

## Marinus van 't Kruijs (1861-1919)

### Andante

Tommy van Doorn

Vox Humana 32<sup>e</sup> Jaargang nr. 2 – volume 126 – april 2021

#### **De componist Van 't Kruijs**

Voor de muziekbespreking van deze Vox blijven we qua 'land van herkomst van de componist' eens dicht bij huis. Marinus Hendrik (ook wel Marius) van 't Kruijs werd in 1861 geboren te Oudewater. Zijn vader, die in Middelburg organist was, gaf hem zijn eerste muzieklessen. Vanaf vijfjarige leeftijd trad hij al op voor publiek. Vervolgens studeerde hij orgel, piano, viool en compositie aan het Koninklijk Conservatorium te Den Haag. Diverse aanstellingen als organist volgden: van 1881 tot 1884 was hij werkzaam in Winterswijk; daarna volgde hij Samuel de Lange sr. op als organist van de Grote of Sint-Laurenskerk in Rotterdam. Hij bleef hier werkzaam tot 1897, waarna hij werkte als orkest- en koordirigent in Groningen. Hij werd hier tevens directeur van de muziekschool. In 1905 ging hij naar Den Haag om zich verder op compositie te richten. Aanvullend gaf hij orgelconcerten en trad hij op als gastdirigent. Hij schreef een aantal grote werken en cantates, vaak gebaseerd op vaderlandse thema's en geschreven in de Nederlandse taal. Van belang is onder meer de Oranje-Nassaucantate; een werk dat hij in mei 1910 voor het Koninklijk Paleis in Amsterdam uitvoerde en waarbij hij een koor met zesduizend zangers aanvoerde. Hij schreef enkele grote symfonische werken die uitgevoerd werden door het Concertgebouworkest. Ook componeerde hij werk voor orgel en harmonium.



In 1911 besloot hij nogmaals van woonplaats te wisselen. Ditmaal vertrok hij naar Zwitserland, om zich in Montreux te vestigen. Hij hoopte van daaruit internationaal door te breken als componist; Nederland was voor hem te beperkend. Hij kon echter niet mee met de revolutionaire werken van zijn tijdgenoten – denk bijvoorbeeld aan Richard Strauss, Arnold Schönberg en Igor Stravinsky, die in dezelfde tijd werkzaam en bepalend waren – en het lukte hem niet om hierbij aan te sluiten. Zijn compositiestijl werd daarvoor als te behoudend van aard gezien. Hij stierf in 1919 te Lausanne.

#### **Andante: een harmonisch avontuur**

Het *Andante* van Van 't Kruijs is afgedrukt als muziekbijlage bij deze Vox. Het verscheen in de zesde editie van Joseph Jouberts *Les Maîtres contemporains de l'orgue*, dat als ondertitel *École étrangère* (buitenlandse school) draagt. Het werd gepubliceerd in 1914.

Ondanks de beknoptheid van deze compositie – twee bladzijdes – neemt Van 't Kruijs ons mee op een verre reis langs uiteenlopende toonsoorten. In deze muziekbespreking ga ik hier wat nader op in; het wordt dan ook wat meer muziektheoretisch van aard. Mocht u daar niet helemaal, of 'helemaal niet' in belezen zijn kan het hier en daar wellicht lastig te volgen zijn, maar ik zal mijn best doen om het jargon zo veel mogelijk achterwege te laten.

Het stuk staat in de toonsoort G-groot: één kruis als voorteken aan de sleutel. De basis van die toonsoort is het akkoord G-groot, de noten G-B-D (ook wel de tonica of het tonica-akkoord genoemd, in feite het 'thuisakkoord'). De reis begint dan in feite al met het gegeven dat Van 't Kruijs nergens duidelijk 'landt' op dit akkoord bij de aanvang van het stuk. Kijk je naar een traditioneel klassiek werk, dan vind je het tonica-akkoord vaak direct aan het begin, of in ieder geval ergens aan het eind van de eerste muzikale zin van vier of acht maten. Zo kunnen onze oren snel vertrouwd raken met de toonsoort en de rest van de muziek contextualiseren. Om in de klassieke harmonieleer zeer vanzelfsprekend te kunnen landen op het tonica-akkoord is de 'dominant' nodig, de vijfde trap (de vijfde noot van de toonladder, g-a-b-c-D) van de toonsoort en het akkoord dat daarop te bouwen is. Voor de toonsoort G-groot is dat het akkoord D-Fis-A, bij voorkeur aangevuld met de noot C, zodat je een dominant septiemakkoord krijgt. Dit akkoord wil heel graag oplossen naar het tonica-akkoord. Deze combinatie van tonica en dominant is de absolute basis van de klassieke harmonieleer. Het is dan interessant dat Van 't Kruijs ons bij de aanvang van het stuk nergens een fijne dominant-tonica oplossing geeft. In de eerste vier maten van het stuk horen we een melodie die geharmoniseerd wordt met dissonante vierklanken. De dissonanten liggen wel goed in het gehoor, maar de basistoonsoort wordt niet bevestigd – we weten eigenlijk nog niet definitief wat onze startpositie is. In de derde maat zien we wel dat de noten G-B-D gecombineerd worden, maar de noot D ligt in de bas, waardoor dit akkoord absoluut nog geen rustpunt is. In de vierde maat blijft de harmonie dan hangen op het dominant septiemakkoord op D. Tot zover is er nog niet zo gek veel aan de hand; we horen een frase van vier maten die op de dominant van G-groot eindigt – om hier te geraken hebben we alleen nog nergens onze hoofdtonsoort gehoord en klonk een kruidig geharmoniseerde melodie. Van 't Kruijs zou nu prima verder kunnen gaan door een tweede frase van vier maten te schrijven die ons op eenzelfde wijze overtuigend terugvoert naar de hoofdtonsoort en het tonica-akkoord in G-groot. De oplettende lezer ziet echter dat de zaak ontspoot vanaf de vijfde maat, en het festijn aan kruisen dat de maten daarna typeert leert ons dat we de hoop op een bevestigend G-groot akkoord maar beter snel kunnen laten varen. In maat 6 tot en met 8 gaan we namelijk wel naar een tonica, maar dan in de 'verkeerde' toonsoort. In maat 8 eindigen we (na een voorhouding op tel één) met een Fis-groot akkoord (Fis-Ais-Cis) op de tweede tel. In de voorafgaande maat wordt, via het dominant septiemakkoord op Cis, duidelijk naar dit punt toegewerkt. We zijn dus na acht maten al in een heel andere klankwereld gekomen – in plaats van veilig terug te keren naar de tonica (of op zijn minst één keer overtuigend te bevestigen wat onze tonica nu eigenlijk is) landen we een halve toon lager. Dat is allerminst gebruikelijk! Zeker als we ons bedenken dat de toonsoort G-groot één kruis als voorteken aan de sleutel heeft, en Fis-groot maar liefst zes.

Gaan we verder in het stuk, dan valt steeds weer op dat Van 't Kruijs haast nergens een frase laat landen in een logische (of harmonisch traditionele) afsluiting. Steeds opent hij de weg naar een nieuwe harmonische afslag. De volgende frase, waarin via chromatiek de spanning opgebouwd wordt, laat hij in maat 15 met een fortissimo akkoord eindigen op het dissonante verminderd septiemakkoord Cis-E-Ais-G, gevolgd door een plotselinge – en dramatische – rust. In maat 17 begint een nieuw deel met een vloeiende melodie in de tenor. Het gebrek aan alteraties toont dat we plotseling terug in onze hoofdtonsoort G-groot zitten, en warempel zien we in maat 17 als eerste akkoord een smetteloos tonica-akkoord in G: een akkoord dat louter bestaat uit de noten G-B-D. Het voelt echter, door de voorafgaande frasen, helemaal niet als een bevredigende, logische voortzetting maar eerder als een abrupte start van een nieuw deel in weer een andere klankwereld. Het octaaf op de noot Cis, dat ons in maat 16 eigenlijk terug G-groot in duwt, is daar mede voor verantwoordelijk. Het voelt onwennig; Cis is geen noot die van zichzelf in de toonladder van G-groot voorkomt en vormt bovendien een dissonant interval (Cis-G, een tritonus). Van 't Kruijs blijft hierna echter lang genoeg met het toonmateriaal van G-groot bezig om ons nu daadwerkelijk te laten wennen aan de eigenlijke hoofdtonsoort. Vanaf maat 17 horen we een langere frase waarbij het

voornaamste melodisch materiaal eerst in de tenor, en vervolgens in de sopraan klinkt. Na acht maten klinkt dezelfde frase, alleen nu gemoduleerd naar de toonsoort e-klein (en in een iets andere gedaante binnen de harmonie). Deze uitstap is beter te volgen; e-klein is sterk verwant aan G-groot en een logische muzikale weg om te bewandelen. Van 't Kruijs besluit echter toch al snel om weer harmonisch alternatieve routes op te zoeken. In de eerste systemen van de tweede bladzijde blijft Van 't Kruijs pendelen tussen diverse toonaarden en wisselt daarbij rusteloze melodische frasen en fragmenten uit tussen de diverse stemmen. Aan het einde van het tweede systeem, na een korte climax, wordt de harmonische beweging abrupt tot stilstand gebracht door een lange A in de bas. Enkele maten lang blijft deze noot als orgelpunt liggen terwijl parallelle akkoorden daarboven een uitweg zoeken om dit statische moment te doorbreken. Na enkele maten haalt de basstem de muziek als het ware uit haar gijzeling door weer in beweging te komen. Het leidt, aan het einde van het derde systeem, naar een reprise van het begin. Van 't Kruijs herhaalt de eerste acht maten van het stuk nu grotendeels, alleen moduleert hij op het einde van de frase niet naar Fis-groot, maar naar B-groot. B-groot is de dominant voor de toonsoort e-klein, die ik hierboven al vermeldde als een niet al te ver familielid van G-groot. Toch klinkt ook deze modulatie verrassend in de oren ten aanzien van ons eigenlijke uitgangspunt. De harmonische reis nadert hier nu wel het eind. We zijn er nog niet, maar de omwegen zijn kleiner. Pas tegen het eind van het voorlaatste systeem verdwijnt de gealtereerde noot Dis, en lijken we eindelijk voor een laatste keer terug te zijn in G-groot. Maar ook in deze slotmaten geeft Van 't Kruijs ons op geen moment de zo krachtige dominant-tonica opeenvolging in G-groot: het D-Fis-A-C akkoord gevolgd door G-B-D. Alleen op de tweede helft van de zesde maat vóór het slot zien we een sterk 'dominant moment' dat ons naar een slotakkoord zou kunnen brengen, maar Van 't Kruijs laat een C-groot akkoord (C-E-G) volgen waardoor we nóg niet thuis zijn en de weg verder verlengd wordt. In de laatste maten wandelt de bas stapsgewijs van C naar de grondtoon G toe via de noten B en A, waar het dan toch een eindpunt bereikt. In de bovenstemmen duurt het nog twee maten voor de beweging tot rust komt, waarna er uiteindelijk het zo lang verwachte G-groot akkoord verschijnt in de slotmaat. De afsluiting van het werk is daarbij steeds afgezwakt; nergens horen we het overtuigende dominant-tonica slot wat zo kenmerkend is voor de klassieke harmonieleer (en wat Van 't Kruijs eerder in het stuk wel gebruikte om in de meer onverwachte toonsoorten te landen). De hoofdtonsoort G-groot is in dit stuk eigenlijk in het geheel niet op een klassieke wijze bevestigd. Toch zijn we er wel gekomen, na soms hele verre omwegen.

Het *Andante* van Van 't Kruijs is een harmonisch avontuurlijk werk, dat ook in melodisch opzicht steeds weer met nieuwe elementen, frasen en fragmenten blijft komen. Op zowel zuig- als drukwindsystemen zal deze compositie goed klinken.

# Andante

M.H. van 't Kruijs  
Compositeur (Genève)

**Andante**

Measures 1-4 of the piece. The music is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Andante'. The first measure starts with a piano (*p*) dynamic. The melody in the right hand is mostly quarter and eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

5

Measures 5-10. The melody continues with more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The left hand accompaniment features chords and moving lines, with some measures containing double sharps (F# and C#).

11

Measures 11-16. This section includes dynamic markings: *cresc.* (crescendo) starting at measure 13, *ff* (fortissimo) at measure 14, and *p* (piano) at measure 15. The melody is highly active with many sixteenth notes.

17

Measures 17-22. The melody features a series of eighth notes in the right hand, while the left hand continues with a steady accompaniment of chords and moving lines.

23

Measures 23-28. The final section of the page shows the melody continuing with eighth notes and chords. The left hand accompaniment remains consistent with the previous sections.

30

Musical score for measures 30-36. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff provides harmonic support with chords and moving bass lines. The key signature has one sharp (F#).

37

Musical score for measures 37-43. The system consists of two staves. Dynamic markings include *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The upper staff continues with melodic development, while the lower staff features more complex chordal textures. The key signature has one sharp (F#).

44

Musical score for measures 44-50. The system consists of two staves. A dynamic marking of *p* (piano) is present. The upper staff shows a more active melodic line, and the lower staff has a steady bass line. The key signature has one sharp (F#).

51

Musical score for measures 51-56. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with some rests, and the lower staff provides a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

57

Musical score for measures 57-62. The system consists of two staves. The upper staff continues the melodic theme, and the lower staff has a more active bass line. The key signature has one sharp (F#).

63

Musical score for measures 63-68. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with slurs, and the lower staff has a steady bass line. The key signature has one sharp (F#).