onderwerp, dit in alledaagsche vormen en woorden te kleeden, gelijk o. a. de reeds vermelde voorbeelden van Blumauers en Langendijks of Scarrons *Aeneïs* en derg. In Engeland en Duitschland zagen in dezen parodiërenden geest, o. a. in Richardsons tijd, schertsende nabootsingen zijner romans (Fieldings *Amelia* en and.), gelijk nog in onze dagen travestiën van die der Gravin Hahn-Hahn² het licht. Als proeve van lyrisch Hekeldicht kan ons Göthes „Muzen en Graciën in de Mark” strekken. Bijtend wordt zulk een dicht vooral op staatkundig gebied, gelijk ten onzent o. a. in den tachtigjarigen oorlog menig welgeslaagd schimplied, zoo door ongenoemde Geuzendichters als vooral ook door Revius, gemaakt is³. Ook in dramatischen gespreksvorm treedt het Hekeldicht, 't zij meer broksgewijze — gelijk o. a. bij Horatius — of in geheele stukken, gelijk o. a. in Platens voortreffelijke tooneel-parodiën, op. Hoe meer echter daaruit — gelijk bij Platen het geval is — een eigenlijk Tooneeldicht geboren wordt, wordt ook het half-æsthetische hekelterrein met het schertsend kunstgebied verwisseld, en behoort het in 't licht getreden

¹ Niet onaardig is ook de minder bekende parodie van Huydecopers bekende alleenspraak van Achilles, die men, in den vorm van een verjaarvers voor Hendrina, in den *Poëtischen Snapper* (1778) vindt:

'k Moet op dees dag mij te uwaarts keeren,
 Maar 't smart me, o schóone! en 'k ben vol rouw,
 Dat ik u met geen zang kan eeren,
 Nu 't Hengstenat verstijft van kou;
 'k Zie op Parnas, aan alle zijën,
 De Muzen in een priksleë rijen;
 Apol ment Pegazus en laat mij in 't verdriet.
 Hoe goed is 't, dat ge mij nog spijs en drank wilt geven,
 Want gij kunt zonder verzen leven,
 Maar een Poëet leeft zonder eten niet, enz.

² Zie boven, bladz. 225, aant. ². ³ Zie de *Nederlandsche Geschiedzangen* I. en II. en Revius *Leven en Zangen*, Schiedam, Roelants 1864.

dichtwerk geheel tot dat der eigenlijke Tooneelpoëzy. In proza-briefvorm werden o. a. in den Hervormingstijd de onovertroffen Brieven der Duisterlingen (*Epistolæ obscurorum virorum*), door het Erfortsche Jonge Duitschland dier dagen, tegen de jammerlijke behoudsmannen van Keulen gericht ¹.

De tweede soort van Hekeldicht wendt zich onmiddelijk tot zijn doel, legt de feilen en verdorvenheid van 't gehekelde voorwerp kennelijker bloot, en treedt dus geheel op 't prozaïsch gebied van 't maatschappelijke en dagelijksche leven. Zij zou daarom ook in geenerlei opzicht æsthetisch, en louter ethisch en in zedelijken zin werkzaam zijn, bediende zij zich niet van vernuft en scherts, als æsthetisch werkende middelen. Zij treedt daardoor dan ook vooral ironisch op, en komt uit dien hoofde der middeljke Satire het meest nabij. Erasmus' *Lof der Zotheid* en derg. kunnen als haar toonbeeld strekken. Daar evenwel bedorven maatschappelijke toestanden een meer dadelijke bestrijding vereischen, dan een verholen schimpende ironie, zoo werkt deze op den duur veelal te zwak, en wordt weldra eentonig. Daardoor raakt dan echter tevens het æsthetische beginsel geheel op den achtergrond, en neemt de zedelijke strekking zijn plaats in. Naarmate dit meer uitsluitend het geval is, moet zich een des te krachtiger zedelijke afschuw in 't hekelschrift uiten, en, naar Schillers uitdrukking, „de hartstochtelijke satire kennelijk uit een gemoed stroomen, dat levendig van 't ideaal doordrongen is”. In de geschiedenis ving zij met den geheel persoonlijken schimp en smaad van Archilochus' jamben aan ², en volgde bij wijze van voorbereiding voor 't blijspel, haar natuurlijken weg; later tot blijvenden vorm geworden, ontaardde zij, in de schimpdichten der Italianen, tot gemeene scheld-taal ³. Het is echter niet haar persoonlijkheid die haar verwerpelijk maakt. Wil zij toch doel treffen, zoo moet zij een tastbaar voorwerp hebben, waarop zij

¹ Zie daarover vooral Kampfschultes voortreffelijke studiën in *Die Universität Erfurt in ihrem Verhältnisse zu dem Humanismus und der Reformation*; Trier, 1858 en 1860. Niet onaardig werden zij, in de dagen van 't Duitsche Parlement, in Schwetzkes *Novae epistolae obscurorum virorum ex Francofurto-Moennano*; Frankfort, 1849, nagevolgd.

² Van waar ook Auguste Barbier, in onze dagen, den naam zijner krachtige hekelverzen ontleende. ³ Voor Nederland zie in gelijken trant menig godgeleerd schimpschrift en dicht uit vroeger en later dagen; verg., tot een enkel maar afdoend staaltje, Tuinmans *Grafschrift op B. d. S.* in de *Beknopte Geschiedenis der Nederlandsche Letteren*, 2e druk bl. 362.

hare pijlen richt; en wil zij haar onderwerp behoorlijk laten uitkomen, zoo kan zij zich niet bepaald en sprekend genoeg uiten; ook hooggekleurd mag zij zijn, wanneer er het leelijke slechts niet met al zijn stoffelijke grofheid in leeft. Bovenal echter komt het daarop aan, dat het onmiddelijke voorwerp harer gispingen slechts het mikpunt is, waardoor zij een of ander maatschappelijk of algemeen zedelijk gebrek treft, en haar dichter of schrijver komt dan een des te grooter lof toe, als er meer moed toe gevorderd werd, dat te bestrijden. Hoewel zij ten allen tijde onderwerpen ter behandeling vindt, valt zij — uit haren aard zelf — hoofdzakelijk in eeuwen van maatschappelijke woeling en ontbinding. In Oud-Romes Keizertijd en in de 16^e eeuw onzer jaartelling was zij daarom vooral werkzaam. Uit de zoogenoemde midden-eeuwen zijn ons in Maerlants lyrische hekelstrofen schoone proeven van verheven Hekeldicht bewaard ¹.

Het Leerdicht — de zoogenoemde *didaktische poëzy* — onderscheidt zich van het Hekeldicht, door wel te veronderstellen, dat het leven niet beantwoordt aan dat, wat het wezen moet, maar het voorts bij die veronderstelling te laten, en geenerlei verontwaardiging daarover aan den dag te leggen. Het is dus ook van alle hartstochtelijkheid vrij, maar vindt, van de andere zijde, in de warmte zijner overtuiging, een prikkel tot die levendigheid, die het anders licht ontberen zou. Geleidelijk kan zich daarbij een of ander aanschouwelijke voorstelling met zijn oogwit paren, zoodat dit zelfs geheel bijkomend schijnt. Bepaaldelijk is dit in die zijner vormen het geval, die aan 't Verhaaldicht grenzen, gelijk het *voorbeeld*, de *parabel* en *fabel*, en derg. Het eerste haalt, tot staving van een of ander waarheid, een feit of gebeurtenis uit het dagelijksche leven aan, waarin zich die waarheid verwerkelijkt heeft of nog altoos blijft verwezenlijken. Het behoort bijna geheel op 't gebied van den ongebonden stijl, de Proza, thuis. De *parabel* daarentegen verdicht een of ander geval, en doet, als verbindingspunt tusschen dit en de waarheid, die zij ontvouwen wil, het derde van vergelijking, waaraan die waarheid vastknoopt, uitkomen. Heeft zij het beoogde geval gevonden, zoo legt zij het geheel op die vergelijking aan, zonder zich aan verdere wetten of waarheden te storen, die er al mede uit konden voortvloeyen. Het verband tusschen gedachte en beeld

¹ Verg. het daaruit meêgedeelde, ald. bl. 110 en v.v.

is er dus lossen dan in 't voorbeeld, en zij — gelijk dan ook haar oorspronkelijk Grieksche naam aanduidt — eene gelijkenis, die tot een meerder of minder uitvoerig verhaal ontwikkeld en uitgebreid wordt. Deze ontwikkeling heeft vooral daarin haar grond, dat de voor te dragen leer niet eenzijdig is, en dus een reeks van vergelijkingspunten vereischt. De parabeldichter of schrijver ontleent voorts bij voorkeur zijne onderwerpen aan 't menschelijke leven, waar hij den grootsten rijkdom van vergelijkingen voor 't beoogde doel aantreft. Hij beweegt zich daarbij niet in de lagere beelden eener sluwe wereldwijsheid, maar in een meer ernstige, verheven zedelijke sfeer; en laat zich daarom de Parabel, met Vischer¹, een beeldschrift noemen, dat minder ontwikkelden menschen de verhevene waarheden des zedelijken levens zoekt in te prenten, en hun kinderlijken geest door de verrassend uitkomende bedoeling verlustigt en treft. In de bekende schoone Evangelische parabelen zegt daarbij de verhalen uitdrukkelijk, dat zijn gelijkenis slechts middel is, om zijn nadrukkelijk vermelde leering te verduidelijken. In Lessings Nathan geeft deze, in zijn vergelijking van de drie ringen, wel minder bepaaldelijk zijn bedoeling te kennen; maar het volgt toch uit den aard der zaak, welke leering ook uit zijn verhaal te putten valt.

In de *fabel* schijnt, op 't eerste gezicht, het verband tusschen beeld en doel lossen dan bij de Parabel. Ook bij haar dijt de vergelijking tot een verhaaltjen uit; zij is echter in veel bepaalder zin nog verdicht, daar zij der onbezielde natuur, planten, bergen, rivieren en beken, enkelen lichaamsdeelen, maar in de eerste plaats der dierenwereld, bewustzijn, verstand en spraak verleent, en de handeling daardoor in een gebied verplaatst, waar er, naar de wetten der natuur, in dien trant althans geene plaats grijpen kan. Ook menschelijke kunstgewrochten treden er in op, en worden er als bezielde schepselen voorgesteld. Leerzame verdichting op natuur-bespiegelenden grondslag is dus het wezen der fabel, van de oudste tijden her. Toepassing der in de verschillende rijken der natuur, en bovenal bij de dieren opgemerkte eigenschappen op de nauwverwante menschenwereld en haar maatschappelijk bestaan, is haar kennelijke toelg. De dichter behoeft daarbij de zedeles niet uit te spreken, die hij uit

¹ *Aesthetik*, t. pl. S. 1465.

het verhaalde put; zij zal, is dit los en levendig verteld, in de geschetste handeling zelf genoegzaam aan 't licht komen. Oorspronkelijk werd zij er dan ook stellig bij gemist. Zij spruit namelijk geheel uit het leven voort, werd naar een of ander aanleiding (gelijk bijv. in 't bekende geval van Menenius Agrippa in oud-Rome) voorgedragen, of was deel van een groot gedicht, waar het verband zelf haar doel in 't licht stelde. Eerst hare kunstmatige navolging, waarbij zij geheel op zich zelf, en zonder dat maatschappelijk of dichtverband, optrad, deed haar die natuurlijke toelichting derven, en voegde er een uitdrukkelijke zedeles aan toe. In dien vorm werd zij in 't Indische Oosten geboren, en van daar uit over 't gansche Oudere en Midden-euwsche Westen verspreid. In lateren tijd muntte vooral de Fransche fabeldichter Jean de la Fontaine in haar uit¹; in Duitschland Gellert en Lichtwehr; in 't hedendaagsche Frankrijk La Chambaudie en Viennet. Met de fabelverwant is de Dierensage of het Dierendicht, dat echter, in zijn vermaardste gewrocht, den onsterfelijken Reinaert de Vos, haast meer nog bij 't verhalend hekel- dan leerdicht thuis hoort, waartoe trouwens ook een aantal fabelen reeds gebracht kunnen worden. Wel een blijk, hoe deze verschillende afdelingen van leer- en hekeldicht onwillekeurig in elkander loopen.

Een latere dichtvorm, die noodwendig onder het leerdicht gerangschikt worden moet, is die der beschrijvende poëzy, die vooral in de vorige eeuw in 't beschaafde Europa bloeide, in een tijd, toen de Dichtkunst, met alle kracht, naar natuurbespiegelingen streefde, zonder de grenzen in 't oog te houden of op te merken, die haar van de Schilderkunst scheidten. Er werden toen macht van natuurbeschrijvingen zonder handeling geboren, en haar zedelijk gehalte daardoor niet in aanschouwelijke en levendige werkzaamheid tastbaar voorgesteld, maar als leerrijke gevolgtrekking daaruit afgeleid. Thomsons Jaargetijden, Hallers Alpen, F. von Kleist's Lente, in Engeland, Zwitserland, en Duitschland, Van Winters Jaargetijden en and. ten onzent, kunnen tot proeven dezer dichtsoort strekken. Ook de midden-euwsche Rijkmkronieken, in haar kinderlijke berijming der fantastisch opgevatte feiten eener dikwerf slechts vermeende geschiedenis, en

¹ Zie over hem Taines onderhoudende *Essai sur les fables de la Fontaine* 3e ed. Paris, 1863.

de daaruit afgeleide opmerkingen, kunnen tot deze afdeeling gebracht worden.

Andere vormen van 't Leerdicht sluiten zich min of meer bij de overgangsvormen van 't Verhaal- en Lierdicht aan. Daarbij komen dan die vormen der eigenlijke poëzy het meest nabij, die bij onverholen strekking den middelijken weg inslaan, en hunne leering bijv., als uitspraak, aan een of ander handelend persoon in den mond leggen. Voor welke dichterlijke schoonheid zij daarbij vatbaar zijn, en hoe verkeerdelijk men zou handelen, hunne waarde in dit opzicht te miskennen, kunnen zooveel voortreffelijke balladen, romancen of dichterlijke vertellingen — gelijk Göthes Schatdelvers, Schillers Verdeeling der aarde, Pegazus in 't juk, enkele vertellingen van Bilderdijk en Staring, enz. — toonen; Göthes Tooverleerling helt slechts uit de verte tot het didaktische over. In 't algemeen hebben er tallooze spelingen en overgangen bij plaats. Meer onmiddelijk tot het Leerdicht behooren daarentegen alle uitingen van zedelijke of praktische waarheden, waarbij het æsthetische of kunst-beginsel slechts als vergelijking, spraakfiguur of derg. werkzaam is. Rijmspreuken, Xenien, of welke andere namen zij dragen mogen, behooren daartoe. Het is de rijke schat zijner levenswijsheid, door en voor het volk daarin weggelegd, en gelijk er met name uit de Hebreuwsche en Grieksche Oudheid veel tot ons gekomen is. Ook het *spreekwoord*, 't zij in rijm of onrijm vervat, mag hiertoe gerekend worden. Zijn dichtgehalte ontleent het aan de beeldspraak, waarvan het voornamelijk gebruik maakt. Het schetst namelijk bij voorkeur een of ander algemeene ervaringsles, uit natuur- of menschen-leven geput, in 't aanschouwelijke beeld eener stelling, waaruit de beoogde leering, als bij vergelijking, getrokken moet worden (de eene hand wast de andere, een vogel in de hand is beter dan tien in de lucht, enz.). Niet minder dichterlijk en leerrijk is ook het *raadsel*, welks oplossing daardoor bemoeilijkt wordt, dat er eigenschappen aan het te raden voorwerp in worden toegekend, die dit met andere gemeen heeft, en dat de dichter deze met het opzettelijke doel aangeeft, om den lezer het spoor bijster te maken, terwijl hij tevens, door enkele wenken en toespelingen, op het beoogde doel wijst ¹.

¹ Ald. t. pl. S. 1470.

In den meest bepaalden zin van 't woord kiest het Leerdicht een of ander uitvoerige stof-ter behandeling, die het in haar ganschen omvang ontwikkelt. Het uitdrukkelijk vermelde doel, de logische orde, en de uitgebreide behandeling maken er de kenmerken van uit. Het staat aan de grenzen van dicht- en betoog-kunst. Het zal te æsthetischer van vorm en inhoud zijn, naarmate het een onderwerp behandelt, dat met natuur of kunst nauwer in verband staat. In 't eerste geval zal het, in zijn episch en lyrisch gestemde deelen, aan de idylle herinneren; gelijk dit met name in enkele landbouw-gedichten het geval is. In Hesiodus' *Werken en Dagen* (voor den Nederlandschen lezer door den smaakvollen D. J. van Lennep zoo meesterlijk vertolkt) gaf deze dichtsoort ons een kunstwerk van geheel oorspronkelijk karakter, dat vooral dáárom zoo idyllisch op ons werkt, omdat er de oorspronkelijke landelijke eenvoud en werkzaamheid, het oude boerenbedrijf in huis en op den akker, in zijn ongedwongen verband met aloude godsdienst- en zedevormen, zoo levendig en frisch in bewaard gebleven is. In Virgilius' *Georgica* daarentegen zijn de bespiegelingen over den landbouw met een natuurschildering doorvlochten, die reeds de mijmerende karaktertrekken van een tijd dragen, waarin het menschelijke gemoed in de verloren natuur weêr verademing zocht. In later dagen, de laatste helft der vorige eeuw, wist de Duitscher Neubeck, in zijn »Gezondheidsbronnen'', op de gelukkigste wijs de heelkracht te bezingen, in hare wateren verborgen, en zich den schat van dichtertlijke grepen ten dienst te maken, door het onderwerp aan de hand gedaan. In geheel anderen zin is het Leerdicht werkzaam, wanneer het een of ander punt van 't menschelijke leven behandelt, waarmeê de op zich zelf ongebonden hartstocht gemoeid is — gelijk Ovidius' in zijn *Minnekunst* doet — en waar het eigenlijk meer ironisch optreedt. Het zedelijke Leerdicht daarentegen (als Opitz' Troostzang in den oorlog, Van Merkens Ware Geluksbedeeling, Nut der Tegenspoeden, en derg.) kan, nevens zijn schilderigen, door zijne verheerlijking der geestkracht en haar heilrijke werkingen dichtertlijk treffen. Het dorste treedt het schijnbaar bij geheel wetenschappelijke onderwerpen op, en toch heeft Bilderdijks *Ziekte der Geleerden* ook daar de volle waarheid zijner luisterrijk voldongen stelling bewezen:

Geen veld is dor, waar Dichtkunst zich vertreedt :

Het bloempjen wast, waar slechts haar voeten drukken ,

En, zoo de hand den echten toongreep weet,
Ook wat verscheurt, kan streelen en verrukken. —

In 't algemeen kan men zeggen, dat het dichterlijk gehalte, de minder of meerder poëzy van 't Leerdicht, geheel van de mate afhankelijk is, waarin de verbeelding bij zijn gedachtenontwikkeling en inkleeding werkzaam was. Slechts het nadrukkelijk vermelde doel, waarmeê het veelal optreedt, geeft het een min of meer dubbelzinnigen aard.

Onder den naam van Welsprekendheid vat men, in meer algemeen zinn, de verschillende afdeelingen der proza samen, gelijk deze kunstmatig behandeld wordt. Haar bouwstof is, even als die der dichtkunst, de menschelijke spraak; haar vorm een ordelijk saamgestelde, rhythmische rede. Ook de proza toch heeft haar maatgang, die zich niet alleen in een welgevormden zinbouw hooren laat, maar ook in de opvolging der lettergrepen reeds aan geen geoeffend oor ontglipt. De schoonheid der proza, zegt zelfs Gutzkow ergens, berust zoo goed op rhythmische wetten, als die van den versbouw; zij gaat van een soort van anapæstische beweging uit, waarin twee korte lettergrepen als den voorslag vormen, daarop een lange volgt, met luttel jamben, maar veel koorjamben (— √ √ —) afgewisseld. Waar dit niet het geval is, maar veel jamben, drie korten aaneen of van een lange gevolgd, of zelfs vier korten na elkander voorkomen, gaat alle schoonheid van gang verloren, de zinnen verbrokkelen zich, en van welluidendheid kan er geen sprake meer zijn. De proza, zegt ook Geel in zijn bekende keurige proza-rede, heeft hare voeten zoo goed als de poëzy. Wachten wij ons haar schijnbare ongebondenheid voor bandeloosheid te houden! Onze gehoorzaamheid aan taalwetten reeds is een band, die meermalen evenzeer knelt, als de maat der verzen. Ons proza schijnt ongebonden, alleen omdat die band minder merkbaar is voor oor en oog. Zij schijnt vrij te wezen; maar die vrijheid is een bijna oneindige uitbreiding, eene rekbaarheid, maar die grenzen heeft, waarvan wij niet onkundig mogen zijn. Zij schijnt geen maat te hebben, maar zij heeft er eene, die minder tastbaar is, die niet zoo op de vingers kan nagerekend worden. Zij schijnt geen klank of zang te hebben, doch zij heeft een welluidendheid, die verscheiden, maar niet onbestemd, die moeilijk te bevatten,

maar ook moeilijk voort te brengen, die het diepste geheim der kunst is. Ook de ongebonden stijl dus vordert oefening en kunst. Het is de taal met haar bevalligheid en kracht en rijkdom; de taal in haar ganschen omvang. De kracht, in de proza werkzaam, is het erkennende verstand; haar onderwerp alles, waarop zich dit richt, de gansche menschelijke wetenschap, wereld, natuur, en menschheid. Haar gebied is dus even uitgestrekt, als dat der menschelijke verstandskennis zelf. Wel schijnen gewoonlijk de dichterlijke gewrochten eener letterkunde de meeste aantrekkelijkheid te hebben; haar proza is echter niet minder eigenaardig voor hare kunst dan haar poëzy. Want gelijk deze den natuurlijken aanvang eener kunstmatige behandeling der gesproken taal vormt, duidt de proza het met moeite en arbeid verkregen doel aan.

De proza, zegt dezelfde uitstekende prozaïst daarom ook terecht, houdt gelijken tred met de beschaving; zij staat er voortdurend in een wederkeurig verband meê. Hoe nauwkeuriger de kennis wordt, des te juister en volkomener poogt de taal ze meê te deelen; en hoe meer innemendheid en bevalligheid zij met hare nauwkeurigheid vereenigt, des te beter ingang vindt het gesprokene en geschrevene. Al wat natuur of kunst of wetenschap is, kan allen dienen tot verfraaying van den stijl, en de voorraad van verven en beeldwerk is onafzienbaar groot. Doch, hoe bevoorrecht die weinigen ook zijn, die, door gaven en vlijt, het bezit van zulk een rijkdom verkregen hebben, het is minder moeilijk dien te vergaderen, dan met geen ongewasschen handen er in rond te tasten, dan te weten wanneer mildheid betaamt, wanneer spaarzaamheid plicht is; wanneer die schatten in al hun glans mogen schitteren, en wanneer zij moeten ontveinsd of geheel verborgen worden. Of mogen wij dit gemakkelijk rekenen, terwijl wij zoo zelden een geschrift ontmoeten, dat dien toets kan doorstaan? waarin het juiste en onbedorven oordeel niet schraalheid en dorheid meent te ontdekken, of uitstalling eener al te groote volheid en overvoeding; eene netheid en gemaktheid, die, volgens het oude verwijt, naar de lamp riekt, of eene slordigheid, die zich losheid en ongedwongen zwier, bij verbloeming, noemt; even alsof de schoone, die haar kleed schikt en verschikt, dat het niet prange noch haar bewegingen belemmere, alsof *zij* zich bevljigt, *slordig* te schijnen! — Daarbij komt dan nog al het geestige, het vernuft, het zout der rede, als bijna uitsluitend eigendom van den ongebonden stijl. Voor-

eerst, al die beweging en levendigheid, welke in alle schrijfsor-
ten eene meer of minder ruime plaats vinden. Zij zijn gelijk
aan de stoffazië van een landschap in de schilderkunst. Wat er
tegenover staat is mat, eentonig, levenloos, doodsch. Het is
eene dwaling, wanneer dat talent geheel voor eene kosteloze
gift der natuur gehouden wordt, omdat het natuurlijk, dat is
ongedwongen, los, en gemakkelijk moet wezen. Het moet van
zelfs komen, zegt men, en niet gezocht worden. Daarom ook
schrijven velen, en wachten het al schrijvende; en het opstel is
af, maar het is niet gekomen. Een vooroordeel, bij overlevering
voortgeplant, keurt dit zoeken af. Maar is men het eens om-
trent het woord *zoeken*? Stellen wij een prozaïst, die eene ge-
dachte nedergeschreven heeft, duidelijk en nauwkeurig genoeg;
hij leest ze nog eens over, en de uitdrukking schijnt hem loom
en traag. Indien hij iemand is, die, in zijn spoed, over dit
struikelblok heenstapt en niet omziet, laat hem voortspoeden
en zien, waar hij thuis komt! — Van zoo iemand spreken wij
nu niet; maar is hij er een, die wat geestigers verlangt, hoe
moet hij doen? wat begeert dat vooroordeel? — dat het hem
invalle, dat hij niet zoeken! — Doch het zij dit nu terstond of
naderhand, bij betere luim, hem invalt, hoe zal dit gaan? —
Wanneer hij niet denkt? — Niemand kan gedachteloos zijn. —
Wanneer hij aan wat anders denkt? — Dan is het onmogelijk.
Zoo moet hij toch denken, dat hij wenscht, dat het hem invallen
zal; — welnu, dit noemen wij *zoeken*, en het geschil houdt op.
Er bestaat eene kunst, die zulk een geest, zulk een levendigheid
en warmte zoekt; maar zij is moeilijk, want zij is de vereeniging
van vele volkomenheden, en wat zij levert, moet aan het natuur-
lijke *gelijk* zijn. Voorts ook het korte en puntige, dat men een
inval heet, en dat met zoeken hoogst zelden te verkrijgen is.
't Is een gelukkig schrijver, die met zulke invallen ruim bedeed
wordt; hij kan zijn lezers aangenaam verpoezen en onderhouden,
en hun den rimpel der ingespannen aandacht doen ontplooyen;
maar geen andere gave vereischt, bij het gebruik, meer kiesch-
heid en fijner gevoel, want gevaar van misbruik is steeds nabij,
en zoo dikwijls, in die snelheid der geestbeweging, de aard van
het onderwerp en de persoon van den schrijver vergeten worden,
zijn de grenzen in een oogenblik overschreden. Komen die keurig-
heid en die tact ook van zelf? — Neen, het is een langdurige
oefening, een moeilijke kunst, die dit krachtige maar gevaarlijke

werktuig leert hanteeren. De proza heeft zich allengs door denken ontplooid, door nasporing verrijkt, en door kunst volmaakt.

In de geschiedenis gaan daarom ook bij alle volken de dichters de prozaschrijvers vooraf, en tot een kunstmatig ontwikkeld proza behoort een groote rijpheid van geest. De Grieken, het eerste bekende volk der aarde, dat een volwrochte poëzy in 't leven riep, waren ook de eersten, die een volledige letterkunde in proza schiepen. En het zijn daarbij de zelfde beschavingswetten, die zich bij de ontwikkeling van hun proza, als bij die hunner poëzy werkzaam toonen. Gelijk deze met godsdienstige hymnen, ving de eerste met godsdienstige geschriften aan; zij ontwikkelde zich verder tot kroniek- en geschied-schrijving, die in haar oorsprong uit de epische dichtkunst voortsproot. Vandaar schreed zij tot de wijsbegeerte voort, wier begin met het Leerdicht samenhangt; en zij bereikte haar toppunt in de staatkundige welsprekendheid, die, even als het Grieksche tooneeldicht, een gewrocht bovenal van den Attischen volksgeest is. De drie hoofdafdeelingen der Proza: Geschiedenis, Wijsbegeerte, en Redekunst, of Welsprekendheid in engeren zin, die zich in deze orde ook geschiedkundig ontwikkeld hebben, komen met de drie hoofdsoorten der Dichtkunst: Verhaal-, Lier- en Tooneeldicht overeen, en worden — gelijk deze door de half lyrische, half verhalende godsdienstige hymnen — door een priesterlijk tempelproza voorafgegaan. In de midden-eeuwen was dit, niet minder dan in de Grieksche Oudheid, het geval: midden-eeuwsche kronieken, schoolsche wijsbegeerte, en latere welsprekendheid, van kerkelijke gebeden en bespiegelingen voorafgegaan.

De taal der Proza onderscheidt zich in 't algemeen van die der Poëzy, als die des ontledenden verstands van die der schepende verbeelding¹. Deze stelt zich de dingen liefst in al de zinnelijke aanschouwelijkheid van hun levensvol bestaan, stelt zich het algemeene onder al die byzondere vormen, voor; gene zoekt, uit de wereld der zinnelijke en aanschouwelijke dingen, tot hare algemeene kennis door te dringen. Wanneer de prozaïst van de dingen der natuur spreekt, vat hij de enkelingen in

¹ „Die prosaische Weltanschauung“ (zegt Gottschall) „beruht auf der Sonderung des Begriffs und der Erscheinung, des Strebens und des Zweckes. Für die Poesie scheint zunächst der Inhalt derselbe; auch sie hat es mit Erscheinungen und Gedanken zu thun; aber ihr Wesen ist die lebendige Einheit von beiden.“ (*Poëtik*, I. S. 66).

soorten en geslachten samen, en spreekt van de steenen, metalen, planten, bloemen, boomen, vogels, dieren; terwijl de dichter uit die verschillende soorten en geslachten de schoonste enkelingen als vertegenwoordigers kiest, en bijv. van kristal, goud, een roos of lelie, een eik of olm, een arend, leeuw of paard spreekt. Zoo toch bestaan zij in 't werkelijke leven en voor 's menschen oog, en doen zich veel levendiger en spreken-der voor, dan in die algemeene verstandsbegrippen. De gansche dichttaal verheft zich wel boven die van 't dagelijksche leven, en is schooner dan zij; maar zij behoudt tevens al de frischheid der werkelijkheid, terwijl die der proza meer afgetrokken is. De poëzy is daarom ook veel algemeener verstaanbaar dan de proza; want verreweg de meeste menschen leven meer in de sfeer der aanschouwelijke dingen, dan in die der afgetrokken begrippen. Uit dien hoofde is ook de poëzy de taal des volks, en zijn de dichters als de tolken van den algemeenen volksgeest; de proza daarentegen is de taal der geletterden en geleerden; de poëzy die der jeugd, de proza die van den mannelijken leeftijd, zoo bij enkele personen als geheele volken. Onder het koude proza des levens en in den ernstigen arbeid der mannelijke jaren, doet men daarom ook wel, zich door 't genot van echte poëzy te verwarmen en te verkwikken, en de Indische spreuk te gedenken, dat aan den giftboom des levens twee zoete vruchten groeyen: „de nektar der poëzy en het verkeer met edele menschen”¹. Want slechts waar verstand en verbeelding met gelijke levendigheid werkzaam zijn, het verstand de verbeelding verheldert en de verbeelding het verstand verwarmt, geniet de mensch een schoon en waardig leven.

Met betrekking tot den inhoud, is het gebied van de proza oneindig veel uitgebreider dan dat der dichtkunst. De prozaïst toch behandelt niet alleen dezelfde onderwerpen als de dichter, maar ook veel andere nog. Hij, die zich minder in aanschouwelijke voorstellingen dan afgeleide begrippen beweegt en denkt, vergenoegt zich niet met het uiterlijke beeld der dingen, maar zoekt tot hun kern door te dringen. Wel vorderen wij waarheid en schoonheid van den een zoowel als den ander; want een dichtwerk zonder waarheid is ijl en voos, en een prozawerk zonder schoonheid is droog en onverkwikkelijk; maar waarheid en schoon-

¹ *Hitopadeza* S. 145.

heid zijn niet gelijkelyk over beiden, proza en poëzy, verdeeld; gelijk bij de eene de waarheid, speelt bij de andere de schoonheid de hoofdrol. Wanneer de dichter een geschiedonderwerp behandelt, vorderen wij in de eerste plaats van hem, dat hij het schoon en waarschijnlijk doe; van den prozaïst, den geschiedschryver, dat hij het overeenkomstig de waarheid en werkelijkheid der geschiedenis behandle¹. Daarbij blijkt dan ten volle, dat het waarschynlijke niet altijd waar en werkelijk, de waarheid en werkelijkheid niet altijd waarschynlijk is.

Zonder innerlyke eenheid van inhoud en onderwerp — zij mogen dan de voorstelling van een feit, een handeling, een karakter of een gedachtenstelsel gelden — is geen poëtisch noch prozaïsch kunstwerk mogelijk; op dat ééne hoofdpunt moet al het overige, in zijn verscheidenheid, gericht zijn, er mede in verband staan, en er zich om groepeeren. De Poëzy brengt die eenheid naar de wetten der mogelijkheid te weeg; de eenheid harer gewrochten is geheel dichterlyk en onderwerpelyk. De Proza spoort het werkelijk verband na, dat er in de voorgestelde feiten heerscht, en heeft in zooverre een des te moeyelyker taak. Er zijn daarom, in de letterkunde aller volken, ook minder prozaïsche dan poëtische kunstwerken. Wel hebben wijsgeeren van ouder en nieuwer tijd beweerd, dat de dichtkunst, in aard en werking, hooger en goddelijker was dan de geschiedkunst. Het onderscheid van den dichter en den prozaïst (zei Aristoteles²) was, dat de een het werkelijk geschiede voorstelt, de ander hetgeen naar de wetten der waarschynlykheid geschied kan zijn, en dat dus de dichtkunst wijsgeeriger en gewichtiger is dan de geschiedenis, omdat deze het toevallige en byzondere, gene het algemeen ware voorstelt. Op gelijke wijs zegt ook de Engelsche wijsgeer Bacon, dat de Poëzy ons, bij de tekortkoming der werkelijkheid, en de onvoldaanheid van onzen geest bij hare beschouwing, minstens een beeld wil schetsen van 'tgeen die werkelijkheid ons ontzegt, en ons een verhevener grootheid en volkomener orde, een schoone verscheidenheid dan die werkelijkheid geven wil. Ook de Duitscher Hegel zei, in gelijken zin, dat ook de schoonste ge-

¹ „Der Dichter *motivirt*“ (gelijk Steinthal het uitdrukt) „der Historische *causirt*. Der Geschichte kommt es auf die Ursachen an, wie sie im Getriebe der wirklichen Verhältnisse gegeben sind. Sein Verhältniss zur wirklichen Begebenheit ist das des Kritikers, der eine Kunstrede nach Inhalt und Form darlegt, zum tiefsten Verständniss bringt.“ (*Zeitschrift* VI. S. 334). ² *Poetica*, IX.

wrochten der geschiedkunst niet vrij gevormd worden, omdat de geschiedschrijver geen recht heeft de prozaische karaktertrekken van zijn onderwerp uit te wisschen of in poëtische te veranderen, en omdat hij verhalen moet, wat er gebeurd is, zonder het te verminken of in poëtischen zin te wijzigen. Maar men schijnt bij dat alles niet te bedenken, dat de ware en werkelijke geschiedenis, juist opgevat en geschetst, veel dichtelijker is dan het meereendeel aller zoogenoemde vrije dichtgewrochten; en dat werkelijk geen enkel echt dichter in dien zin vrij is, dat hij zijn stof, in plaats van haar overeenkomstig haar eigen innerlijke natuur te schetsen, naar willekeur wijzigen kon.

De groote geschiedschrijvers der Oudheid althans gingen steeds van het denkbeeld uit, dat er inderdaad een geschiedkunst bestaat, en geschiedenis te schrijven niet slechts een genot voor hem is die 't doet, maar dat het ook een behoefte voor de gansche menschheid is, om de groote daden van 't voorgeslacht in de gedachtenis van den nazaat te doen leven, en het doorgaand geschiedverband ook in 't bewustzijn der menschen in wezen te houden. De hoofdwet dier geschiedkunst is, gelijk ieder erkent, waarheid; zij mag niets onwaars zeggen en niets waars verzwijgen; zij mag slechts waarheid en moet de geheele waarheid spreken, d. i. niet de uiterlijke feiten slechts berichten, maar ook al de drijfveëren en innerlijke beweegredenen ontvouwen, en daarin het ware verband der dingen schetsen. Gelijk een blind geworden dier, zegt de geschiedschrijver Polybius, onbruikbaar wordt, zoo is ook de geschiedenis zonder waarheid een doelloos verhaal. In het treurspel wordt de toehoorder, door waarschijnlijke gebeurtenissen, voor het oogenblik ontroerd en geschokt; in de geschiedenis echter, door ware woorden en feiten, voor altoos onderricht en overtuigd. De geschiedschrijver moet daarom bovenal een man van groote en vrijzinnige denkwijis, een vriend van vrijmoedige waarheid zijn; slechts voor deze beziel, en om niets anders gevend; zonder menschenvrees verder, onomkoopbaar, bereid alle dingen bij hun waren naam te noemen; een man, die geen haat noch vooringenomenheid koestert, maar voorts een billijk en welwillend beoordeelaar der menschelijke dingen is. Zijn taal en werk moet in allen deele met de feiten, die hij verhaalt, overeenkomstig zijn; niet (gelijk de Grieksche Sofisten plachten te doen) groote dingen klein, kleine groot maken. Om dit te kunnen, moet hij in de eerste

plaats datgene, wat hij schetsen wil — het leven van een mensch, een stad, een volk, de gansche menschheid — zooveel hij kan, in al zijn byzonderheden nagaan, het zich innerlijk vertegenwoordigen, en door zijn verbeeldingskracht voor zich doen herrijzen. Hij moet zich de denkbeelden, waarvan een of ander groot man vervuld was en die hij in zijn leven te verwerkelijken zocht¹, den geest van een volk, de zedelijke krachten die zich in de geschiedenis openbaren, helder maken, en dit alles eindelijk getrouw en in een overeenkomstige taal te boek stellen. Zoo opgevat, staat de ware geschiedkunst eer boven, dan onder de dichtkunst. Gewis toch is een volkomen waar tafereel van geheel een volksleven een niet minder grootsch gewrocht dan eenig heldendicht, en de zedelijke werking van zulk een tafereel moet geen andere zijn dan die, welke Aristoteles van het treurspel vordert: het gemoed van den hoorder of lezer te treffen, ontroeren, schokken en louteren, en hem zijn eigen kleine persoonlijke grieven en smarten, tegenover die van een volk of der menschheid, leeren vergeten. Het moet dat zelfs in een nog hooger mate te weeg brengen, als er geen verdichte, maar feitelijke waarheid aanschouwelijk bij is voorgesteld.

Ieder die berglucht ademt, zegt Lassaulx², voelt zijn leden veêrkrachtiger en sterker worden, zijn gemoed verruimd en verlicht, en als gereed, om met den adelaar, dien hij het zwerk ziet doorklieven, omhoog te stijgen. Even zoo versterkt ook de lucht, die wij tegenover de groote vragen van menschheid en leven inademen, onzen geest, en blaast hem nieuwe denkkraft in. Wie in 't doorvorschen der geschiedenis die levenshoogten beklom, waarop hij de heerscharen der volken en hun helden langs zich heentrekken ziet en al hun lotwissel ervaart, doorleefde grooter dingen, dan dat hem de alledaagsche beuzelingen van zijn stuk zouden brengen, en den blik zijns geestes verbijsteren.

¹ "Because we are of the people" (zegt te recht de ongenoemde schrijver der *Essais on English writers*, London, 1869) "we must not entertain that common and foolish error that the people is all in all. One great man every now and then arises, to whom the whole of that noun of multitude, the people, is but a heap of dust or a hill of ants. The student of history will recognize such men in every age, standing up like solitary towers, and he will study them with as much interest, as he will study the constitution, religion, government, and laws of the people."

² In zijn reeds vroeger aangehaalde *Philosophie der schönen Künste*, S. 215.

Rijker en vrijer dan vroeger kan hij, als een ervaren stuurman en scheepsvoogd, op de open levenszee, alle stormen stout en bezadigd trotseeren.

De kennis der byzondere dingen (schrijft Taine ¹) is in ieder wetenschap; als in de geschiedenis beperkt. De mensch, die slechts een kleine plaats in tijd en ruimte beslaat, ziet om zich slechts een engen verlichten kring; daarbuiten schemert het, en wordt het al donkerder, tot dikke duisternis toe. De kennis der algemeene dingen beurt hem op en verheft hem; in het kleine bestek zelf, waar hij toe bepaald is, vindt hij daar de gelegenheid toe: een appel, die van den boom viel, volstond om Newton de wet te openbaren, die de sterren, buiten 't bereik onzer kijkers, zich bewegen doet. Zoo weet ook de geschiedschrijver wetten op te delven uit de feiten, die hij verzameld heeft. Dan beteekent het hem weinig meer, een reeks van over alle tijden en plaatsen verstrooide feiten in oogenschouw te nemen; hij strekt zijn handen uit, om het onzichtbaar verband te tasten, dat hen samenschakelt, de wet op te sporen, waardoor ze verbonden zijn. Hij bezeft, dat een in de lucht hangend feit onvolledig is, dat het met andere in verband zijn en zijn verklaring vinden moet; dat het van zijn oorzaken en gevolgen los te maken, zoo goed zou wezen, als een deel van zijn eigen aanzijn te vernietigen; dat men even goed de organen van een plant zou willen beschrijven, zonder te zeggen, hoe zij op elkander werken, elkander helpen en voeden. De geschiedenis is als een levend lichaam, dat men verminkt, zoodra men de bewerking zijner deelen verstoort. Men bewaart de geheugenis der dingen niet, door ze een voor een, naar den rij af, voor te stellen; zulk een schijnbare waarheid, zou geen werkelijke waarheid zijn. De rede alleen, die de wetten verklaart, legt ook de natuurlijke orde der zaken en oorzaken bloot, en het verband der dingen ontvouwende, vult zij aan en voleindt zij het werk, door 't oordeel en 't onderzoek begonnen. De feiten te groepeeren naar de wetten, die ze verbinden en verklaren, de byzondere wetten door de algemeene toe te lichten, hetzij door de ordelijke schikking van 't verhaal, of de doeltreffende keuze der byzonderheden, of de opwekkelijke verlevendiging der bespiegeling, is de taak van den geschiedschrijver, in alle eeuwen, in meerder of minder mate,

¹ *Essai sur Tite Live* (Paris, 1856) p. 119.

met meerder of minder bewustheid nagestreefd, sedert zijne stift zich boven allen kroniekmatigen arbeid verhief. Reeds in den oudsten der Grieksche, Herodotus, verloochende zich die roeping niet geheel, hoe onordelijk, beginselloos, en onbereedneerd hij de verschillende feiten en gedenkwaardigheden te boek stelde. Na hem trad de oordeelkundige Thucydides op, de eigenlijke schepper der geschiedwetenschap met de zuivere waarheid tot hoofddoel. Onder alle als waar erkende feiten weet hij die gebeurtenissen te kiezen, die als den grondslag der geschiedenis vormen, en stelt ze zijn lezers naakt voor oogen. Slechts de ingewikkelde vorm van zijn stijl laat nog alles te wenschen over. Zijn zinsbouw gaat als gebukt onder den last zijner gedachten, en zijn zeggingskracht wordt door zijn samenpersende denkkraft zelve als verlamd. In gepaste evenmaat daarentegen vloeyen woorden en zinnen uit de onopgesmukte geschiedpen van zijn voortzetter Xenofon, die niets te veel noch te weinig zegt, en onberispelijk net en juist is. Onder de Romeinen is hem Cesar 't meest gelijk, wiens geschiedenis echter aan de grens van dat onderdeel haars gebieds staat, dat men Gedenkschriften of *Mémoires* noemt. Zijne landgenooten Sallustius, Livius, en Tacitus waren meer redekunstig en gekleurd van stijl, en daarbij niet altoos van gezwollenheid, gezochtheid, en gedwongenheid vrij te pleiten. Als oorzakelijk geschiedschrijver — gelijk men 't noemen kan, wat men gewoonlijk met den naam *pragmatisch* aanduidt — doet zich in de Oudheid bovenal de naar Rome gekomen Griek Polybius voor; terwijl Dionysius van Halikarnasse zijn geschiedverhalen vooral tot leering zocht af te richten, en er nuttige kennis door te verspreiden.

In de middeneeuwen wisten zich slechts weinig geschiedboekers aan de banden van den kroniekstijl te ontscheuren; daaronder echter zij in de eerste plaats, die, als de Franschen Villehardouin, Joinville, Froissard en Commines¹, de gebeurtenissen hunner dagen in hunne moedertaal te boek stelden. De jaren der Herleving of Renaissance zagen in Italië Macchavelli en Guicciardini geboren worden, die, in de school der Ouden gevormd, zich naar de maatschappelijke beginselen hunner dagen richtten, en het karakter dier maatschappij in zijne volle werkelijkheid schetsten.

¹ Zie over hen, en hun verschillend karakter, kortelijk Eugène Réaume, *Les prosateurs français du XV^e Siècle* Paris, 1869 (*Introduction*, p. 23—73.)

De nieuwere tijd baarde ook allengs een nieuwe ziens- en zegswijs, die zich, van de dagen der Hervorming af, zoo hier te lande als elders toonde. Hugo de Groot in 't Latijn, Pieter Cornz. Hooft in de moedertaal, met geheel naar Tacitus gevormden stijl, stelden de geschiedenis der roemrijke wording te boek van het Gemeenebest, dat hun het aanzijn schonk. Gerard Brandt volgde met minder dichtgloed den laatsten, waar hij het leven en den tijd van 's lands grooten zeeheld De Ruiters beschreef. De te dikwerf miskende Wagenaar stelde zich, in zijne algemeene landsgeschiedenis, de levendige, natuurlijke en volkomen afschildering van personen en feiten voor, terwijl Simon Stijl een boeyend tafereel van 's lands algemeene ontwikkeling schetste. In Engeland schreef, in de vorige eeuw, Hume, in een helderen en netten stijl, maar op wat eenzijdigen trant, de geschiedenis van zijn vaderland; in de onze, met haar veelvuldige nasporingen, schitterde er de redekunstige Macaulay, die zich echter bij den nazaat wel niet op de plaats zal handhaven, hem door den tijdgenoot toegekend. In Frankrijk schetste Bossuet, van 't moederkerkelijke standpunt uit, de algemeene geschiedenis der wereld; bekoutte Voltaire, op zijn onderhoudende, maar niet altoos even vertrouwbare wijs, zijne eigene en de voorgaande Fransche eeuw, en gaven, in later dagen, Augustin Thierry en Henri Martin vooral van hunne wijsgeerige geschiedbeschouwing blijk, terwijl Thiers, in ijdelruitige krijgs- en gloriedrift, op onderhoudenden verhaaltrant, een tijd van gewelddadige overheersching beschreef, voor welken 't hem, tot zijn gerechte straf, gegeven werd, zijn land en volk nog op zijn eigen ouden dag te zien boeten. Duitschland zag zich, in deze eeuw, in Schlosser en Leo zedekundig bespiegelende, in genes leerling Gervinus een redekunstig schilderend, in Ranke een even scherpzinnig en doeltreffend als hartstochteloos geschiedschrijver schenken.

Tot het gebied der geschiedenis behooren verschillende onderafdeelingen: de reeds genoemde gedenkschriften, in welke in de Oudheid ten deele reeds Xenofon en Cesar, in den nieuweren tijd de Franschen D'Aubigné, kardinaal de Retz, de talentvolle, maar partijdige Hertog de St. Simon¹, en de eigenlievende Cha-

¹ Zie daaromtrent, tegen de overdreven voorstelling zijner landgenooten, de uitstekende opmerkingen van Ranke, aan 't slot zijner *Französische Geschichte*, V. 566 ff.): „persönliche Sympathie und Antipathie beherrschen meistens seine

teaubriand, uitblonken. Die van den laatste, gelijk de zooveel hooger staande *Waarheid en Verdichting* uit Göthes Leven of de ongekunstelde Herinneringen uit dat van Franklin, vormen den overgang tot de bekentenissen, gelijk er, in de eerste Kristen-eeuwen, van Augustinus, in de 18^e van Jean Jaques Rousseau uitgingen, en aanteekeningen in Dagboekvorm, gelijk er Lavater, en, op zijn voetspoor, ten onzent Hieronymus van Alpen, Jacob van Loo, Elizabeth Maria Post, en Rhijnvis Feith schreven; een zelfbespiegelende schrijftrant, waarbij men maar al te licht in ziekelijke zelfvertroeteling en gevoelzieke overdrijving vervalt. Meesterlijk werd daarentegen onlangs in Engeland van dezen vorm gebruik gemaakt, om ons, in een vermeend Dagboek der dochter van Thomas More, het hartverheffende beeld van een volvaardig martelaar zijner overtuiging in de zijner waardigste omgeving te schetsen ¹.

Een andere geschiedafdeeling is die der Levensschetsen, gelijk zij ons uit de Grieksche Oudheid in de vergelijkende reeks van Plutarchus' Levens-paren bewaard is, en uit Rome in die van Agricola door Tacitus is toegekomen; een in den loop der eeuwen door verschillende, niet altoos geëvenredigde krachten, veel bebouwd veld. Verwant daarmede is dat der historische vertoogen of proeven (*essais*) over een of ander belangrijk geschiedpunt of persoon, dat meer bepaaldelijk in de laatste halve eeuw, van Engeland en Frankrijk uit, in zwang kwam, en waarop vooral Macaulay en Sainte-Beuve zich meester toonden. Zoo op dit terrein als op 't gansche geschiedveld waren echter niet altijd, maar moeten

Urtheile und seine ganze Anschauung. Jene Tendenz der Uebertreibung und steigenden Medisance, das um die nackte Wahrheit wenig bekümmerte Talent der Erzählung, verbunden mit persönlicher Abneigung oder Vorliebe, die aus der Parteistellung entspringen, und falsche Information über das Factische bringen bei ihm grosse Verunstaltungen der Historie hervor. . . . Nicht als unbefangene Anschauung können wir also die Urtheile St. Simons ansehen: sie sind in den Ansichten des Hofes und der Parteistellung begründet. Aber das grosse Talent des Schriftstellers giebt ihnen doch einen hohen Werth. In seinen Gesinnungen ist, bei aller Parteibeschränktheit, etwas Aechtes, was über dieselbe erhebt. Er redet den Bewegungen der menschlichen Seele, welche sie adeln, das Wort: Entfernung von gemeinem Interesse, Unabhängigkeit der Gesinnungen, und Bravheit. Alles entgegengesetzte Bestreben verdammt er, und verfolgt es mit unbarmherzigem Scharfsinn in seine geheinsten Schlupfwinkel."

¹ *Margaret Mores Tagebuch* (1523—1535); *Deutsch von Dr. Adolf Bacmeister, 3te Ausg. Paderborn, 1870.*

ieder van zijn beoefenaars, voor den vorm als voor den inhoud, als onvoorwaardelijke leus, de schoone woorden van den Zwitserschen geschiedschrijver, Joh. von Müller, voor den geest staan: „De mensch gaat tot de schimmen, die hij schetste, en daarmee zijn zijn eigen goede en kwade dagen voorbij; maar zijn geschiedschrijving zal goed of slecht blijken, al naar mate hetgeen hij schreef, in alle eeuwen, als waar of valsch bevonden wordt”.

De wijsbegeerte, de tweede hoofdsoort van proza, stelt zich ten doel, om de wereld in haar verhouding tot het oneindige te verklaren, de zichtbare zinlijke en de onzichtbare zedelijke macht van 't leven in haar verband te beschouwen; te verstaan, hoe de dingen geworden zijn en innerlijk samenhangen; te erkennen wat worden, ontstaan, en vergaan heet; hoe het leven der enkelingen met het alleven der natuur, dat van den afzonderlijken mensch met het grooter geheel in verband staat, van 't welk hij een deel uitmaakt; hoe in den mensch zelf lichaam en ziel samenhangen, in den slaap gelijk bij 't waken; in welke betrekking denken en zijn tot elkander staan, en het persoonlijke verstand van ieder mensch tot het algemeene der wereld. Zij wil leeren inzien, hoe waarachtige kennis en zekere wetenschap geboren worden, en beiden tegenover de veranderlijke meening staan; wat zich blijvend handhaaft in de wisseling aller levensverschijnselen. Zij wil een bevredigend antwoord leeren vinden op de groote zedelijke vraagstukken, 's menschen vrijheid en deugd, en den weêrstrijd van goed en kwaad. Al deze vragen, door de wijsbegeerte met puntige scherpte gesteld, zijn lang vóór haar, in bespiegelend dicht en met godsdienstige beelden en vizioenen, behandeld en bezongen. Tot die poëzy staat de wijsbegeerte dus gelijk de vrucht tot den bloesem, en de rijpe, denkende leeftijd van den man tot het roekeloze streven der jeugd, bij volken en fijner bewerkte menschen. Daaraan toch laat zich niet twijfelen, dat de wijsbegeerte niet voor alle, maar slechts voor betrekkelijk weinig menschen zelfs haar volle waarde heeft. Reeds Plato merkte op, dat de menigte nimmer uit wijsgeeren bestaan kon. Niemand die een zwak, onvrij, kleingeestig, oppervlakkig gemoed heeft, is voor de beoefening der wijsbegeerte geschikt; slechts zij, die waarlijk vrij zijn, mogen zich daartoe geroepen achten. Zij, die er niet een beroep uit begeeren te maken, maar uit innerlijke lust en liefde

tot kennis, en om hun edelste krachten te oefenen, voor haar leven en sterven, en wier inborst van nature gezond, kloek, leergierig, en verheven is. Dit alles toch is ruim zoo zeer nog een noodzakelijke voorwaarde, als een vrucht der wijsbegeerte. De taal, waarin zij zich uit, moet zich zoo nauw mogelijk bij de geuite denkbeelden aansluiten, en niets meer noch minder, niets anders, dan het helder gedachte, in heldere, zoo eenvoudig mogelijke woorden uiten¹. Hoe verhevener haar onderwerpen zijn, des te zorgvuldiger moet zij allen uiterlijken redepronk vermijden. Alle groote waarheden zijn eenvoudig, en laten zich in de eenvoudigste woorden het geleidelijkst uitspreken; haar werking, grootheid en kracht toch ligt niet in die woorden, maar in de gedachten. „Denken als een wijze, maar spreken als het volk”, leerde daarom ook Aristoteles reeds. Niemand zou dus eigenlijk gerechtigd wezen, zich over wijsgeerige vraagstukken te uiten, vóór hij ze proefondervindelijk doorgrond, zielkundig doorschouwd, en logisch helder doordacht had. Dan zullen zijne woorden, met volle kennis der zaak, uit de diepte van zijn geest en gemoed geput en in 't vuur des denkens gelouterd, de zuivere uitdrukking der waarheid wezen, voor zoo verre hem deze bekend werd. Het verstaat zich daarbij van zelf, dat een deugdelijk vertoog, aan de blijde gemoedsstemming, waarin het wordt opgesteld, beantwoordend, ook welluidend en bondig gesteld moet zijn. Een gezochte, valsch-vernuftige schrijftrant, die de gebrekkige kennis der zaak door een weidschen en schitterenden woordenpronk zoekt te vergoeden, is nergens hindelijker dan in de wijsbegeerte. Deze toch, zal zij eenige waarde hebben, moet niet eene persoonlijke meening over de zaken, maar haar onpersoonlijke, algemeene waarheid, haar eigen taal, als 't ware, zelf zijn.

Tot deze wijsgeerige of bespiegelende proza-afdeeling behooren, buiten de eigenlijke wijsbegeerte, die, in Duitschland vooral, in dit opzicht dikwerf stiefmoederlijk bedeed werd, alle min of meer bespiegelende vertoogen, waaronder de zedekundige en maatschappelijke proeven — *essais* — over de meest verschil-

¹ „Eine schöne wissenschaftliche Darstellung” (zegt daarom ook Steinthal) „wäre eine solche, welche einerseits die auffassende Thätigkeit begünstigt und erleichtert, andererseits die objective Gliederung des Gedankeninhalts rein und klar hervortreten lässt.” (*Zeitschrift*, VI. S. 345).

lende onderwerpen eene eerste plaats bekleeden. Die van Montaigne in Frankrijk, van zijn eigen *ik* uitgaande, maar van daar uit den mensch in 't algemeen beschouwende, en die van Bacon, in Engeland, die, in den aangenaamsten vorm, even doortastende als vernuftige opmerkingen boekte, leveren er de schoonste voorbeelden van. In de 18^e eeuw traden in Engeland, als tegenwerking op het bedorven maatschappelijk leven, in Steele en Addison, en hun talrijke volgelingen, de spectatoriale vertoogschrijvers op; die in schertsend-ernstigen, humoristischen trant, de onderhoudendste lessen van levenswijsheid preëkten, en ten onzent in Van Effen, en de op hem gevolgde reeks van dergelijke schrijvers, even welgeslaagde als gewenschte navolgers vonden. In de negentiende eeuw werden zij door de gedeeltelijk nog steeds op hun leest geschoeide schetsen van Lamb, Hazlitt, Dickens, en and. vervangen, die mede ten onzent door Beets, Potgieter, Lindo, en and. met het gelukkigst gevolg werden nagestreefd. Ook de letterkundige vertoogen en oordeelkundige bespiegelingen, behooren tot deze afdeeling der proza. Lessing, in de vorige eeuw in Duitschland, Sainte-Beuve en Scherer, in 't negentiende eeuwse Frankrijk, gaven uitstekende proeven op dit gebied. Ook de letter- en zedekundige verhandelingen, waaraan het negentiende eeuwse Nederland zoo rijk was, kan men tot deze afdeeling brengen. Weinigen die daarin echter met Van der Palm konden wedijveren, na wiens welsprekende vertoogen door Jacob Geel eene wijziging in den schrijftrant werd aangebracht, die hem, van zijn hoe langer hoe meer in geestdoodende deftigheid ontaardenden sleur, tot natuurlijken eenvoud en levensvolle waarheid terug wist te brengen.

De derde en laatste hoofdafdeeling van 't proza is de welsprekendheid, in engeren zin, of de redekunst. Wel heeft men haar dien naam van kunst, om hare praktische bedoelingen, zoeken te ontzeggen; maar dan ware ook de bouwkunst er geene, als die niet minder aan praktische voorwaarden en bedoelingen gebonden is. De groote redenaar staat echter niet minder vrij noch gebonden tegenover zijn onderwerp, dan de groote tooneeldichter, en inderdaad hebben ook de grootste van ouder en nieuwer tijd, een Demosthenes en Cicero, een Fox en Pitt, een Mirabeau, een Bright en and., van die vrijheid niet minder gebruik gemaakt, dan een Æschylus en Shakspeare bijv., in hunne geschiedspelen, voor 't tooneel. In 't algemeen kenmerkt de ge-

heele vorm der welsprekendheid, die aan haar wezen beantwoordt, de geheele bouw eener deugdelijke rede, in haar schikking en bewijsvoering, van de inleiding tot het slot, gelijk in haar gansche uitdrukking en taal, die inheemsch, duidelijk, kort, gepast, welgeordend, en — om ook persoonlijk waar te zijn — oorspronkelijk en eigenaardig, dat is, met den persoonlijken aard van den redenaar overeenkomstig wezen moet; — hij kenmerkt haar als eene kunst, aan die van 't tooneeldicht gelijkbaar.

Geschiedkundig hangt de welsprekendheid met het staatsleven der vrije volken samen; zij wordt alleen bij dezen gevonden, en is geheel een vrucht van den geest der openbaarheid, die in vrije staatsinstellingen heerscht. Zij gedijt bovenal in staatkundig geschokte tijden, in den storm der staatsberoeringen, gelijk een vlam, die grooter wordt naarmate zij meer brandstof vindt. »De welsprekendheid is als eene vlam», zei daarom Tacitus ook: »zij wordt door brandstof gevoed, door beweging aangeblazen, en door den brand verhelderd.» Het meest schittert zij daar, waar staatsinstellingen haar ommekeer nabij zijn, en enkele door geest en karakter uitstekende mannen den algemeenen stroom zoeken te leiden, om de ontbrekende veerkracht door die hunner woorden op te wekken of te vergoeden.

Zoo was het te Athenen in den tijd van zijn grootsten redenaar, Demosthenes, den laatsten en krachtigsten tolk van zijn vrijheid en zelfstandigheid en vertrager van zijn ondergang¹. Zijn Romeinsche kunstbroeder Cicero stond, behalve in de Filippica tegen Antonius, naar Demosthenes betiteld, op een ander terrein en standpunt, en sprak voor een gansch ander publiek dan het zijne. Cicero's taal was daarom ook meer gekunsteld, hoe hoog hij zelf zijn grootschen voorganger stellen mocht; en hoeveel uitstekends en bewonderenswaards hij daarom hebben mag, er wordt niet weinig ook bij hem gevonden, waar ieder zich voor wachten moet, die den naam der zuivere welsprekendheid wil handhaven². In den kristelijken tijd trad, voor een goed deel, de kerk in plaats van den staat, en werd daardoor de kansel, in vroeger en later dagen, het veld, waarop de redenaar werkzaam was.

¹ Verg. daarover *Levensbode* II. bl. 558 en vv. ² Zie Bakes akademische toespraak *de temperanda admiratione eloquentiae Tullianae* (Scolica Hypomnemata, I. p. 32).

Basilus, Hieronymus, Chrysostomus zijn daarin in de eerste eeuwen, gelijk in de latere Bossuet, Bourdaloue, Massillon, bij de Onroomschen Saurin, Claus Harms, Van der Palm, de meest gevierde en glansrijke namen. In de Staats- en Rechtszalen van later dagen schitterden, buiten de boven (bl. 309) reeds genoemde, die van een Simon van Middelgeest, Onno Zwier van Haren, Burke, Guizot, Olózaga, en anderen.

Is dus het voornaamste onderwerp der welsprekendheid de behandeling der groote vragen van 't openbare leven, op 't gebied van straf- staats- of volkenrecht, met die van groote zedelijke en maatschappelijke waarheden verbonden; haar doel daarbij is, den geheelen mensch, in zijn gemoed, verbeelding en verstand, zoo levendig te treffen, te schokken, en te overtuigen, dat zijn wil onmiddelijk tot daad worde. Daartoe moet de redenaar in de eerste plaats zelf bezielde zijn, om door de macht van zijn eigen geest anderen te overweldigen en meê te slepen. Het eerste en beste beginsel van alle ware welsprekendheid is daarom ook hetzelfde, als dat van alle ware poëzy en kunst, van ieder levendige werking van den eenen mensch op den anderen: word zelf warm, om anderen te verwarmen; slechts wat levensvol uit het hart komt, kan levenwekkend op een ander werken. Ook de welsprekendheid is een scheppende kunst, en slechts hij haar waardige vertegenwoordiger, die, naar den aard van 't onderwerp, niet alleen tijdig en gepast spreekt, maar ook nieuw is in 't geen hij zegt; dat is: die een nieuwe, oorspronkelijke gedachte uit de diepte van zijn eigen geest geput heeft. Echte vinding (zegt Bake¹) is het ontblooten en uitlokken van eigen voorraad en schat, wanneer het onderwerp, met welks voorstelling wij ons bezig houden, door eigen denken en gevoelen, ons eigendom is, zich door alle de zenuwen onzer ziel verspreid heeft, en zich door de spraak alleen aan ons zelf kan vertegenwoordigen. Het beeld, dat hij, die wel spreekt, bewerkt, is geheel zijn eigendom; het is zijne schepping. Hij stelt het zich zelve voor, niet alleen zoo als hem niemand anders, maar zoo als hij te voren zich zelf nog niet kende. Het is de opwelling zijner gedachte, zijner aandoening; zij ontstaat, zij ontwikkelt, zij verspreidt zich door zijn geheele ziel, zij versterkt zich met al wat

¹ In zijne *Redevoering over de Welsprekendheid*, ter Holl. Maatschappij, in Sept. 1836.

verkregen kennis, wat vernuft, wat gevoel kan aanbieden. Van daar ook Plotinus' opmerking, dat het redevuur verkoelt, zoodra de redenaar bespeurt, dat hij zijn toehoorders door geen nieuwhed verrast, en hen reeds bekend vindt met hetgeen hij hun verkonden wou. Slechts het bewustzijn toch, zelf van een nieuw leven te stralen, en dit ook in anderen op te wekken, geeft hem genot en verheft hem, terwijl het tegendeel hem drukt en ter neêrslaat.

Dat, gelijk bij iedere menschelijke handeling, ook in de welsprekendheid met het gebruik het misbruik gepaard gaat, ligt in den aard der dingen zelf. Men heeft haar daarom dikwerf, naar de wijze der Grieksche Sofisten, schamper voor de kunst willen verklaren, het grootte klein en 't kleine groot, het recht onrecht, en 't onrecht recht te kunnen maken, iedere, ook de onaanneemlijkste zaak in een gunstig daglicht te kunnen plaatsen. Men heeft ook met Kant beweerd, dat »de redenaar de lakenswaarde kunst verstaat, de menschen door een schoonen schijn te bedriegen, en van hunne zwakheden voor zijn persoonlijke bedoelingen partij te trekken». Maar zelfs in dit geval, wanneer in plaats van 't wezen de schijn beoogd wordt, moet nog de redenaar, als een goed tooneelspeler, om de menschen naar zijn bedoelingen te leiden, ten minste den schijn van recht en waarheid voor zich hebben. Tegen hare kracht — zij 't dan ook slechts in schijn — schieten alle zoogenoemde redenaarskunstjens van vroeger en later tijd te kort, en geen redenaar zal iets waarlijk groots tot stand brengen, wanneer 't hem daarmee niet ten volle ernst is. Het is eene onomstootelijke waarheid, dat de waarlijk groote redenaar, gelijk Cato 't van hem zei, »een rechtschapen man» moet zijn, »in 't spreken ervaren» (*vir bonus dicendi peritus*)¹. Uit den kern van zijn zedelijk karakter, en zijn volle overtuiging, moet zijn rede hare kracht putten. Wat voorts van alle kunsten geldt, geldt ook van de welsprekendheid: zij is slechts dan in waarheid schoon, wanneer zij met dat schoon niet te pronken, maar het eer te verbergen zoekt; wanneer de levensvolle waarheid van haar onderwerp, de warmte van haar gevoel, de kracht en helderheid van haar ge-

¹ »Een rede, die juist de edelsten tegen de borst stuit» (zegt daarom ook Brill) »kan, in weêrwil van alle behendigheid, levendigheid, en overredingskracht, niet in waarheid welsprekend genoemd worden». (*Stijlleer*, Leiden, 1866, bl. 80).

dachten, en het kuisch en natuurlijk schoon harer zeggung, aan het volle gemoed, gelijk de diepste stroom met het minste gedruisch, ontwellen, en zoo ongedwongen voortvloeyen, dat men er alle kunst bij vergeet, en ze als louter natuur begroet.

Buiten de reeds vermelde soorten van redevoeringen, behooren ook de lof- en lijkreden tot het gebied der welsprekendheid, gelijk zij reeds bij Romeinen en Grieken in zwang waren, maar allengs tevens in proefstukken van ijdeluitige en smakelooze vleitaal ontaardden. In Frankrijk blonk Bossuet met de zijne boven allen uit; in Nederland vierde Onno Zwier van Haren, in treffende taal, de nagedachtenis van zijn vorstelijken vriend Willem IV, en Van der Palm o. a. die van Borger en Bellamy. Als toonbeeld van de vermakelijkste gezwollenheid zullen er daarentegen steeds de maar al te wanriekende »bloemen” mogen gelden, door den wansmakelijken Hofstede, »op het graf” van denzelfden prins Friso »gestrooid”.

Doch niet tot het gesproken of voorgedragen woord slechts bepaalt zich de eigenlijke redekunst; ook de welversneden schrijfsen is op haar gebied, in briefvorm, werkzaam, en hebben daarbij vrouwelijke vernuften vooral niet minder dan mannelijke, uitgemunt, en van hun leven- en geestvolle vaardigheid doen blijken. Een Made de Sévigné en Roland in Frankrijk, Rahel en Caroline (Michaëlis) in Duitschland, Maria van Reigersbergen en Elizabeth Wolff in Nederland, eene Lady Montague in Groot-Brittanje, enz. — om er maar enkelen te noemen — hebben ons de innemendste en natuurlijkste proeven, in ernstigen en schertsenden trant, van haar begaafde schrijfstift nagelaten.

Onder de briefschrijvers van 't mannelijk geslacht blonken in de Oudheid Cicero en de jonge Plinius, door hun aangename, geestige, onderhoudende, en zoo wèl geschreven brieven uit, dat zij, ook na twee duizend jaar, nog altoos even aantrekkelijk zijn. Deze handelen deels over dagelijksche, deels over meer buitengewone dingen; steeds echter beginnen zij op dezelfde eenvoudige en hartelijke wijs, en komen onmiddelijk tot de zaak zelve, om te eindigen zoodra zij daarmee hebben afgedaan. In later dagen moet vooral Erasmus genoemd worden, wiens brieven al de aantrekkelijkheid eener aangename samenspreking hebben. Wat hij er in voorstelt, staat den lezer levendig voor oogen; men is er (zegt Charles Lamb) op 't eigen oogenblik als volkomen bekend meê; men waant het als van zijn geboorte af gezien te

hebben; hij stelt u aan zijn vrienden voor, gij drukt hun de hand, en zijt in een oogenblik zelf vrienden met hen¹. Andere briefschrijvers daarentegen schreven, naar den wansmaak van hun tijd, in meer gezochten stijl; zoo Balzac en Voiture in Frankrijk, Hooft en zijn kring in Nederland. Ook de brieven van Pope, in Engeland, zijn te gekunsteld van schrijftrant, en steken daardoor min gunstig bij die van Swift en anderen zijner tijdgenooten af. Die van Walpole zijn los, maar snapziek, en tegenover die van Lady Montague, niet onaardig, als van een vrouwelijk man, tegenover die van een mannelijke vrouw, gekenschetst². In Frankrijk was, in hunne dagen, Voltaire een toonbeeld van onderhoudenden, vloeyenden, en geestigen briefstijl; in de eerste helft dezer eeuw de meer bestudeerde, maar smaakvolle Paul Louis Courier. Lord Chesterfields welbekende „brieven aan zijn zoon” prediken lessen van wereldwijsheid in den zelfzuchtigsten zin van het woord, en paren — naar Johnsons bijtende uitdrukking — de manieren van een dansmeester met de beginselen van een lichtekooi. Hoe bevallig van vorm, zijn zij te weinig argeloos van natuur, en blijkbaar te veel beredeneerd van inhoud, om gelukkig te werken. Niets gaat hun schrijver natuurlijk af, en hoe vernuftig en geestig daarom, zijn zij te gezocht tevens, om den lezer in te nemen of zijn gemoed te veroveren. Johnsons brief aan den schrijver, die hem zoo rondweg zijn onoprechtheid verweet, velt het onherroepelijk vonnis over zijn gansche bestaan, gelijk het zich vooral ook in zijn brieven uit. In Duitschland werden, sedert de laatste vijftig jaren, tal van uit verschillende oogpunten belangrijke briefbundels uitgegeven, die ons in den maatschappelijken en huiselijken kring der uitgelezenste zijner zonen en dochteren — een Lessing, Göthe, Schiller en zijn gade, Herder, Schleiermacher, Henriëtte Herz, beide Von Humboldts, en and. — verplaatsen, en ons ten volle de gegrondheid doen bezeffen van Sainte-Beuves bekende betuiging: „j'ai toujours aimé les correspondances, les conversations, les pensées, tous les détails du caractère, des moeurs, de la biographie enfin des grands écrivains.” Wat Lord Bacons beide uitspraken omtrent brieven aangaat, dat die, welke door verstandige mannen geschreven werden, van al 'tgeen zij uitten, het beste zijn, omdat zij na-

¹ Zie de aangehaalde *Essais on English writers*, p. 193. — ² Ald. p. 196.

tuurlijker dan openbare redevoeringen, en bondiger dan een meer beperkte toespraak of onderhoud zijn; en dat brieven over openbare zaken van hen, die daarin gemoeid waren, van allen het beste geschiedonderricht geven, en voor een opmerkzaam lezer de beste geschiedenis zelf zijn; — men vindt beide meeningen wellicht nergens krachtiger gestaafd, dan in den aantrekkelijken briefbundel, vol geest en gezond verstand, van zijn drie-eeuwen jongeren afvalligen landgenoot Franklin¹. Hij geeft ons het helderste inzicht in de wording van zijn jonggeboren vaderland, het Noord-amerikaansche gemeenebest, en hoe dit zijn zelfstandige grootheid niet aan de wufte fortuin, maar aan 't verstand, het talent, en den moed zijner kloeke grondleggers dankt; terwijl, wat zijn meer huiselijke brieven betreft, er — naar Laboulayes juiste opmerking — geen genoegelijker en zedelijker lectuur is uit te denken, dan die onge Kunstelde ontboezemingen van een man, die zoo veel en zoo goed gezien, en zoo goed tevens alles onthouden had. Als een ware wijze, had hij van het leven zelf te leven geleerd, en deelde hij aan zijn reismakkers op den levensweg, op de onderhoudendste wijs, de lessen zijner ervaring meê. Met al de inschikkelijkheid van een grijsaard en al de levendigheid van een jongmensch, weet hij van geen verveling noch weêrzin. Er is iets mannelijks en opwekkelijks in hem, dat den meest angstvallige moed instort en den traagste veerkracht schenkt. Slechts op één punt zou men hem misschien wat anders willen wenschen, en dat juist met het oog op den inhoud dezer bladzijden te meer nog moet uitkomen: hij vond weinig of geen smaak in zaken van oudheid en kunst. Hij komt er gul voor uit, dat, op een reis door Italië, een goed recept van Parmezaansche kaas hem meer zou toelachen, dan het fraaiste opschrift van den oudsten steen. Deze schijnbare tekortkoming in beschaving en ontwikkeling valt echter, bij een streven als het zijne, en de uitsluitende levenstaak hem, in de vrijmaking en maatschappelijke vestiging van zijn vaderland, opgedragen, des te gemakkelijker te vergeven, als hij aan die werkdadige bestemming te voldingender beantwoordde. Zij nam, met hare praktische bemoeyingen, al te veel zijn ganschen tijd in, om hem voor iets anders tijd te laten, doch maakt, ook bij

¹ *Correspondance de Benjamin Franklin, traduite de l'Anglais et annotée par Ed. Laboulaye. Paris, 1866.*

't geen hij daardoor van andere zijde verzuimen moest, zijn naam en daad niet minder verkwikkelijk bij 't herdenken.

Voor de behandeling, in kunstmatigen briefstijl, van staatkundige en maatschappelijke vraagstukken zijn ons, uit de zeventiende en achttiende eeuw, in Frankrijk en Engeland, twee schitterende voorbeelden bewaard gebleven, de zoogenoemde *Lettres Provinciales* van Pascal en de Brieven van Junius. In beiden — zoo ergens — blijkt de volle verwantschap van briefstijl en redekunst, en hoe de eerste tot het gebied der laatste behoort. Meesterlijk van betoogtrant, vinding, taal, en stijl, gispn Pascals brieven, deels schertsend en spelend, deels hekelend en bijtend, en met de ongeveinsde uitdrukking der edelste verontwaardiging, de vuige en verderfelijke beginselen, waarvan alle Jezuietsche zedeleer uitgaat, en waarneê zij hare argelooze slachtoffers voor alle zedelijke en verstandelijke waarheid te verstompen weet. In die van den zoogenoemden Junius, die 't geheim van zijn eigenlijken naam met zich in de aarde bedelven wou, maar in wien wij, zoo goed haast als zeker, den Engelschen Staatsambtenaar en Parlements lid, Sir Philipp Francis, herkennen mogen, trad deze op dertigjarigen leeftijd, van 1769 tot 1778, voor de Britsche staats- en volksvrijheid op, en hekelde er met bijtenden spot, in geestvollen stijl en krachtige taal, hare tegenstanders en belagers, al is hij daarbij minder, dan Pascal, van persoonlijke bedoelingen geheel vrij te spreken. „Ik beef”, roept hij er met verontwaardiging uit, „voor de eer van dit land, wanneer ik zie, dat er geen tien mannen zijn, die op een enkel vraagpunt eendrachtig zullen stand houden, maar dat er alles gelijk, alles even vuig en verachtelijk is.” En in zijn vermaarden brief aan den koning schreef hij: „Wanneer de klachten van een moedig en machtig volk blijken toe te nemen, naarmate van 't ongelijk, dat het duldde; wanneer, in plaats van in onderwerping neêr te zijgen, het tot weêrstand gepord wordt, is de tijd spoedig daar, waarop ieder ondergeschikte bedenking wijken moet voor de zekerheid van den Soeverein, en de algemeene veiligheid van den staat. Er is een oogenblik van moeite en gevaar, in 't welk vleyerij en valsheid niet langer bedriegen kunnen, en de onnoozelheid zelf niet langer misleid worden kan. Veronderstellen wij, dat dit thans daar is. Veronderstellen wij, dat een minzaam en welmeenend Vorst eindelijk het bezef heeft gekregen van den duren plicht, dien hij zijn volk schuldig is,

en van zijn eigen onbehagelijken toestand; dat hij naar bijstand om zich uitziet en geen anderen raad vraagt, dan hoe de wenschen van zijn onderdanen te volbrengen, en hun geluk te verzekeren. In zulke omstandigheden mag het een uitlokkende vraag heeten, wat een eerlijk man, dien vorst genakende, tot hem spreken zou. Stellen wij ons voor, dat — hoe onwaarschijnlijk het wezen mag — het eerste vooroordeel tegen zijn karakter is weggenomen; dat de lastige omhaal van een plechtig gehoor te boven gekomen is; dat hij zich van de zuiverste en loffelijkste zucht voor zijn vorst en land bezielde voelt; en dat de groote personazië, die hij toespreekt, wakkerheid genoeg heeft, om hem te noodigen vrij uit te spreken, en verstand genoeg, om met opmerkzaamheid naar hem te luisteren. Onbekend met allen ijdelruitigen omslag van vormen, zou hij dan zijne meening met waardigheid en vastheid, hoewel niet zonder eerbied, in dezen trant uiten: Sire! het is het ongeluk van uw leven, en oorspronkelijk de oorzaak van ieder verwijt en moeilijkheid, die met Uwe regeering gepaard gingen, dat gij nooit met de taal der waarheid bekend werdt, vóór gij haar uit de klachten van uw volk vernaaft. Het is echter nog niet te laat, die feil in uw opleiding te herstellen. Wij zijn nog altoos bereid, inschikkelijkheid te bezigen omtrent de verderfelijke lessen, die gij in uwe jeugd ontvingt, en de blijmoedigste hoop te putten uit de natuurlijke welwillendheid van uw aanleg. Wij zijn er verre van, u bekwaam te oordeelen, om voorbedachtelijk de oorspronkelijke rechten van uw volk te krenken, waarvan al zijn burgerlijke en staatkundige vrijheden afhangen. Ware het ons mogelijk geweest, zulk een onteerende verdenking omtrent uw karakter te koesteren, wij zouden sedert lang een toon van weerspraak hebben aanvaard, geheel van elken nederigen klagtoon verschillend. De leerstelling, door onze wetten ons ingeprent, dat de koning geen kwaad kan doen, nemen wij zonder bedenking aan. Wij scheiden den beminnelijken, goedaardigen vorst van de dwaasheid en 't verraad zijner dienaren, en de persoonlijke deugden van den mensch van de gebreken zijner regeering. Zonder die billijke onderscheiding weet ik niet, wat dieper te beklagen zou mogen heeten, de toestand Uwer Majesteit of die van 't Engelsche volk. Ik zou uw geest gaarne gunstig voor de waarheid willen stemmen, door ieder pijnlijke, beleedigende gedachte van een persoonlijk verwijt weg te nemen. Uwe on-

derdanen, Sire, wenschen niets dan dat, gelijk zij verstandig en liefdevol genoeg zijn, om uw persoon van uwe regeering te scheiden, gij, op uwe beurt, wel onderscheiden wilt tusschen de houding, die der voortdurende waardigheid van een koning voegt, en die, welke alleen strekt, om het tijdelijke belang en de deerniswaarde eerezucht van een minister te stijven." Aan „het Engelsche volk" wijdde hij zijn gansche verzameling met de volgende woorden toe: „ik draag u deze brieven op, door iemand uit uw midden voor ons aller welzijn geschreven. Zij zouden nimmer tot dezen bundel zijn aangegroeid zonder uw voortdurende aanmoediging en instemming. Mijzelf danken zij oorspronkelijk niets dan een gezond en krachtig gestel. Onder uw zorg zijn zij opgewassen. Aan u zijn zij verschuldigd, wat zij aan kracht en schoonheid bezitten mogen. Wanneer koningen en ministers vergeten zijn, wanneer de kracht en strekking van persoonlijken spot niet langer verstaan wordt, en wanneer alle maatregelen slechts in hun verste gevolgen gevoeld worden, zal dit boek — naar ik meen — bevonden worden, beginselen te bevatten, waardig der nakomelingschap te worden overgeleverd. Zoo gij den ongekrenkten erfelijken vrijdom aan uwe kinderen nalaat, volbrengt gij uw plicht maar ten halve. Vrijheid beide en eigendom zijn ongewis, tenzij hun bezitters verstand en vuur genoeg hebben, ze te verdedigen.... Indien een eerlijke en — ik mag het gerustelijk verzekeren — werkzame ijver voor de algemeene zaak, mij eenig gewicht in uw meening gegeven heeft, laat mij u dan aanmanen en bezweren, nimmer een krenking van uw staatsinrichting, hoe gering zij schijnen mag, zonder een vastberaden, volhardenden weêrstand, te dulden. Het eene voorbeeld roept het andere in 't leven; zij stapelen zich spoedig op en maken wet. Wat gisteren een feit was, wordt heden een beginsel. Voorbeelden worden ondersteld, de gevaarlijkste maatregelen te rechtvaardigen, en waar zij niet nauwkeurig passen, wordt het ontbrekende door vergelijking aangevuld. Weest verzekerd, dat de wetten, die ons in onze burgerlijke rechten handhaven, uit onze staatsinstellingen voortvloeyen, en daarmede moeten vallen of bloeyen. Dit is niet de zaak van een of ander partij of persoon, maar het algemeen belang van 't rijk. Al ging de koning voort, zijn tegenwoordig regeeringstelsel te houden, de tijd is niet ver af, waarin gij de middelen tot herstel in uwe macht hebt. Hij is misschien naderbij dan een van ons wacht, en ik waarschuw

u daarom, er op voorbereid te zijn.... Blijve het voorts in uw harten gegrift, laat het uw kinderen ingeprent worden, dat de vrijheid van drukpers het *palladium* van alle burgerlijke, staatkundige, en godsdienstige rechten van ieder Engelschman is, en dat het recht der gezworenen, om in alle mogelijke zaken een algemeen oordeel uit te spreken, een wezenlijk deel onzer staatsinrichting uitmaakt, in geenerlei opzicht door de rechters te beperken, noch, op eenigerlei wijs, door de wetgeving in twijfel te stellen. De macht van koning, van hooger en lagerhuis, is geen willekeurige macht. Zij zijn de pandhouders, niet de eigenaars van den staat. De volle eigendom is bij ons. Zij kunnen hem niet vervreemden noch vernietigen. De wetgevende macht is beperkt niet alleen door de algemeene regelen der natuurlijke rechtvaardigheid en het welzijn van 't gemeen, maar door de vormen en beginselen van onze staatsinrichting in 't byzonder. Zoo deze stelling niet waar is, moeten wij aannemen, dat koning, en hooger en lagerhuis, geen richtsnoer voor hun besluiten hebben, maar slechts hun eigen wil en goeddunken volgen. Zij konden dan de wetgevende en uitvoerende macht in dezelfde hand vereenigen, en de staatsinstellingen bij een parlamentsbesluit ontbinden. Maar ik ben overtuigd, dat gij het niet aan de keus van zeventienhonderd personen, kennelijk door de kroon omgekocht, laten zult, of zeven miljoenen van hungelijke vrijen of slaven zullen zijn." — Wij staken hier onze aanhalingen, die volstaan, om ons al de welsprekende kracht van Junius' schrijf- en spreekstijl te ontvouwen. Zij doet ons geheel van de waarheid zijner, als Sir Philipp Francis, op zeventigjarigen leeftijd geuite meening blijken: „vastberaden denkebeelden vinden steeds hun eigen woorden, en strekken zich zelf ten voertuig. Indruk en uitdrukking zijn betrekkelijke begrippen: hij, die diep gevoelt, zal zich ook krachtig uiten; terwijl de taal aller oppervlakkige gewaarderingen van nature zwak en flauw is”.

Er bestaat, gelijk men heeft opgemerkt ¹, een groot verschil tusschen de uitsluitend staatkundige of rechterlijke welsprekendheid der Ouden, en die welke bij ons allengs in zwang gekomen is, en zich, zonder bijoogmerken van eenigerlei aard, tot den toehoorder richt. De eerste is als een krijgstuig in handen van hen, die zich weinig om recht en rede bekommeren; het is de

¹ Laboulaye, *Discours populaires* (Paris, 1869) p. 352.

kunst, om de hartstochten op te wekken, de geesten te be-
 roeren, en, het koste wat het wil, te zegevieren. Wapenen te
 verschaffen aan allerlei soort van strijders, is het hoofddoel dier
 kunst; het wezen der zaak laat haar meer onverschillig. Daaruit
 verklaart zich dan ook die vraag van Cicero, of de redekunst
 den menschen niet meer kwaad dan goed gedaan heeft. Geheel
 anders daarentegen met die nieuwere soort, waarop wij hier doe-
 len, en die zich geen ander oogmerk stelt, dan den hoorder te
 veredelen door verlichting. Zij beoogt geen waarschijnlijkheid of
 mogelijkheid slechts; zij beoogt waarheid alleen, gelijk die uit
 het hart der dingen zelf voortkomt. Het is hun wezen zelf, dat
 zich in haar uit, en er is maar één middel dat te leeren ken-
 nen: tot hun levensvollen kern door te dringen, en dien voor zich
 zelf als te laten spreken. Daartoe moet die waarheid dan echter,
 wil zij haar doel niet missen, in de borst van wie haar uit-
 spreekt, gloeyen, en brengt ons zoo ten slotte onwillekeurig toch
 weder tot die bekende uitspraak der Oudheid terug: *pectus est
 quod disertus facit*, „het gemoed maakt welsprekend”. Zonder
 overtuiging geen ware welsprekendheid. Waarheid en overtui-
 ging, ziedaar de beide onmisbare hoofdvoorwaarden aller kunst
 van welspreken, die ten volle aan den eisch zal beantwoorden.



