

Een inleiding tot de moderne muziek

Constant van Wessem

bron

Constant van Wessem, *Een inleiding tot de moderne muziek*. Van Munster, Amsterdam z.j. [1921]

Zie voor verantwoording: https://www.dbnl.org/tekst/wess008inle01_01/colofon.php

Let op: werken die korter dan 140 jaar geleden verschenen zijn, kunnen auteursrechtelijk beschermd zijn.

Woord vooraf

Dit werkje heeft vooral rekening gehouden met wat een publiek, dat vreemd staat tegenover de moderne muziek en haar uitingen, het nader komen kan vergemakkelijken.

Het feit, derhalve, dat het niet in de eerste plaats geschreven werd voor de musici, moge het bij dezen verontschuldigen voor het aantreffen van 'dingen, die men al weet'.

Eerste gedeelte

Algemeene inleiding: toon en rythme

Daar de symphonieën van Beethoven, de klavierstukken van Debussy niet voor ons zouden hebben bestaan, noch ook de wonderen gedaan hadden kunnen worden (zij het dan als sage), die men van Amphion's fluit vertelt, waardoor de steenen van de stad Thebe zich op elkaar stapelden, - als de muziek niet *klonk*, niet door tonen en klanken was hoorbaar te maken geweest, dienen wij, om een inleiding tot de moderne muziek te kunnen beginnen, wel allereerst onze aandacht te wijden aan die belangrijke bestanddeelen der muziek: toon en rythme, welke iedere compositie, oud of nieuw, tot materiëelen basis heeft gehad, en waaruit zij is geëvolueerd.

Want inderdaad: zonder tonen, klanken, toonmateriaal kan er geen verneembare muziek bestaan.

Zonder rythme (waaronder begrepen de maat) kan muziek geen teekening, geen vorm, geen geprononceerde beweging hebben.

De toon is fundamenteel voor den 'klank' in de muziek. Het rythme is fundamenteel voor den vorm in de muziek.

Voor beiden valt het *natuurlijk* inspiratieve element aan te wijzen: bij den toon in zijne boventonen, bij het rythme in zijn getallenorde.

1. De toon.

Wij hebben eerst, om te laten zien hoe uit den toon als fundament zich op natuurlijke wijze, n.l. volgens de wetten der acoustiek (geluidsleer) de eerste muzikale mogelijkheden van den klank: toonhoogte, harmonie en melodie, zich ontwikkelen, de verhandeling te herhalen, die wij in iedere muzikleer vinden.

N.l.: Wanneer wij een snaar van een viool of een piano, door aanstrijken of aanslaan, op een bepaalde plaats in trilling brengen, hooren wij niet één toon, maar een aantal tonen, waarvan de aangestreden of aangeslagen toon het sterkst door klinkt. Men kan de aangestreden of aangeslagen toon dan als grondtoon nemen van een reeks boventonen, die zich vormen tot één geluidgolf, ontstaan door de trillingen, die de aangestreden of aangeslagen toon verwekte.

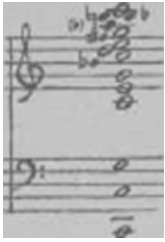
Als wij op de piano de lage c aanslaan als grondtoon, dan vormen de eerste daardoor ontstane boventonen het dur-accoord c-e-g, 'le premier jet de la nature', zooals Rameau het noemde in zijn 'Traité de l'harmonie, réduite à son principe naturel'-(eigenlijk deze drieklank in de wijde ligging van c-g-e, zooals de cijfers 1, 3, 5 aangeven):



Na de g op den tweeden lijn van de vioolsleutel volgen 10 boventonen, die, als zwevende bijtonen, werden weggelaten in de z.g. klassieke muziek (muziek van Bach tot aan Debussy), toen door de verdeeling van den octaaf in twaalf onderling gelijke toonintervallen de toestand der gelijkzwevende temperatuur - Bach's 'wohl temperierte' tonen - was geschapen. Deze klanken, die men 'natuurlijke boventonen' heeft genoemd, werden geacht niet tot de muzikale schoonheid van den grondtoon bij te dragen. In opeenvolging genomen zijn deze 10 boventonen de volgende: bes, c, d, e, fis, g, a (of as), bes, b, c:

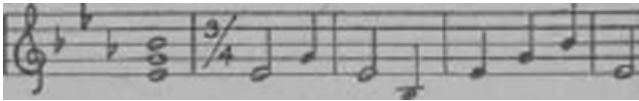


Als akkoord aangeslagen zouden wij met alle bijbehorende tonen dan het volgende klankenbeeld van den grondtoon c krijgen:



Tevens maakt dit 'akkoord' de eenige harmoniek uit, die de toon *uit zich zelf* vormt.

Vóór de moderne muziek heeft men, zoowel in de muziekleer als in het gebruik, als harmonieën van den grondtoon alleen de eerste boventonen, n.l. die van den drieklank c, e, g (fig. 1) laten gelden, die men de controle der natuur op onzen door kunstmatige, rekenkundige afstandverdeeling op den snaar verkregen zelfden drieklank oordeelde. Deze drieklank is toen het kader geworden, waarbinnen de componist zijn composities ontwikkelde, en waarvan het klassieke voorbeeld is het hoofdthema uit den aanvang van Beethoven's Eroïca-Symphonie, geheel samengesteld uit de noten van den Es-dur drieklank:

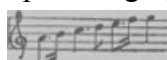


Wij zullen echter later zien, dat de moderne componist een fijner oor verraadt voor, wat men genoemd heeft: de natuurlijke bewegingsdrang in het samenklinken der boventonen-reeks. Waardoor de bes, die de reeks der op den eersten drieklank volgende boventonen opent (zie fig. 2) zou kunnen worden aangezien n het c-dur-akkoord als de modulatie-noot naar het f-dur-akkoord, doch door den modernen componist ervaren wordt in zijn harmonie-verhouding tot den grondtoon als het *natuurlijke*, door de trillingen uitgewezen, septiem-akkoord (c-bes) van c.

Wij zullen derhalve deze natuurlijke bestanddeelen van den oorspronkelijken toon een groote rol zien spelen in de moderne klankenvorming en modulatie.

2. *Het rythme.*

Rythme kan zich in de muziek eerst als zoodanig laten aangeven, wanneer er (volgend 'in den tijd') tonen of samenklanken worden voortgebracht. Het rythme schakeert hun opeenvolging tot een onderlinge verhouding. Door het rythme krijgt de opeenvolging van tonen in een vorm een uitdrukking:



Voor de ontwikkeling tot 'muziek' is het rythme dan ook een fundamenteele, ordenende factor. Vele theoretici achten het rythme anterior aan de muziek. Men kan zulks ondersteunen met een beroep op het feit, dat het rythme het element is, dat de zuster-kunsten, de poëzie en den dans (die door de Grieken reeds muzikale kunsten werden genoemd) met de muziek verbindt. De aanwezigheid in alle drie dezer kunsten van eenzelfde bindende element geeft inderdaad reden tot aanneming van een stelregel als Hans von Bülow in zijn bekend gezegde formuleerde: 'Im Anfang war der Rythmus'. Ook gold in de antieke wereld een veel wijdere strekking van het woord 'rythme' dan bij ons heden ten dage. Voor de oude Chineezers en Grieken b.v. omvatte het rythme een nog grooter gebied, n.l. dat van een wet. De Chineezers kenden wat zij noemden: het groote Rythme, de wet, die de beweging van het leven bindt aan het rythme van den Geest; welke conformiteit de Grieken eveneens beleden (als Natuurwet). 'Geordende (rythmische) bewegingen zijn meer conform aan de natuur'. Vandaar dat de Grieken, naar het vorm gevend karakter der rythmiek, den volmaakten *vorm* in de muziek (gebaseerd op het ordenend rythme) ook het hoogste hebben geacht. Men herkende een Griek b.v. aan het

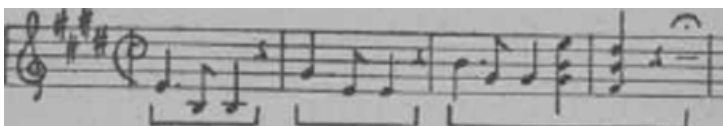
‘rythme’ van zijn kleding, men sprak van het rythme van een vaas, enz.

Deze beweringen berusten echter niet uitsluitend op een aesthetisch aanvaard harmonie- (orde) begrip. Ook het rythme heeft evenals den klank (met zijn boventonen!) een nawijsbaar verband met de Natuurwet, en wel als vormgevend element. De drietalligheid¹⁾ in een rythmische constructie b.v. is een constructie, die als het ware met taaie noodzaak de wetten van een universum, waarvan zich er een in het getal 3 manifesteert, volgt. De magische formule der primitieven, waarin het gesproken woord, door het verlengen der klinkers bij de zegging, tot het gezongen woord moduleert, dus gebruik maakt van het muzikale element in het woord en derhalve de muziek als zoodanig (en ook haar wetten) nadert, had deze constructie der drietalligheid:

A, A, B.

(b.v. de formule ‘Kyria, Kyria, Kassaria sourorbi’)

De rythmische constructie van deze volgende muzikale phrase van Beethoven's ouverture ‘Fidelio’:



handhaaft in wezen dezelfde constructie: A (eerste maat), A (tweede maat), B (derde en vierde maat).²⁾

Hoezeer deze constructie nu een drietalligheid door middel der herhaling *geconstrueerd*, en niet een driedeelheid uitmaakt, kan men zelf hooren, wanneer men b.v. de tweede maat

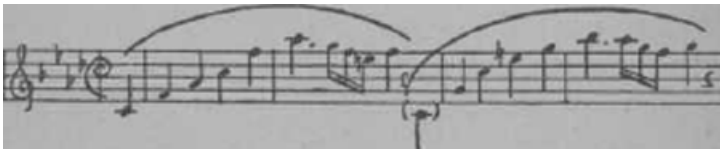
- 1) ‘Getal’ volgens de antieke opvatting, dus niet als maat, als hulpmiddel bij het tellen; niet b.v. 3 als 3×1 , maar als *wezen* van iets, een onverdeelbaar 3, een soort ‘drie-eenheid’.
- 2) Evenals de formule ‘Kyria, Kyria, Kassaria sourorbi’ in het driemaal aanvangen met de K haar afkomst uit de primaire ‘drie-eenheid’ verraadt, vinden wij bij deze muzikale phrase van Beethoven in het driemaal aanvangen met de rythmische figuur van den eersten maat eenzelfde ‘drie-eenheid’ terug.

weglaat en dan de phrase nog eens speelt, dus bij de eerste maat A de maten B onmiddellijk aansluitend. De melodie is in haar uitdrukking ontwricht. De filosofie der Ouden over de orde van het kosmische Getal, waarvan het oer-type eener rythmische constructie (de magische formule) de feitelijke afhankelijkheid in de samenstelling verraadt, was dus wel op een diep intuïtief inzicht gebaseerd.

Doch om in de muziek deze wet terug te vinden, moeten wij rythme goed leeren onderscheiden van maat, van maat-indeeling. De maat is n.l. een bijzonder soort van rythme, gevormd uit het rythmisch *accent*. De maat, eenmaal bepaald, gaat voort mechanisch in deelen van gelijken tijdduur te verdeelen. De maat blijft zich uitsluitend tot het accentueeren van den tijdduur bepalen en haar tellen vallen mechanisch in één - twee, of één - twee - drie. Soldaten b.v. marscheeren op de *maat*. Maar de bewegingen van een danser zijn rythmisch. D.w.z. zijn dansen bepaalt zich niet tot passen op b.v. een drie-kwartsmaat, doch zijn geheele lichaam neemt deel aan een beweging, die wel door de rythmische accenten van den maat gemarkeerd blijft (de Oostersche dans wordt daartoe door het klappen in de handen begeleid), doch die een daarvan verder vrije groepeerings van gebaren, gescheiden door pauzen, kan aannemen¹⁾. Zoo laat ook het muzikale rythme, wanneer het zich over eenige maten uitstrekt, dus een muzikale periode omvat, zich wel door de maat als tijdduur-verdeeling aangeven, maar eveneens kan het zich, naar zijn vorm-gevend karakter, geheel in twee noten van één maat uitdrukken. Het karakter van de rythmische teekening is het best te vergelijken met hetzelfde vorm-gevende en ook *aesthetisch* verdeelend karakter van de interpunctie in de literatuur. Wat wij in de muziek phraseeren noemen, is een onderordenen van den rythmischen zin van een stuk tot bestanddeelen, die het gehoor ervaart en die met een studie van het vers-metrum

1) Ook bij een dans als de 'step' zien wij een vrijere bewegingsconstructie van drie tegen vier, waar de eerste passen met de twee eerste tellen samenvallen, doch de derde pas zich over de derde en vierde tel uitbreidt.

ook wel te controleren schijnen (zooals Rudolf Westphal heeft gedaan in onderzoekingen, die zich baseerden op het antieke versmetrum, dat bij de Grieken tevens rythme der volksmuziek was). Bij gezongen muziek zal het dan ook niet moeilijk vallen, aan de hand van den versregel, die tot tekst dient, een rythmische onderordering van de muzikale strophe te bewerkstelligen, die haar, wanneer zij volkomen is aangegeven, geheel doet gelijken op de rythmische onderordering van den versregel. Ook in de instrumentale muziek is dit verdeelings-principe, dat in de gezongen muziek de z.g. ‘ademhaling-pauzes’ aangeeft aan het einde van een muzikale phrase, overgegaan, doch er uiteraard, door het missen van de literair-rythmische analogie, moeilijker vast te stellen. Doch ook daar kan een juist beluisteren ons den weg wijzen door de melodie als gezangmelodie te beschouwen, of ook door de symmetrie der rythmen na te gaan. Waardoor b.v. een muzikale phrase, die met een anacrouse begint, d.i. de noot, die het rythme reeds aanheft in de voorafgaande maat, noodzakelijk gevolgd zal worden door een phrase, die wanneer zij dezelfde symmetrie heeft - en meestal ook heeft volgens zekere harmonisch ordenende principen¹⁾ - eveneens met een anacrouse aanvangt, *ook wanneer zij niet als zoodanig genoteerd is door den componist*. Zooals b.v. in dezen aanvang van Beethoven's eerste piano sonate:



waarin de hier tusschen haakjes geplaatste c niet als tot de phraseering behoorend is geschreven, doch aan het basakkoord bijgevoegd.

1) Symmetrie kan in de klassieke muziek als *gelijkvormigheid* genomen worden; in de moderne muziek baseert zij zich vrijer, op een *evenwicht* der verhoudingen.

Waar de componisten zelf in hun manuscripten passages vaak verkeerd opteekenden, die bij gevolg door de uitvoerenden verkeerd begrepen werden, moet de rythmische interpunctie met zorg worden nagegaan.

Veel muziek heeft het noodig (vooral in de bewerkingen, die haar tekst sinds dien onderging) nog eens grondig herzien te worden. Ook werkt verwarrend de vroegere methode der *verbindingsbogen*, die al gauw voor rythmische phraseeringsbogen kunnen worden aangezien. Op grond daarvan is onlangs door Jan Rijken een nieuwe uitgave voorbereid der Etuden van Stephen Heller, waar deze verbindingsbogen de juiste rythmische teekening voor de uitvoerenden te onduidelijk maakten.

Het ervaren van de juiste rythmische teekening, waardoor de rythmische constructie vaak een zooveel eenvoudiger aanzien krijgt, is voor het verstaan van veel oude en veel moderne muziek even noodig als voor het verstaan van een literairen zin de juiste interpunctie noodig is. Wij krijgen daardoor vaak den sleutel in handen van muziek die ons anders 'niets zegt', zooals b.v. het muzikale element in vele fuga's van Bach of de zich niet aan een tellende tijdmaat bindende en daarom door sommige conservatieve beoordeelaars tot anti-rythmisch verklaarde passages der moderne composities.

Onze verhouding tot de moderne muziek

De moeielijkheden, welke het publiek heeft ontmoet bij het vinden van de juiste aanknoopingspunten, waardoor een tot het 'hart' der moderne compositie doordringen mogelijk gemaakt wordt, dienen thans ter sprake gebracht. Wij merken dan het volgende op:

Men luistert wel, maar begrijpt niet: men *verstaat* niet. Nu is muziek, waarvan ons den zin ontgaat, een doelloos iets. En tallozen zullen zich verveeld hebben, die wellicht door een enkele toelichting hun 'luister-houding' hadden kunnen vinden.

Om een moderne compositie te kunnen 'hooren' moet men zich eerst op de juiste manier tot die compositie 'verhouden'. D.w.z. moet men zich met het moderne muziekbegrip eenigszins vertrouwd gemaakt hebben.

Is men gewend bepaalde ontwikkelingen te volgen, een muziekstuk zich aan bepaalde vormen te zien houden, en ons vertrouwd geworden modulaties te herkennen, dan zal een muziekstuk, dat zich in ons onbekende vormen uitdrukt en ongewende modulaties laat hooren, beginnen met ons te verbazen of te verontrusten, ons in ieder geval een gevoel geven van 'vreemd' te zijn. Conservatieve naturen zullen zelfs weigeren er verdere aandacht aan te schenken, zich beroepende op een vermoeden, dat deze muziek, die het vroegere niet meer goed genoeg schijnt te vinden, ingegeven is door de verklaarbare lust des menschen naar verandering en variatie. Zij zou dan met behulp van uitgedachte z.g. *moderne principes* eens willen beproeven hoever men gaan kan, en waar men terecht komt. Een zuiver *experiment* dus.

Doch dit wantrouwen heeft al het nieuwe gewekt; en wij mogen er ons al evenmin op verlaten, waar dit wantrouwen vroeger zoo vaak reeds ongerechtigd is gebleken. Moeten wij dan in alle nieuwigheden gelooven? In ieder geval moeten wij nimmer beginnen met een afwerende houding aan te nemen wanneer

wij niet begrijpen. Want alleen door een *begrijpen* zal men zich een *oordeel* kunnen vormen.

Zoo ook bij de moderne compositie.

Ge verstaat den modernen vorm dier compositie niet, zegt ge.

Ge verstaat hem niet omdat hij niet is een vorm, zooals u die vertrouwd is bij een muziekstuk, die u een ontwikkeling laat zien b.v. van een thema, een tegen-thema, een doorwerking, een herhaling, een coda. Gij kunt geen melodie volgen, die later weer terugkeert, geen stemvoering die duidelijk hoorbaar de thema's 'verwerkt'. Geen van die interessante methoden, die wij fuga, canon, enz. hebben genoemd, en die dienen om de muziek steeds en overal goed als een *systeem* van geijkte vormen te blijven herkennen. Gij zijt er ten slotte zoo aan gewend dat ge zelf niet meer merkt dat uw geheele muziek-oordeel zich hiervan heeft afhankelijk gesteld.

Maar het was toch waarlijk geen anarchie of overmoed, die de modernen er toe leidde, om, na de vormen, die voor de vroegere componisten pasklaar waren, ondoelmatig te hebben bevonden, zelf hun 'waarheden' te gaan onderzoeken. Bovendien zult ge na eenige toelichting wel bemerken, dat er een zeer logische wording achter de 'onverstaanbare' vormen schuilt, een controleerbare ontwikkeling, welke in de muziek zelf uitkomt.

Er is ook geen andere mogelijkheid. Ook de moderne componist gehoorzaamt aan die algemeene ontwikkeling, welke de geheele cultuur van de menschheid beheerscht. En evengoed als hij in de aard van zijn muzikale intelligentie het product-zijn van zulk een algemeen-menschelijke ontwikkeling verraadt, verraadt zijn kunst haar herkomst uit een ontwikkeling der muziek, die de geheele scala der 'vondsten' van vroeger heeft doorlopen, die in een voortgang van uit de primitieve staat door de Renaissance en over mannen als Beethoven heen, is gevoerd. Bovendien ervoer het oor van den modernen musicus, hetzij door associatie, hetzij door studie, dat geheele vroegere stadium der muziek. Welk bestanddeel in de kunst der modernen niet voorbijgezien mag worden, wanneer wij

onze aandacht aan de organisatie der klankenbeelden gaan wijden.

Wat u het naderkomen eener moderne compositie bemoeilijkte is inderdaad: het niet vinden van den samenhang die er bestaat tusschen het evolutie-wezen, waarvan deze compositie een uiting is en haar afwijken, wat betreft de organisatie, van de vroegere organisatie-methoden der componisten, waarmede gij vertrouwd zijt geworden. Haar 'ontwikkeling' geschiedt anders, de vorming van haar klankenbeelden geschiedt anders. Doch niet *essentieel* anders, niet *zonder* samenhang met een vroegere 'ontwikkeling', een vroegere vorming der klankenbeelden. Aangezien een kunstdaad haar principe in de menschheid zelf heeft en er haar innerlijke voorwaarden voor een kunst-leven vindt, kan zij niet de contacten der verstaanbaarheid met de menschelijke samenleving verliezen, wil zij haar wezen *kenbaar* kunnen maken. Hier gelden vaste wetten, die het *oer-type* eener compositie in stand houden, en die overal terug te vinden zijn. Alle vrijheden, hoe los van eenigen band ook, schijnbaar, zullen slechts variaties kunnen blijven van dezen oer-vorm, die ontstaan is in overeenstemming met wat een compositie zoekt uit te drukken.

Daarom zal thans onze taak zijn het *wezen* van een muziekstuk door een kleine psychologische uiteenzetting begrijpelijk te maken, om daaruit de methoden der moderne componisten te kunnen afleiden.

Korte psychologie van een muziekstuk

Wat een compositie zoekt uit te drukken

Een voor ieder muziekstuk geldende vraag is: wat *wil* een compositie?

Men zal dadelijk eenige antwoorden bij de hand hebben, en, naar mate onze muzikale intelligentie meer of minder ontwikkeld is, zeggen:

Muziek wil genoeg geven, of: muziek wil ontroeren. Nu is er echter een groot verschil in de meening van iemand, die de muziek alleen kan apprecieeren in den vorm van walsen, door strijkjes in café's gespeeld, wanneer hij zegt: 'Muziek wil genoeg geven', en wanneer de grootmeester der moderne componisten, Claude Debussy, zegt:

'La musique veut, avant tout, faire plaisir.'

Het verschil in deze appreciatie ligt in het feit, dat voor den walsen-minnaar het 'genoegen' der muziek bestaat in een met het gehoor te ervaren primair gevoel der zintuigen, terwijl het 'genoegen' voor een Claude Debussy een conclusie is, die hij trekt, nadat hij het geheel der muziek heeft ervaren en overschouwd en van haar *bewust* geworden is (daargelaten nog het feit, dat het begrip 'genoegen' zelf bij beiden verschilt!)

Toch bepaalt ook dezelfde verhouding der intelligentie tot de muziek de geaardheid en het streven bij het componeeren van een muziekstuk. Een componist van walsen en een componist van symphonieën hebben beiden tot hun beschikking het materiaal der muziek: toon en rythme. De componist van walsen en de componist van symphonieën kunnen zelfs het dansrythme gemeen hebben. Waardoor brengt de een het niet verder dan een banale wals, terwijl de ander, b.v. Beethoven, op het dansrythme een bewonderenswaardige symphonie schrijft?

Dit betreft de *muzikale gedachte*.

Wel werkte ook een Beethoven met een opeenvolging en

verbinding van door den toon gevormde klankenbeelden (akkoorden, enz.) en een vaststelling der onderlinge afstanden door het rythme (en de maat), en is ook bij hem componeeren een organiseeren der klankenbeelden. Maar wil een componist iets uitdrukken, iets dat ons het onderscheid tusschen een wals en een symphonie doet gevoelen dan is er meer dan techniek noodig.

Er moet binnen deze organisatie iets uitgesproken worden in de muziek, dat men niet kan terugvoeren op het gebruik der intervallen, harmonie, maat of rythme, een niet over te zetten iets, dat toch door iedereen in zekere klankencombinaties wordt herkend. Dat is het, wat men aangeduid heeft met het woord: muzikale gedachte. Dat, waarom Combarieu de muziek noemt: de kunst om met klanken te denken. Wel is waar een denken zonder de vergelijkingen, die in de taal de woorden door middel van beelden aangeven, doch niet zonder de inhoud der dingen, die door deze beelden worden aangegeven.

Vroeger heeft men dit begrip ‘muzikale gedachte’ de weergave der gevoelens genoemd, tot wier bronnen van muzikale inspiratie Beethoven zelfs den toorn rekende. Maar het gevoel op zichzelf is niet als wet voor de muziek te gebruiken. Een stelling als ‘de wetten van het gevoel zijn ook die der muziek’ is onbewijsbaar. De muziek kan alleen de *dynamiek* (beweging en expressieve accenten) der gevoelens eenigszins analoog uitdrukken door versnelling of vertraging van het tempo, door rythmisch-expressieve accenten op bepaalde noten (zooals b.v. een paar dissonerende akkoorden, met een hevig accent naast elkaar geplaatst een *beeld* van de smart of den toorn kunnen op suggereeren), door aangroei of verzwakking der klanksterkte, door ‘crescendo’ of ‘decrescendo’.

Doch de muziek heeft niet ten doel de gevoelens uit te drukken. Zij is niet een psychologisch verbijzonderende, maar een tot symbolisch veralgemeenende kunst. Zij ontleent slechts haar expressieve middelen aan analoge expressieve middelen uit het gevoelsleven.

Wij kunnen constateeren, dat muziek een algemeenere en diepere kracht openbaart dan die van den gemoedstoestand.

Reeds daarmede, dat muziek eerst *georganiseerd* als ‘muziek’ wordt ervaren, wordt uitgedrukt, dat de muziek superieur is aan ‘gevoelens’ als zoodanig. Juist dit organiseeren bewijst de daad van een intelligentie, niet van het gevoel alleen.

Deze factor van een *wil* in de muziek maakt vooral het hoofdbestanddeel uit bij de filosofische beschouwingen der Duitsche 19e eeuwse aesthetici. Muziek is daar een beeld van de wil genoemd, die de ‘ziel’ projecteert in een systeem van vormen.

Zonder over deze formuleeringen nader uit te weiden kunnen wij de belangrijke factor van de wil in de muziek, vooral in de 19e eeuw, die zoozeer naar een idee-belichaming streefde, laten gelden. Wij moeten ons echter hoeden voor een voorstelling van zulk een wil, alsof deze geheel vrij en naar willekeur van het denken met de klankenbeelden kan handelen. (De fout van alle theoretische muziek!) De wil in de muziek treedt eerst op *wanneer een innerlijk, wel hevig door het onderbewustzijn in diepere samenhang te ervaren, doch met woorden niet anders dan slechts te benaderen iets, door bewogen te zijn geworden, een wil tot uitdrukken afdwingt*. De wetten, waarvan dit instinctief soort wil de uitvoerster is, zouden inderdaad de syntaxis der muziek verduidelijken. Maar wij zullen ze niet zoo licht kennen. Onze muzikale intuïtie handelt er naar; zij ervaart ze; en ook de mensch gevoelt zich en zijn kunnen beheerscht door de wetten, waarvan, naar een formuleering volgens Schopenhauer, gezegd zou kunnen worden, dat zij bestonden vóórdat zij in de dingen hun gedemonstreerd blijk van aanwezigheid kregen. (Universalia ante rem). Waarom Beethoven reeds zeide dat de muziek ‘hoogere wijsheid was dan de theologie of de filosofie.’

Maar laten wij dit gebied der beschouwingen niet verder ingaan. De hoofdzaak is dat uit een en ander valt op te maken dat de uitdrukking, de ‘wil’ van een muzikale compositie beheerscht wordt door den aandrang, het streven, het instinct, van den componist om de som van innerlijke wetten en ervaringen uit diens nog latent gebleven toestand van ‘inhoud der ziels-staat’ door een kunstdaad, een scheppingsdaad,

in een geheel van muzikale vormen tot ‘werkelijkheid’ te maken. De meer of mindere *volkomenheid* van deze kunstdaad, van de overdracht in een belichaming van muzikale vormen, hangt verder af van de persoonlijkheid van den kunstenaar, zijn meer of minder spontaan-expressieve aanleg voor het volgen van ‘de in de ziel gelegen wetten der wereld’ en zijn meer of minder vermogen de organiseerende intelligentie gevoelig en onopvallend daarbij in te schakelen, zoodat zij aan de versterking van de scheppende ontroering zelf deelneemt.

Hoe een muziekstuk ‘wordt’

De nieuwste muziekgeschiedenis heeft zich beziggehouden met de originen der muziek in samenhang met het sociale leven en haar ontwikkeling analoog met de cultuur. Hiermede is tevens gebroken met de nog door Henri Viotta in zijn ‘Handboek der Muziekgeschiedenis’ gehuldigde stelregel, dat de ‘taak der muziekgeschiedenis eerst daar begint, waar sprake is van een mathematische verhouding der tot tonen verheven klanken, van een bepaalde rangschikking der tonen tot een *schaal* en van een geregeld *toonstelsel*.’ Deze stelregel zou alleen juist zijn wanneer de muziek *uitgevonden* was, d.w.z. eerst haar *voorwaarden* tot ‘muziek’ van ons had ontvangen.

De sociologie leert ons echter andere waarheden, terwijl wij ook bij de paleologie op het wezen der muziek belangrijke toelichtingen kunnen vinden. Terecht zegt Jules Combarieu, die een nieuwe muziekgeschiedenis schreef: ‘De muziek is in de geschiedenis der menschheid niet een uitzonderlijk feit of een tusschenperiode, een toevallig hulpmiddel bij godsdienstige ceremoniën, een voorbijgaande uitdrukking van vreugde, droefheid of mijmering, of zelfs een luxe-kunst, een vermaak door de menschen ter verstrooiing uitgedacht. Zij is een natuurlijk en algemeen feit als de taal; in het eerst, als deze, van stamelend karakter, maar overal verschijnend waar menschen zijn; en, wanneer men de gedaanten waaronder zij zich realiseert beschouwt, eveneens te verbinden aan diepe en blijvende wetten in het sociale leven.

Er zijn meer of minder muzikaal begaafde volken, zooals er min of meer krijgshaftige volken zijn, maar er is er geen, beschaafd of onbeschaafd, dat niet het gezang en het rythme tegelijkertijd met het woord kende, al gebruikte het dan maar enkele noten van de gamma.’

De sociale vorm, waaronder de muziek het eerst verschijnt, is die van de beoefening der magie. Zij is hier nog geen ‘muziek’, d.w.z. zij wordt hier nog niet als kunst gebruikt. Maar zij openbaart de innerlijke drijfveeren, die de muziek ook nog heden ten dage beheerschen, en waardoor het opmerkelijk verschijnsel zich laat constateeren, dat de werkmethode van den huidige componist en die waarop de primitieve mensch zich bij de beoefening der magie baseerde, overeen komen. De oudste papyri bevatten overgeleverde bezweringsformules, gesproken magie, die in de techniek van het woord geheel en al haar (instinctieve) organisatie baseeren op een duidelijk als *muzikaal* te herkennen procédé: herhaling der klanken, door omkeering der klinkers nieuwe woorden vormen, imitatie der klanken, ontwikkeling (herhaling met variaties van de eerste klanken of door rytmische herhaling van ontstane phrasen of phrasen-complexen naar een vaste getallenorde, de drietaligheid b.v.). Iedere compositie, zij het een wals, of een symphonie van Beethoven nu verraadt de aanwezigheid van eenzelfde procédé als oer-type in de wijze van het organiseren der muziek. Deze natuurlijk onbewuste overeenkomst onthult een diepe samenhang tusschen den magiër en den componist. Want evenals de methoden der magie die bezwerende middelen blijken aan te wenden - waaronder de rytmische herhaling van phrasen of phrasencomplexen vooral zulk een in de muziek terug te vinden rol spelen - welke te meer ‘vat’ op ons deden krijgen (of liever op de gevoelens van haat en toorn, die men in de onwillige natuurelementen als de uiting van gelijke gevoelens der Geesten veronderstelde) zoekt de huidige componist een muziekstuk tot een ‘daad’ te maken volgens methoden, die eveneens tot doel hebben zijn uitdrukingskracht uit te breiden, te versterken, suggestiever te maken, om daardoor, volgens Plato,

‘in onze ziel te dringen, er zich van meester te maken om het schoone er in binnen te brengen en haar aan zijn macht te onderwerpen.’

Het is een gelijke speculatie, die bij den wilde bewust, bij den componist onbewust voorzit. Het is dus van de grootste analytisch-psychische waarde in vergelijkingen te treden bij de vraag hoe en wat een compositie doet ‘worden’.

Uit technisch oogpunt beschouwd, kunnen wij inderdaad constateeren, dat de wilden, die een bepaalde rythmische phrase op hun trommen slaan, en Claude Debussy, die ons zijn psychische indrukken geeft in fijn genuanceerde, schier immaterieele rythmische schakeeringen, feitelijk alleen door de cultuur van elkaar verschillen, die het primitieve gevoel van den wilde veredelde, verfijnde, verruimde.¹⁾

Het rythmische element in de phrase, die de wilden op hun trommen slaan en dat, hetwelk Debussy in zijn impressionistische stukken gebruikt, hebben hetzelfde karakter: zij dienen ter prononceering, teekening der ‘muzikale gedachte’, die de uitbeeldende werking veroorzaakt, zij deze ‘muzikale gedachte’ de dynamiek eener geesten-bezweering, of de uitdrukking van in de ziel gelegen ‘wetten der wereld, welke die der muziek zijn.’

Klassiek en modern componeeren

Wij zagen dus in het hier voor behandelde, dat de componist voor de muziek steeds fijnere schakeeringen gaat zoeken, die ons zijn bedoeling duidelijker, suggestiever doen ervaren,

- 1) En tevens ons eigen opmerkingsvermogen er bij. Want een aanwezigheid van een gelijk niveau van ‘verstaan’, een cultuur, zij deze hoog of laag, is een voorwaarde voor den *aard* der bemiddelingsmethoden der muziek. En wat men ‘evolutie’ in de muziek pleegt te noemen, waardoor het beeldende vermogen sedert dat der wilden uit de latente muziek van het rythme steeds meer ‘melodie’ weet te halen, is, wanneer zij van blijvende nawerking blijkt, ten slotte geheel terug te voeren op een verfijning der muzikale sentimenten met de ontwikkeling der menschelijke geestesontwikkeling in de samenleving mede.

naarmate hij een plaats in een gecultiveerdere menschheid inneemt, en naarmate met zijn eigen muzikale sentimenten *ook de onze* verfijnder zijn geworden.

Echter komt de muzikale analyse, wanneer zij de methoden der moderne muziek wil gaan uitleggen, voor het volgende feit te staan, dat een verandering van haar tot nog toe toegepaste werkwijze van haar eischt, n.l. dat deze methoden alleen *psychologisch*, niet theoretisch te verklaren zijn. - Het failliet van zulk een theoretische uitleg is dan ook bewezen uit de afwijzende houding, die de vroegere muziek-theoretici, zooals Prof. Hugo Riemann, hebben gemeend volgens de onbevredigende uitkomsten van hun onderzoek jegens de moderne methoden te moeten aannemen, die hen, getoetst aan de gangbare vornehm, als ‘onaesthetisch’ voorkwamen.

De theoretische werkwijze bij de analyse om van buiten naar binnen te schouwen, d.w.z. aan de details *het wezen* te herkennen, is bij de moderne muziek, het muzikaal impressionisme, ontoereikend en zelfs misplaatst.

Zelfs Combarieu, de meest fijnzinnige onder de musicologen, die ons zooveel waarlijk nieuws bracht, schijnt niet meer geheel open te hebben gestaan voor deze belangrijke verhoudingskwestie inzake het wezen der moderne muziek. Zoo lezen wij bij hem, wanneer hij de tegenwoordige staat der muziek bespreekt:

‘Aan welk genre kan men nu een werk als de “Prélude à l'après-midi d'un faune” van Debussy verbinden? Alle vroegere grenzen zijn overschreden of kunnen niet meer dienen. Wat er in de muziek heerscht, kan met één woord gezegd worden: anarchie.’

Het beschouwen der *verschijnselen* brengt ons tot een karakteristiek, gebaseerd op het *constateeren* van b.v. het gebruik van quinten, none-akkoorden zonder terts, enz., en zou er ons toe hebben kunnen verleiden te gelooven dat de moderne componisten met quinten of none-akkoorden zonder terts *werkten*, dat zij met de nieuwe akkoord-samenstellingen nieuwigheden *gezocht* hadden, als experiment of uit anarchie.

Daarom blijkt deze beschouwing ten eenenmale onjuist.

Gaan wij eens even na:

Psychologisch geoordeeld is een kunstwerk ‘herinnering’. Er ging een onuitgesproken staat, een z.g. ‘oer’-staat aan vooraf die men door ‘inspiratie’, of *bewustwording* ervaart, en waar het kunstwerk de beeld geworden reflex van zou zijn.

Ook in de muziek geldt dit, psychologisch genomen, en, natuurlijk, zoowel voor de oude als de moderne compositie.

Nu waren de musici vóór Debussy, wanneer zij muziek schreven, *componisten*, d.w.z. zij behielden uit die oer-staat der muziek alleen een melodie of een rythmischen vondst. Daarmede bewerkstelligden zij een systematisch uitgewerkt klankengeheel. Zij waren als scheppenden vóór alles: objectieven, geen sensitieven. Hun intelligentie deed hen met een geïnspireerden vondst *componeren*, d.w.z. *volgens zekere als vorm aangenomen systematische verhoudingen ontwikkelen, organiseren*. Dat deze methode van werken tot conventie verheven, de schoonheid der muziek niet belemmerde, bewijzen de talloze muzikale meesterwerken, die volgens het klassieke model geschreven zijn. Toch kon het mogelijk worden dat deze, het meest met de architectuur verwante schoonheid in haar bestaande gedaante het moderne gemoed (afhankelijk eveneens van een algemeene evolutie) niet meer ter navolging bevredigde. Het was inderdaad onmiskenbaar dat een gedeelte der muzikale vermogens zich niet volkomen natuurlijk kon ontwikkelen. Het onbegrensde van wat hij noemde een ‘Pan-kunst’, voelde Busoni aan, toen hij in zijn ‘Entwurf einer neuen Aesthetik der Tonkunst’ opmerkte dat de toondichters alleen daar de *ware* natuur der muziek het meest nabij kwamen waar zij meenden de symmetrische verhoudingen buiten beschouwing te mogen laten en zelf onbewust vrij schenen op te leven: in hun voorspelen en overgangen, waarvan b.v. de overgang tot den laatsten satz van Schumann's d-moll symphonie zulk een merkwaardig voorbeeld is.

Dit onbegrensde nu, dat zich aan hen voordeed als de mogelijkheid tot een ‘vrije’ muziek te komen, voelden vooral de

modernen aan. Het feit dat zij dit aanvoelden is slechts een bevestiging van de stelling, dat de ontwikkeling der kunst steeds beïnvloed blijft volgens voorwaarden, die komen en veranderen met de wijziging van het sociale milieu, waarin zij plaats heeft, en dat zelf weer onderdeel en schepping is van een werkzaamheid, die zou zijn te benoemen als: de drang het innerlijke leven steeds doorzichtiger in het uiterlijke tot uitdrukking te brengen. De verfijning hunner psychische voelhorens deed hen als het ware opmerken, dat de muzikale vormen, die een tijdlang, tot conventie geworden, volkomen toereikend waren, een kant der muziek - die zij als het *ware* wezen der muziek beschouwden - onuitgesproken lieten blijven, en die zij 'de kant der natuur' hebben genoemd. Om die te kunnen benaderen moest hun verhouding tot de muziek zich wijzigen, en deze verandering reflecteerde zich ook in hun wijze van scheppen. Door hun nieuwe aandacht vonden de moderne componisten, ter wille van een kunst, waarin het ware wezen der muziek zich kon vertoonen, deze methoden, die hun werkwijze deed qualificeeren als van 'sensitieven', 'impressionisten'. Zij waren naar hun geaardheid meer 'musicien', in tegenstelling met de vroegere 'componisten', wier werkmethode ik reeds benoemde, en in hun werk bleef deze geaardheid herkenbaar. Hun composities verraden den drang naar een eigen geïnspireerden vorm van hun indrukken.

De moderneren ondergingen daartoe, vóórdat zij schiepen, de natuurlijk hoorbare muziek van den klank. Zij mijmerden na, en een reeks indrukken ging in hen over tot een motorische staat van scheppingsdrang, die een ontstane interieure muziek zoo suggestief en getrouw mogelijk tot 'beeld' naar buiten zocht te brengen in den vorm van een muziekwerk. Het meest viel, psychologisch genomen, bij deze kunst merkwaardig sterk weer op: het feit der 'herinnering'. In het hoofdwerk van den Parijschen professor Ribot, van het College de France, 'Psychologie des sentiments', vinden wij de aanknoopingspunten voor de voorstelling van zulk een kunst der 'herinnering', waar wij lezen hoe een muziekwerk uit de emotie ontstaat:

‘Naast ons intellectueel herinneringsvermogen, het geheugen, is er nog een “herinnering” in ons van aandoeningen, een overblijfsel van de emotie zelf. Deze overblijfsels zijn als een echo, die zich herhaalt, overblijfsel van leed of plezier, *abstract geworden* emoties, analoog met abstracte gedachten. Deze emoties, eenmaal teruggebracht tot herinneringen, kunnen samensmelten tot een staat van weten, bewustzijn, om dan, volgens de kracht der bewegingen, in een muziekwerk uit te loopen. Wat wij de scheppende verbeeldingskracht van een kunstenaar noemen, zou dus niets anders zijn dan de *versterking buiten ons* van deze in ons bewaard gebleven staat, en meer en meer verwijderd van de oorzaken, die ze verwekten. De reële werkelijkheid, voelbaar en zichtbaar, is door den musicus omgeschapen tot een immaterieele klankensamenstelling.’

En in zekeren zin geeft Debussy dezen psycholoog gelijk, wanneer hij, op de vraag naar het geheim der muzikale compositie verklaart:

‘Het geruisch van de zee, de golving van een horizont, de wind door de bladeren verwekken in ons een menigte indrukken (emoties), en eensklaps, zonder dat men er maar het minst aan medehelpt, *verbreidt zich een van deze herinneringen buiten ons* en drukt zich uit in een muzikale taal.’

Debussy bekent dus ook zijn muziek als ontstaan uit ‘herinnering’; doch in deze herinnering is tevens begrepen het feit, dat ook de geheele ontwikkeling der muziek haar deel als ‘muzikale herinnering’ daar aan heeft bijgedragen.

Dit mag niet voorbij gezien worden, wanneer wij onze aandacht aan de methoden van de moderne compositie gaan wijden.

Wel wijst een Debussy, met deze bespiegeling over de vroegere manier van componeeren, *het uitgangspunt der muzikale intelligentie* bij de moderne methodes aan:

‘Men hechtte vroeger te veel waarde aan de formule, aan het vak. Men maakte meer muziek voor het papier dan voor het oor. Men zocht ideeën *in zichzelf*, terwijl men ze *rondom zich* moest zoeken (zie principe der “herinnering”, hier boven, v. W.). Men combineerde, men construeerde, men bedacht

thema's, die ideeën wilden uitdrukken, men ontwikkelde ze, men rangschikte ze met andere thema's, die andere ideeën voorstelden. Men deed aan metaphysica, niet aan muziek: *deze behoort rechtstreeks opgenomen te worden door het oor van den toehoorder*, zonder dat hij zelf het noodig heeft abstracte ideeën te ontdekken in het doolhof van een gecompliceerde “ontwikkeling”. Men luisterde niet naar de duizenden klanken der natuur rondom zich, men beluisterde niet voldoende deze zoo gevarieerde muziek, die zij ons in zulk een overvloed aanbiedt.’

Wel geeft Debussy in dezen ‘nieuwen weg’ de reeds gesignaleerde kant der natuur van de muziek aan. Doch ten slotte blijkt dat zijn muzikale intelligentie feitelijk met deze ‘kant der natuur’ een *andere* kant van het muzikale gegeven naar voren heeft gebracht, zoodat naar waarheid gezegd kan worden dat het wezenlijke verschil tusschen de technische methoden bij de klassieke composities en bij de componeerwijze der modernen berust op *een verhoudingsverschil der gewijzigde muzikale intelligentie ten opzichte van het materiaal*. Waar vroeger de materiele bestanddeelen bij het organiseren tot een muziekstuk, toon en rythme, slechts materiaal scheen, dat zich ondergeschikt hield aan het doel: een bepaalde idee uit te spreken, nemen de modernen hun doel uit het fundamenteele materiaal zelf, houden zij de wetten en de waarde van den *klank* (de harmonische melos), en de schakeering en nuanceering van de harmonische gegevens van den klank intact, ter wille van de *natuurlijke* acoustieke wetten der muziek, die in vroegere composities vaak zóó zeer aan de wetten der theoretisch aangenomen stemvoering werden ondergeschikt gemaakt, dat men, met miskenning van den klank, een *onmelodische* polyphonie, als b.v. bij Reger, kon aanvaarden en als ‘muziek’ beschouwen.

Voorbeelden van moderne compositie bij Claude Debussy

De muziek van den Franschman Claude Debussy (1862-1918) lijkt mij om haar eigenschappen het meest aangewezen om daaraan het 'model' eener moderne compositie te toonen. Zij immers liet zich het eerst als 'vrij' aanwijzen, voerde voor het eerst de verhoudings-inzichten der moderne muziek onafhankelijk door.

Het dynamisch-psychische

Nemen wij hiervoor de tweede Nocturne voor orkest 'Fêtes'. Zij, die, als bij de klassieke compositie, naar een gangbaar systeem, een ontwikkeling van een 'gedachte' met muzikale phrases zoeken, moeten zich hier vreemd gevoelen. Van wat zij gewend zijn te verwachten, komt niets. De 'pensée musicale', de 'muzikale gedachte' verwijdert zich hier nog verder van eenig begrip van 'denken'. Laat ik dadelijk kleur bekennen: er 'wordt' niets, er ontwikkelt zich niets van een frasen-complex, dat zich eerst door onderlinge groepeerings uitspreekt. Er 'is', d.w.z. wat uitgedrukt gaat worden is dadelijk in zijn geheel aanwezig. Er wordt niet naar gestreefd in den loop van een compositie met behulp van een gangbaar muzikaal phrasensysteem zich zelf toe te lichten. Wij hebben hier een *onmiddellijkheid*, waartoe wij niet worden ingeleid, en waarvan de muzikale lijnen en bewegingen slechts de sonore uitstralingen zijn. En binnen dit 'zijn', als harmonisch-melodisch centrum, welt het werk, als de trillingen der ontroering zelf, in steeds grootere kringen van bewogenheid, een met klanken dynamisch geschakeerde emotie uit, de emotie van het Feest. Daarom, zij evolueert niet om zichzelf te verklaren en tot zichzelf in te leiden, zij *breidt zich uit*, zij *vermenigvuldigt zich*. Wij zien, volgens den aard van het moderne sensitivisme in de muziek, deze muziek er naar streven, de diepste lagen naar haar centrum toe te trekken en weer van zich uit te zenden, omgeschapen in het nu

als het ware magnetisch geworden materiaal, dat, doordat het steeds meer aanverwante, nog latent gebleven tonen in zich betreft, zelf tot gezang bezield schijnt, uit de ontroering eener diepste psychische gewaarwording opgebarend tot één groot emotioneel suggestief beeld, waarin de geheele *technische* samenstelling, zooals bij 'Fêtes', opgelost is tot de dynamiek van een groot crescendo en een daaropvolgend diminuendo; hetwelk te vergelijken zou zijn met den geestdrift van het menschelijk hart, dat de opwinding sneller doet kloppen om langzamerhand, bevredigd, te bedaren. Klank en rythme zijn als zoodanig geheel bezielde elementen geworden bij dit suggestief uitdrukken van het emotioneele 'herinnerings'-beeld (volgens Ribot) in de muziek. Zij laten de impressie geheel in zich zelve onverbroken blijven. Zoo komt deze muziek aan haar geheimzinnige charme, die als het ware haar eigen metaphysische afkomst oproept, en die, ons doordringend met haar onmiddellijke krachten, in ons een van alle voorstelling losgeworden Feest-emotie kan evoqueeren.

De vorming der klankenbeelden

Nu zal men, en terecht, opmerken, dat de klassieke compositie, b.v. een symphonie van Beethoven, toch even suggestief onze emotie weet mee te sleepen en te bezielen. Het verhaal van de Fransche grenadiers, die bij het ingaan van de majestueuse finale van Beethoven's vijfde symphonie, opstonden, uitroepende: 'C'est l'Empereur!', bewijst al genoeg. Debussy's ambitie zal ook nooit geweest zijn het genie, dat in deze muziek sprak, te overtreffen of te verbeteren.

Beethoven's 'muzikale gedachte' verheft zich boven alle aanname of verwerping van het door hem gebruikte materiaal der muziek (de muzikale vorm, dien zijn tijd kende, was bovendien zijn muzikaal ideaal: de symphonie). En wanneer Beethoven b.v. tot zijn leerling Karl Hirsch over zijn techniek iets verraadt: 'Beste jongen, de verrassende werkingen, die velen slechts aan het natuurlijke genie van den componist toeschrijven, verkrijgt men vaak genoeg door de juiste aanwending en op-

lossing van het verminderde septiem-akkoord', dan behoeven wij slechts naar de inleiding van de laatste klavier-sonate (op. 111) in c-moll te zien, waaraan ook het verminderde septiem-akkoord ten grondslag ligt, om ons ervan te overtuigen, dat 'de juiste aanwending en oplossing' hier niet van de techniek, maar, integendeel, van datzelfde 'natuurlijke genie van den componist' uitging.

Maar de verhouding tot de bemiddelingsfactoren der muziek wijzigde zich na Beethoven.

Als artistiek feit zouden wij er mede kunnen volstaan aan te halen wat Liszt aldus zegt in zijn Chopin-biographie:

'De veelvuldige vormen der kunst verschijnen, als in een soort bezwering, om de innerlijke beweging hoorbaar, ja, grijpbaar te maken. Zoo blijkt het genie door het vinden van nieuwe vormen, die hun oorsprong hebben in gewaarwordingen, die tot nog toe niet in den tooverkring der vorm-verschijningen opdoken.'

Doch ook valt er in het vinden van nieuwe vormen en klankenbeelden een naspeurbare samenhang te constateeren met het zich algemeen meer naar het innerlijke concentreerende geestesleven van den mensch, en zij danken er het karakter der wijzigingen aan.

De behoefte aan nieuwe (moderne) klanken-vormingen in de muziek houdt mede gelijken tred met de behoefte, die de menschheid nu eenmaal heeft om het beeld van haar cultureele en psychische evolutie in de vormen, die zij gebruikt, te kunnen herkennen. Zoo was b.v. de noodzaak van den sonate-vorm (waaruit de symphonie stamt) als standaardvorm voorbij, toen ook de ambitie, die symphonieën vroeg als uiting voor het naar een 'idee' evolutioneerend geestesleven, voorbij was, toen zich andere gebieden, die van het impressionisme, gingen openen, en de verhouding der muzikale intelligentie jegens de vroegere vormen deden wijzigen. Terecht merkt René Lenormand in zijn studie over de moderne harmonie op, dat de moderne componisten, door de muziek van hun tijd te schrijven, slechts hun plicht als kunstenaar deden. En wanneer ons gehoor zich een-

maal aan het,, 'nieuwe' gewend heeft, *zullen wij er een des te bevredigender ontroering door ervaren, naarmate ons eigen innerlijk aan de psychische evolutie van zijn tijd de gevoeligheid er voor dankt.*

Bij deze grootere gevoeligheid en toegankelijkheid van de menselijke ziel voor muzikale indrukken zal zich tevens een sterkere appreciatie doen gelden voor den *klank* der muziek. Door dezen grooteren aandacht herleeft een harmonische samenhang van de klanken, die volgens de oude opvatting van 'tonaliteit' onvoldoende besefd en omschreven was. Men zou bijna kunnen zeggen, dat 'tonaliteit' berust op een magnetische werking, die tonen onder elkaar kunnen hebben, ondefiniëerbaar, maar toch aanwezig. Zeer juist merkt d'Indy op, dat het vaststellen der tonaliteit een uiterst subtiel werk is en dat deze inderdaad varieëert volgens den graad van muzikale opvoeding en de perfectie van ons gehoor.

Technisch benoemt men met 'tonaliteit' de beteekenis, die akkoorden krijgen ten opzichte van een hoofdklank, de tonica. B.v. ten opzichte van het c-dur akkoord kunnen akkoorden, die geen directe (volgens de theorie directe) samenhang in de afleiding hebben, toch in harmonische betrekking tot elkaar staan, door in het c-dur akkoord hun 'harmonisch centrum' te hebben, zooals Rameau het begrip tonaliteit reeds aanduidde. Daarbij komt ook de invloed van de door de acoustiek te benoemen rijke inhoud van harmonische mogelijkheden, de door het gegeven der aan een toon ontspringende natuurlijke boventonen, tot gelding - waarvan de muziek sedert Bach nog alleen de eerste, die van den drieklank, had aanvaard. - Zij wordt door haar zelf uitstralende eenheid, een harmonische eenheid, een individualiteit, zich karakteriseerend als een 'tonaliteit'. De tonaliteit is in wezen een *zich uitbreidende* harmonie, in onderscheid met de harmonie, die van de beschreven stemvoering afhangt en die volgens de vaste intervallen en de door de regels dier stemvoering toe te voegen andere tonen, op theoretische wijze de akkoorden vormt, of die dient om de melodie te ondersteunen.

De tonaliteit, het bestanddeel der klanken, dat zulk een

grooten rol gaat spelen in de harmonische melos van de moderne muziek, heeft haar betrekkingen ook met de rythmiek. Bij wilde volken b.v. is de tonaliteit, waar het eenige muzikale karakter, dat aan den dag treedt, gelegen is in de opeenvolging der zelfde klanken door het rythme, *als latent gebleven melodische phrase*, zuiver rythmisch klinkend.

Voor den modernen componist berust op het oogenblik zijn gewaarworden der tonaliteit nog op het fijnere ‘oor’. De nieuwe tonen, die hij aanbrengt, en die het timbre van den fundamenteelen toon versterken, berusten op dit principe der harmonische eenheid, die vooral Debussy's muziek zoo kenmerkt, en waarin combinaties zich herhalen, die wij, ze herkende, specifiek-Fransche akkoorden zijn gaan noemen.

Zoo gaan in de moderne muziek die ongewoon samengestelde klankbeelden optreden, waarom een oude muzikleeraar zeide, dat zij, na de twee soorten muziek, die men vroeger had: de goede en de slechte, een derde soort: de *onaangename* muziek hebben gebracht.

En de vijanden der moderne muziek, die, zooals Hugo Riemann, de ‘nieuwigheden’ aan muzikale verwildering toe schreven, hebben zich dan ook ingespannen ze te weerleggen, en de werkelijkheid van samenklanken, die door de nieuw toegevoegde tonen in het akkoord zijn ontstaan, ontkend onder voorwendsel, dat men, door ze als overgangsnoten op te vatten, ze weer op de gewone formule kon terugvoeren. Maar dit terugvinden van een latent gebleven formule in de nieuwe akkoorden (wat wij zelf graag toegeven met het oog op de natuurlijke afstamming der nieuw toegevoegde tonen) ontnemt aan die samenklanken niet hun *suggestieve, klinkende werkelijkheid*. Men bestudeert akkoorden toch niet om het akkoord als *doel*, maar als *middel*: om het principe der harmonie, dat er in zetelt? (d'Indy zegt in zijn ‘Cours de composition musicale’ zelfs, dat een wetenschap der akkoorden geen zin heeft voor de muziek, want dat er, uit muzikaal standpunt bezien, geen akkoorden bestaan, doch dat zij een kunstmatige afleiding zijn ten einde de harmonie, d.i. het gelijktijdig samenklanken van verschillende tonen toe

te lichten.) Het goed recht der moderne muziek vanuit de gebruikte klankenbeelden te bestrijden, is dus de zaak omkeeren. Zelfs bij de ontdekking, dat vele uitingen van de moderne componisten niet vreemd zijn aan een speculatie op het bizarre, ongewone, virtuoze, hoede men zich voor het veralgemeenen van zulke hyper-sensitiviteiten tot een karakteristiek der moderne ambities. In iedere periode, waarin iets nieuws optreedt, zullen wij daarnaast voor de toekomst waardelooze experimenten aantreffen.

De ambities van meesters als Debussy gingen bij het verrijken der akkoorden en de vorming van nieuwe klankenbeelden alleen uit van een intensiteitsgevoel, dat zich steeds meer in de *natuurlijk* aanwezige schoonheid van het klankmateriaal der muziek zoekt te verdiepen. Alles wat zij aanwendden was voortgekomen uit de aanwezige harmonische melos en bleef zich in de werking afhankelijk stellen van de door het oor verneembare zuiver-muzikale vermogens.

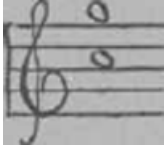
Voor Debussy blijft de grondtoon met zijn natuurlijke, fundamenteelen, ‘klassieken’ drieklank de wervelkolom ook van zijn muziek. Buiten deze bindende basis verliezen alle klanken zich als *klanken* in levenloosheden, en ook de grondslag der moderne harmonieën van Debussy houdt zich aan deze waarheid, zonder welke een klankcombinatie geen voor het oor bestaansbare *kunst* kan worden. De draagwijdte der muzikale vermogens, die zich door de vorige muzikale richting bleef verbinden aan den omvang, welke de in de Midden- en West-Europeesche muziek ingeburgerde 24 gamma's van den grooten en den kleinen terts toeliet, deze draagwijdte heeft zich ook bij Debussy niet losgemaakt van de grenzen van het natuurlijke, is altijd ook door het zuivere gevoel en niet alleen door het intellect gecontroleerd gebleven. Het fijne oor heeft nooit hinderlijke dissonanten toegelaten; gelijk Chennevière opmerkt: ‘Dissonanten zijn bij Debussy door hun harmonisch centrum zoo fijn dooreen geweven, dat zij, daar zij het oor niet beleedigen, geen reden hebben zich in de gewende consonanten op te lossen.’ Deze bewerking juist verraadt het werk van den ‘musicien’, die,

moge hij ook alle grenzen en gangbare vormen verbreken, deze eene en eeuwige, die der schoonheid, steeds geëerbiedigd heeft.

Bezien wij nu eens enkele gevallen bij Debussy van moderne reformatie van den muzikalen klank.

Wij zien hem zich aan veel ‘verboden dingen’ vergrijpen. Ter verrijking der ‘akkoorden’ aarzelt hij niet de syntaxis der gangbare harmonieleer omver te werpen.

Daar is de quint:



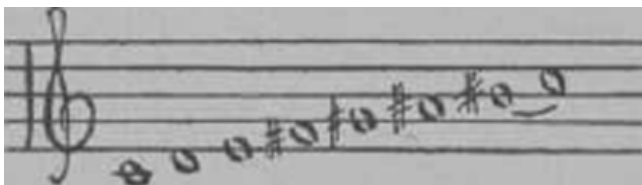
Het eerste wat de vroegere muziek leerde, was het verbod der quintengangen. Quinten golden voor *hard* van klank. Debussy herstelt de quintengangen. En hij herstelt ze, in zijn intuïtief gevoel der klankverhoudingen, met reden: want de muzikale ontwikkeling leert, dat de quint behoort tot het eerste accoord der primitieve harmonieën. (Met de octaaf, die echter voor een ‘dubbelen’ klank werd gehouden). Als eerste harmonie bij de zangstem op de lyra kenden de Grieken hem reeds, en het zingen in parallellen van quinten- (en quarten-) gangen gold in de Middeleeuwen, onder den naam van organum, voor een ‘suave concert’ (volgens Hucbald). De quint vertegenwoordigde een gevoel van rust. Waarom werden zij dan in de huidige muziek verboden? Omdat de toonladder-soort, die wij thans in gebruik hebben, de dur- of groote tert-oonladder (afgeleid van den Aeolischen) haar intervallen, terwille van de gelijkzwevende temperatuur, niet meer heeft vastgesteld volgens de leer der trillingen, (waarom die tonen van verschillende hoogte het meest consoneeren hoe eenvoudiger de berekening der trillingen is¹⁾, doch verdeelt in twaalf *onderling gelijke* toonafstanden tusschen een grondtoon en zijn octaaf, waardoor de natuurlijke

1) Waardoor de octaaf zich tot zijn grondtoon verhoudt als 1:2 en de quint als 2:3.

quint een gedeelte van een halven toon te laag werd, dus niet meer met den quint der antieke muziek, die een *volkomen consonant* was, overeenstemde.

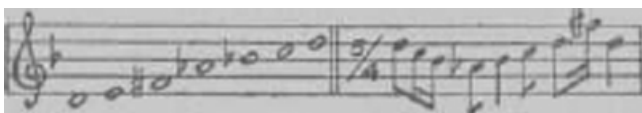
Doch Debussy herstelt intuïtief de vroegere verhoudingen, door uit de gamma, die hij gebruikt (hij maakte niet van te voren een nieuwe gamma, zooals wel andere moderneren deden!) het aangenomen principe van de verdeling van den toonladder in zeven tonen, n.l. vijf heele en twee halve, te verwijderen. Zijn toonladder, verdeeld over twaalf gelijke halve tonen, in zes gelijke heele tonen, nadert dus de oude gamma, die wij nog in de middeleeuwen aantreffen onder den naam van kerktoonsoorten¹⁾ In Debussy's gamma worden nu die intervallen, die wij gewend zijn verminderde (c-ges) of overmatige (c-gis)-quint te noemen, in de notering vrijwel op dezelfde voet gebruikt als onze gewone quint.

De zes heele tonen in de gamma van Debussy zouden dus in deze noten opgeschreven moeten worden:



(Men lette er eens op hoe natuurlijk-welluidend deze toonladder blijft ondanks de ter wille van den heelen toon met een halven toon verhoogde f, g, a en b van onzen c-dur toonladder!)

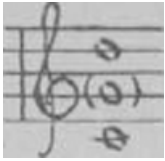
Hier volgt een voorbeeld van een melodie volgens de heele tonen-gamma van 'Pour un tombeau sans nom' uit Debussy's 'Epigraphes antiques':



- 1) Hierop doelt de constateering, dat de evolutie der moderne Fransche muziek aan de oude toonsoorten hun rol in de harmonisatie heeft weergegeven; welke verruiming terugvoerde tot de ontdekking van vergeten of opgedroogde bronnen van primitief muziek-voelen.

Maar niet alleen aan de quint heeft Debussy een belangrijke verdieping bewerkstelligt.

Daar is b.v. de none:



Het none-akkoord nu komt bij Debussy in een eigen karakter voor, n.l. zonder tertsen, dus, als klankfiguur gezien, als het ware het perspectief van twee quinten erin openend, de quint van c en de quint van g, wat de ‘uitstraling’ der harmonie van uit het klankcentrum uitbreidt. (Als wij bedenken, dat de antieken op hun lyra of kithara eveneens in hun opbouw van de tetractys grondtoon, octaaf, en quint gebruikten, is deze opbouw uit quinten niet meer een ‘moderne’ spitsvondigheid!). Het gebruik van dit none-akkoord geeft aan den stijl van Debussy zoo zeer iets eigens, dat Romain Rolland daarom eens Debussy's ‘drame lyrique musicale’, de *Pelléas et Mélisande*, het land der nonen noemde.

Het is ontegenzeggelijk waar, dat Debussy met zijn nieuw gevormde klankenbeelden het meer nog dan voorheen mogelijk maakt door middel van de verhoogde suggestie van den klank in muziek teedere en charmeerende dingen uit te drukken en aan de subtielste gevoelens een ongekenden vorm te geven.

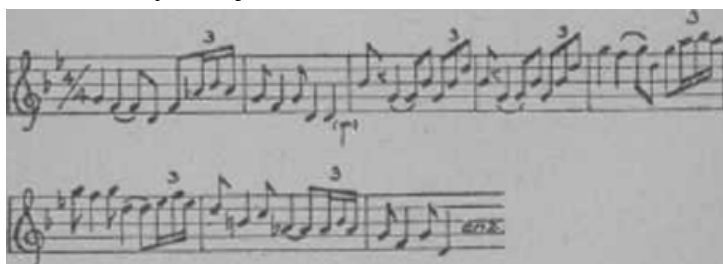
De organisatie der klankenbeelden

Hoe worden nu de nieuwe vormen gevonden, die nog niet, naar Liszt zegt ‘in den tooverkring der vormverschijningen opdoken’?

Men noemde deze kunst ‘vormloos’, en haar organisatie bestaat inderdaad niet meer in den zin van een symmetrisch schema. Maar rijt zij willekeurig en naar inval de klankenbeelden aanéén tot een soort ‘jouissance sonore’?

Neen. Door het verbreken van gelijkvormigheid en ‘carrure’

(rythmisch vierkant) heeft zij zich niet alleen vrij gemaakt van een groepeerings, die van de noodzaak van symmetrisch-rythmische verhoudings-indeelingen afhankelijk blijft, maar zij heeft intuïtief den basis van haar aanvankelijk oer-type weergevonden door zich over te geven aan de wet van zuivere verhouding der proporties. Al heeft zij thans nog niet geheel de beteekenis van een 'volks'-muziek herwonnen, beteekenis, die door Kodaly geconstateerd werd te liggen in wat daarin van de oer-muziek is overgebleven, zij heeft zich weer ontdaan van de academische bewerking en onderworpen aan de wetten dier levenskracht, volgens welke de bloembladen eener bloem zich tot de orde van een kroon ontvouwen. Dit is haar 'logique musical', die in de moderne compositie zich ook blijft bewegen rondom de instinctieve getallen-orde der driedigtheid, waarmede het oer-type der compositie geconstrueerd werd en die in den transcendentalen samenhang tusschen de bezwerings-formule van den primitieven mensch en de scheppingsdaad van den modernen componist een gezamenlijke afkomst uit de 'metaphysiek' blootlegt. Ook in de interieure constructie van b.v. Debussy's strijkkwartet, kunst, die even phantastisch ontworpen schijnt als de kleurverdeeling op een Oostersch tapijt, werkt, hoewel zonder de nadrukkelijke volgorde eener 'organisatie', deze driedigtheid. De aanvang van de eerste afdeeling van Debussy's strijkkwartet b.v.:



laat zich in een driedig bewegings-geheel aangeven. Deze bestaat uit de twee eerste maten (A), de twee volgende maten (A), de acht daarop volgende maten (B), waarvan de eerste vier hier zijn genoteerd. Wel blijft de beweging van ieder lid een op

zichzelf staande individualiteit, door op een eigen manier de harmonische inhoud te nuanceeren der twee samenklanken, die in het hieronder volgend voorbeeld door het haakje zijn aangegeven:

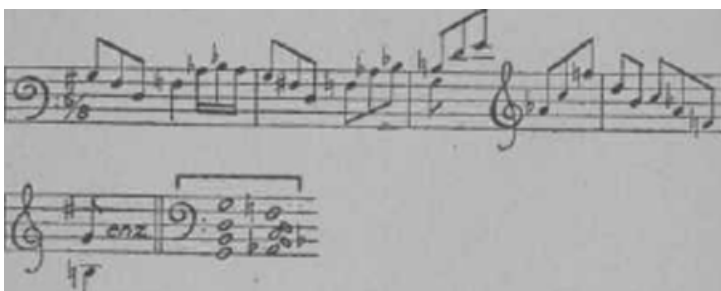


en die het harmonisch centrum der bewegingsphrase uitmaakt. Wel is de tweede A niet geheel rythmisch gelijkvormig aan de eerste A gemodelleerd, terwijl de B, die in de ons bekende muzikale drieledigheid vaak zoo afwijkend van de eerste twee leden der phrase is, hier juist bijna weer geheel op het eerste lid gelijkjt, verlengd met een herhaling van de zestienden-triool, hebben zij, spontaan-organisch geconcentreerd, hun drietaligheid als grondslag gemeen. Wat gemakkelijk opvalt wanneer wij de eerste twee noten van iedere beweging zien (eerste, derde, vijfde maat). Deze noten vervullen in hun driemaalige weerkeer feitelijk dezelfde rol, die de driemaal weerkerende K in de magische formule: 'Kyria, Kyria, Kassaria sourorbi' aantoonst.

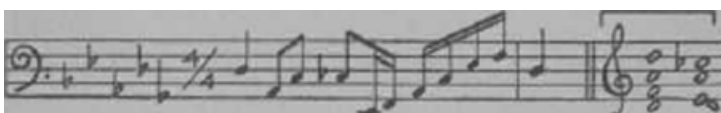
De 'organisatie' ontbreekt dus niet in de moderne compositie, maar zij is opgeheven als *organisatie-doeleinde*, waar zulks niet langer als element voor een zich ontwikkelende verstaanbaarheid wordt vereischt, en dus niet meer door een z.g. gedachte-ontwikkeling noodig heeft haar 'strekking' begrijpelijk te maken. De 'organisatie' is *organisch verband* geworden. Zoals ik reeds in 'Het dynamisch-psychische' bij Debussy's 'Fêtes' naar voren bracht: deze muziek ontwikkelt geen 'thema'. Deze muziek vermenigvuldigt zich, d.w.z. breidt zich uit tot een melopee, door b.v. zoals in het hier geciteerde strijkkwartet van Debussy, twee 'akkoorden' in de opeenvolging en groe-

peering hunner tonen hun harmonische inhoud te laten ontvouwen. En omdat de eenheid dezer muziek een harmonische eenheid is, vervalt de schrijfwijze volgens de stemvoering, de contrapuntische. Wanneer zij al in haar wijze van alle tot hun harmonische individualiteit behorende elementen te laten medezingen, zoals in den inzet van het strijkkwartet (zie notenvoorbeeld boven), naar den vorm eenige gelijkenis vertoont met een transformeeren tot veelstemmigheid volgens het Middeleeuwsch Cantus firmus, is dit slechts schijnbaar. Wij vinden bij Debussy niet een veelstemmigheid in den zin van samengaande melodieën, maar een van samengaande harmonieën, een 'polytonie' zoals de Franschen het noemen in tegenstelling met 'polyphonie' waardoor de 'bovenstem' in dit zich uitbreidend-vermenigvuldigen van klankschakeeringen dus geen discant genoemd kan worden.

Het zich vermenigvuldigend karakter treedt ook aan den dag, wanneer wij de twee eerste noten, die ik, als samenklanken, reeds in hun geaardheid van grondslag, van gegeven der harmonische melos, als harmonisch inspireerend centrum gesignaleerd heb, volgen en beluisteren met het 'oor' der harmoniek in hun uitbreiding tot melopee, wisselend van rythmisch accent en van tijdduur. B.v. de gedaante, die zij aannemen in het tweede deel:



of in de finale:



De 'motief'-vorming is dus niet gebaseerd op een rythmisch

onderdeel of een brokstuk der structuur, doch op het harmonisch centrum der samenklanken.

Eenige moderne harmonie-leeren

De beschouwingen, die dit gedeelte der moderne muziek vergt, kunnen in zulk een beknopt en uitsluitend inleidend geschrift als het onze, niet verder gaan dan een constateeren.

Zoolang reeds als de muziek de belangstelling der menschheid heeft, vinden wij de pogingen om haar door middel der theorie te benaderen. Talloos waren de toonsystemen, die, als extract, een gamma opleverden, die de basis voor een bepaalde harmonie gaf. Voor de verdeeling der tonen en de vaststelling der intervallen werden ons uit de vroegste tijden de onderzoekingen der theoretici overgeleverd. Vooral de Oostersche muziek telt een ver doorgevoerde onderverdeeling: Van de Hindoe-gamma zegt men, dat zij in 22 srutis verdeeld is, en wel 1000 toonsoorten mogelijk maakt. Doch de theoretici der Oudheid hebben wel degelijk onderscheid gemaakt tusschen de uitkomsten der doorgevoerde theoretische beschouwingen en de uitvoerbaarheid in de praktijk. De muzikleer der Grieken was een mathematiek, die de universeele dingen in hun verhouding tot getal, enz. zocht te omvatten. Naast de Aziaten waren de Grieken waarlijk bescheiden met hun onderverdeeling der tonen in kwart-tonen, en zelfs nog hierin hielden zij rekening met het onderscheidingsvermogen van het gehoor. Aristoteles b.v. bekent, dat de kwarttoon tusschen de *mi* en de *fa* (de enharmonische diesis) niet aan te geven is en aan het muzikaal gevoel ontsnapt, zoodat deze tonen praktisch voor het gehoor samensmelten.

Wij zullen dan ook goed doen rekening te houden met het *theoretische* element, dat ook in de nieuwe toonsystemen, welke de moderne tijden opleverden, een belangrijk aandeel heeft. Wij kunnen deze toonsystemen noemen en noteeren, over hun inzichten niet in verdere polemieken treden en het aan den tijd overlaten te bewijzen of zij inderdaad vernieuwende waarde

hebben, d.w.z. of zij kunstmatig blijven of dat zij in overeenstemming blijken met het principe van den natuurlijke basis der harmonieën.

Volgens een toonsysteem van FERRUCCIO BUSONI ontstaat een nieuwe toon-verdeeling, waartoe hij gekomen is vanuit de overweging, dat de beperktheid van het ‘twaalf halve tonen’-systeem te danken is aan een ‘vergeten afstand’, waardoor de intervallen van de opeenvolging der zeven tonen nog anders geordend kunnen worden.

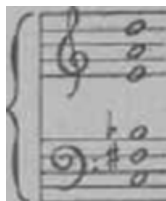
‘Ik heb de poging gewaagd,’ schrijft hij in zijn ‘Neue Aesthetik der Tonkunst’, ‘alle mogelijkheden in de scala der opeenvolgende zeven tonen te verkrijgen, en het gelukte mij door verlaging of verhooging 113 scala van intervallen vast te stellen.

Deze 113 scala (binnen den octaaf $c - c^1$) omvatten het grootste deel der bekende “24 gamma's”, daarenboven echter een reeks nieuwe toonsoorten van eigen katakter. B.v. de scala $c, des, es, fes, ges, es, b, c$, klinkt al aanmerkelijk anders dan de des -moll toonladder, wanneer men c als zijn grondtoon aanneemt. Schuift men er nu nog den gewonen c -dur-drieklank als harmonie onder, dan verkrijgt men een nieuwe harmonische gewaarwording.’

Een Russisch hervormer, ALEXANDER SCRIBINE, gebruikt in zijn werk de volgende nieuwe gamma, die hij gevormd heeft uit de natuurlijke harmonische boventonen van c (boven de c tusschen den 3den en den 4den lijn van den vioolsleutel):

$c, d, e, fis, a, bes.$

Deze gamma zoekt dus, als bij Debussy, de verhouding van het ‘harmonisch centrum’ tot den toon, in een opeenvolging der tonen te herstellen. Gegarandeerd door de natuurlijke boventonen acht Scriabine b.v. dit akkoord, dat hem bij zijn gamma tot basis diende, een volkomen consonant:



De verdeeling van den octaaf in twaalf gelijke halve tonen heeft zich bij de modernen al zoo zeer tot gemeengoed gemaakt, dat een Argentijnsch theoreticus, MENCHACA, deze intervallen van de volgende namen heeft voorzien. Luidden de intervallen van de oude gamma:

do, re, mi, fa, sol, la, si,

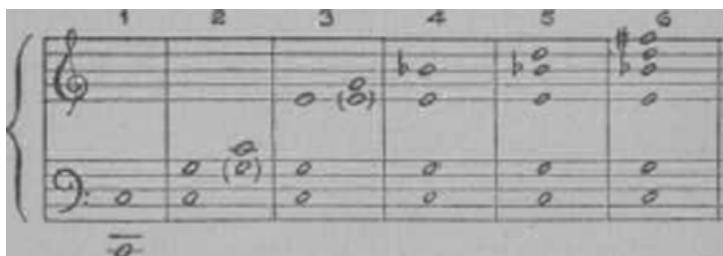
Menchaca wil voor zijn twaalf trappen invoeren:

do, dou, ré, ro, mi, fa, fé, sol, nou, la, sé, si.

Over het quarten-akkoord-systeem van ARNOLD SCHÖNBERG zal verderop gesproken worden.

Resumeerend wat ons de harmoniek van Debussy en andere modernen leerden, kunnen wij tot de volgende conclusies komen:

Als gegeven voor alle harmonie-systemen dient en kan niet anders dienen dan de acoustiek, die natuurlijk schuilt in de boventonen, welke een grondtoon verwekt. Hiervan is, op straffe van het klinkende leven der muziek te dooden, niet af te wijken. Dat echter de natuurlijke bronnen van harmonieën, die het acoustisch verschijnsel der boventonen inhoudt, eerst in de moderne muziek onbepaald werden benut, is een evolutionistisch verschijnsel, waarvan de volgende statistiek valt op te maken, tot uitgangspunt den grondtoon c nemend:



In 1 is de octaaf-interval, waartusschen vrijwel gelijktijdig de quint wordt 'gehoord', zooals in 2 aangegeven. Uit een later tijdperk dateert de invoeging van de e, den tert. Eerst in de moderne tijden laat men de eerste nog niet gebruikte, natuurlijke boventoon van c gelden, als modern septiem-akkoord, de bes, die vroeger de modulatie-noot in den overgang naar het akkoord

op den grondtoon van f werd geacht te zijn. In 5 en 6 zien wij ten opzichte van den grondtoon de natuurlijke boventonen aangewend tot een none-akkoord en de undeciem, de 11de interval van c (volgens de natuurlijke boventonen).

Conclusie van het eerste gedeelte

Tot overzicht van hetgeen in het voorafgaande behandeld is, diene een korte samenvatting in dit resumé:

Alle componeeren verraadt de aanwezigheid van *vaste* wetten, die zich laten belichamen in een oer-type van componeeren, dat het eerst in verband met de muziek aan den dag treedt in de methoden der primitieve magie. Het gebaseerd blijven op deze methoden verraadt wat het aandeel, dat de ‘kunst’ in de muziek heeft feitelijk doet neerkomen op sublieme en door de expressieve veelvuldigheid zoo rijke varieeringen van het zich in deze methode demonstreerende ‘thema’ der drietallige ‘drieëenheid’ - en tevens wat een compositie *in wezen* wil en waarom er in de muziek de magische vermogens der ‘verleiding’ mogelijk zijn.

De uitgangspunten van de oude en de moderne compositie blijven daardoor gelijk, evenals hun doel: ons een zielestaat van innerlijke wetten en ervaringen zoo suggestief mogelijk uit te drukken, zij het dat het doel genoemd wordt uitdrukking eener ‘muzikale gedachte’, of handeling eener geestesbezwinging. Daarom blijft dan ook aan de moderne compositie, zoowel in haar gewijzigde vormen als in de nieuwe samenstelling harer klanken, ten grondslag liggen: het streven de *uitdrukingskracht uit te breiden*, het suggestie-middel der muziek te *verhoogen*, en onze gevoelens te intenser te beheerschen door het ‘gebaar’ der muziek te versterken. Haar bemoeiingen gelden dus het juiste aanduiden van het suggestieve middelpunt, dat al het aanverwante in de ontroering doet betrekken.

De moderneren hebben, in hun grootere aandacht voor de psychische aandoening der rythmen, de beweging van het rythme in haar onderdeelen verfijnd, en een dynamiek aan een

muzikalen indruk toegevoegd, waardoor het rythme niet meer alleen phraseerings-bestanddeel of bindingsmateriaal blijft, maar een eigen evoqueerende plaats in het geheel heeft gekregen.

De modernen hebben, eveneens ter wille van het ontroerend treffen van ons innerlijk opnemingsvermogen, het juiste klankaccent in de klankenbeelden nagestreefd, door het natuurlijk gegeven van den klank uitgebreider te benutten, dan voor de doeleinden der vroegere compositie werd gevraagd.

Al deze afwijkingen mogen in het uiterlijk der moderne muziek een ander karakter hebben gelegd, zij zijn, van uit hun basis gezien, slechts bijkomstig, een fijnere, door de psychische cultuur uitgewerkte nuance in de arbeidswijze van den componist. En ook de nieuwste uiting, de 'opbouw' der muziek, door de tot eenheid bindende rythmische constructie te verbreedten boven den bewegingsdrang naar veelheid, die in den natuurlijken klank schuilt, is slechts een positivering van dezelfde gemeenschappelijkheid, die wij reeds in een andere gedaante hebben herkend, doch die door de huidige evolutie in onze samenleving thans meer op den voorgrond komt.

Tweede gedeelte

De vertegenwoordigers der moderne muziek

De impressionisten

Wat het publiek in het algemeen onder de ‘moderne muziek’ verstaat, is de kunst der impressionisten. Zij dateert van na 1870, stamt uit Frankrijk en vormt de oudste groep der moderne componisten. Zij heeft zich uitgebreid over Italië, Spanje en Engeland, en telt ook vele volgelingen onder de Nederlandsche jongere componisten.

In Frankrijk scheidt men de groep nog in onderdeelen, de *Debussystes* (de directe volgelingen van Claude Debussy) en de *Ravellistes* (de directe volgelingen van Maurice Ravel).

Voor ons echter blijft de representatieve figuur van het muzikaal impressionisme *Claude Debussy*. Hij is de Meester, de voorganger geweest, en vereenigt in zich alle kenmerken van deze kunst. Bovendien reflecteeren zijn uiterlijk leven en de uitingen zijner gedachten het duidelijkst de evolutie, die hem voortbracht.

Debussy openbaarde zich niet plosteling als de Meester eener nieuwe kunst, hoewel hij er zelf de zuiverste gedaante aan heeft gegeven. Zijn uitingen in deze kunst zijn een gevolg van een groote evolutie, die de geheele cultuur van zijn tijd onderstuwde, en die Nietzsche zoo typeerend ‘het bevrijd worden van den Franschen geest door den Fransch-Duitschen oorlog’ heeft genoemd. De dichters, de schilders en de musici treden aan den spits als representanten van een cultuur, die in de kunst, ter karakteriseering der kunstuitingen, is aangeduid met ‘impressionisme’. Het zijn de dichters Verlaine en Stéphane Mallarmé. Het zijn de schilders Claude Monet, de Toulouse Lautrec, Cézanne. Het zijn de musici Claude Debussy en Maurice Ravel. Zij allen worden onderling verbonden door die evolutie, die feitelijk haar volledigste bereiking in de zielen der artiesten vindt. Het is een cultuur, die wel niet door de kunstenaars is gemaakt, maar dan toch door de kunstenaars voltooid. Hun werken zijn de bereiking van wat in het maatschappelijk leven vaak ontaardde in het decadente of cerebrale.

Het is echter wel merkwaardig, dat het impressionisme, dat in de overige kunsten zich al spoedig tot een voorbijgaande periode heeft gekenmerkt, zich in de muziek juist op den meest uitgebreiden basis vastzette, en een nieuwe oriëntering voor de overige muziek in Europa werd. Dit laatste laat zich verklaren uit het feit, dat het verschijnen van het muzikaal impressionisme samenviel met een algemeene behoefte om de muziek weer ‘naar de natuur’ terug te voeren, weer ‘natuurlijk’ te doen worden, een reactie op de in kunstmatigheid verstijvende composities der vorige generatie. Wij mogen zelfs niet aarzelen aan te nemen, dat deze muzikale kunst, die wij ‘impressionistisch’ hebben genoemd (met een overigens veel te vage term, die haar karakter slechts gedeeltelijk aangeeft, en zelfs in dat gedeeltelijke nog verwarring stichtend) verschenen is, *omdat deze behoefte haar afdwong*; wat haar zoo groote uitwerking zou verklaren.

Hoe het ook zij en hoe duidelijk ook het muzikale impressionisme in Frankrijk door en rondom de evolutie ontstond, het karakter dezer kunst is steeds geheel vrij gebleven van eenige nationalistische of vooropgezette tendens. Zeker zou in dat geval de draagwijdte zich met tot over de grenzen hebben uitgestrekt. Al deze kunstenaars arbeidden vanuit een zuiver instinct van vernieuwing, in contact met een nieuwe aandacht voor het leven, en de oprechtheid hunner beooging is wel het duidelijkst bewezen door de fanfare-looze inzet hunner beweging, ondanks het feit, dat zij zich aan een revolutie (of reactie) hadden verbonden. Ook hierin representeert hen Debussy, zich evenals zij, zooals Huvelin het zegt: ‘van de romantici onderscheidende, door als iedereen te leven, of, wanneer zij niet als iedereen leefden, zich er dan toch van te onthouden hun avonturen van de daken te schreeuwen.’ Claude Debussy, die, met een gepraedestineerde innerlijke harmonie, als een Meester de evolutie in een zuiveren vorm en een juist gevoel wist uit te drukken, leefde tijdens zijn leven merkwaardig onopvallend te midden der decadente of cerebrale modes van zijn tijd. Hij schreef nooit tijdschrift-artikelen of brochures om zichzelf te propageeren en zijn kunst als de eenig zaligmakende te doen uitroepen, zooals

voormannen zoo vaak meenen zich tot taak te moeten kiezen. Hij geloofde aan de langzaam doordringende kracht van het waarachtige en bekommerde zich verder alleen om zijn werk. Aan polemiseeren deed hij niet; hoogstens veroorloofde hij zich in een gesprek met een gepantaseerd bezoeker (Monsieur Croche) een kleine scherts over zijne tijdgenooten. De vrijheid in zijn muziek bewerkt hij door een vrije levenshouding, - het sterkste resultaat van een psychische evolutie. Uit intuïtief levensinstinct stelt hij zich onafhankelijk tegenover het dogma, dat tot nog toe bij het aanwenden der muziek overheerschte. De muziek is hem steeds minder *wetenschap* volgens de theorie.

Buiten alle cerebraliteit om waren zijn ‘nieuwe vondsten’ een noodwendigheid, die men niet behoefde te gaan zoeken om ze te vinden, die consequent uit de instinctieve onthulling der muzikale vermogens volgt. Het werd geen experimenteeren in muziek, zooals zoovele vernieuwers doen; deze kunst wist zich onmiddellijk uit te drukken. Voor Debussy was de muziek zelf dan ook *onveranderd* (en dit is waarlijk juist genoeg). Doch de beoordeelaars zagen slechts de afwijking van het vroegere uiterlijk, haar veranderde vormen, en beschouwden dit als kunstmatigheid of modezuchtig exotisme.

Ook de geaardheid van het werk der impressionisten verraadt het aandeel, dat hun intelligentie, naar hun levenshouding, in de muziek heeft gehad. Het is een ander soort muziek, dat hen aantrekt. Het is dat soort, dat zich, binnen een kleinen vorm, geheel laat bewerken voor een fijner gevoelsleven. Het is vooral de intieme muziek, de kamermuziek, het lied of de kleinere orkestmuziek (suite, ballet, enz.).

De vormen der kamermuziek, bij de impressionisten gebruikt, wezen echter naar een vroeger stadium in de ontwikkeling dezer soort muziek terug, dan dat waarin de sonaten van Haydn, Mozart en Beethoven ontstonden. Zij stamden van de Italiaansche sonate di camera, of van de clavecin-sonate van Scarlatti, Rameau of Couperin. Het waren in zekeren zin ‘nationaal-Fransche’ vormen, doch het beroep op deze kunst der

clavecijnisten was geen chauvinisme, doch een 'retour à la tradition française', waar deze een volmaakt schoonen, kleinen vorm gebruikte, die de 'vondst' eener bekoorlijke, frissche muzikaliteit bleek.

De sonate, als *kleine symphonie-vorm voor enkele instrumenten*, verdween geheel uit de kunst der impressionisten, die haar een vorm gaven, welke zich onafhankelijk van de voorschriften der symphonie kon ontwikkelen, waar deze nog aan het evolutionistische karakter der compositie vasthiielden. Ik maakte in 'Voorbeelden van moderne compositie bij Claude Debussy' reeds opmerkzaam op het feit, dat het evolutionistische karakter der muziek bij deze modernen was uitgeschakeld. Daardoor herinnert hun muziek in haar formeeringen, ondanks snel wisselende harmonische overgangen en bewegelijk doorgevoerde rythmen, aan de contemplatief-verdiepte rust van de Chineesche vaas, welke ook vol grillige figuren en exotische tafereelen is, doch in de interieure stilte blijft, welke de verschijnselen eener innerlijke bloei steeds begeleidt.

Met deze verinniging der muzikale aandacht, - waarvan Debussy de overtuiging der zijnen ten opzichte van den geest der muziek het zuiverst toelichtte met deze uitspraak: 'Mij zijn liever dan een theoretisch liedje de enkele tonen uit de fluit van een Egyptischen herder; hij is een onderdeel van het landschap en hoort harmonieën, die in onze leerboeken niet voorkomen' - hangt samen het verruilen van het massale voor het genuanceerde, waardoor b.v. in het ballet het muzikaal gebaar in dansplastiek op den voorgrond gaat treden, en in de muziek-dramatische kunst het lyrische muziekdrama een nieuwe bloei beleeft, in het karakter van een gezongen declamatie. De menschelijke stem herkrijgt zijn eigen muzikale accenten, welke tegelijk samenstemmen met het diepe harmonische fond van het geheel. Of, zooals Debussy het zelf verklaart in een interview over zijn eigen 'drame lyrique musical': 'Pelléas et Mélisande': 'zij drukt een eigen emotie uit, buiten den componist om, die slechts interpreteert'.

* * *

De invloed, die de ontwikkeling der intelligentie op het verschijnen van deze muziek heeft uitgeoefend, heeft echter niet nagelaten aan deze kunstsoort ook een cerebrale kant te bevorderen, waarbij het fijne oor voor den klank benut werd om barokke en exotische invallen op muziek te zetten. Deze kant van de evolutie, die Debussy als een Meester ontging (en waaruit ook blijkt, dat zijn Meesterschap ligt in het centrale van zijn wezen, niet in een oude of nieuwe ‘richting’), voerde snel naar een ‘déclin de l'impressionisme’ en werd aanleiding tot het stichten van een nieuwe Fransche school, die van de groep der ‘Six’, welke zich nationaler dan nationaal wilde betoonen en, waar zij meenden, dat Debussy door den Russischen invloed (van Moussorgsky) in zijn werken nog niet ‘Fransch’ genoeg was, een nieuwen, echt Franschen meester zochten en vonden in den tot nog toe onopgemerkt naast Debussy voortgeleefd hebbenden *Erik Satie*. En terwijl de door Debussy ‘geopende’ impressionistische perspectief werd gevolgd door Fransche meesters, die aanvankelijk niet zijn leerlingen waren, die, zooals *Albert Roussel* uit de Schola Cantorum van d'Indy kwamen, doch hun fundamenten ontwikkelden naar den geest van het Debussyaansche muziek-gevoel, dat ook *Déodat de Sévérac* en *Florent Schmitt* tot ‘admirables paysagistes’ in muziek deed worden, nam *Maurice Ravel*, die bij den aanvang der impressionistische muzikale kunst de onmiddellijke volgeling en discipel van Debussy werd genoemd en die inderdaad in een periode van zijn werk sterk diens invloed onderging (zij het dan meer in het klankenmateriaal) een andere koers en sloot zich aan bij hen, die het impressionisme schenen te zullen gaan opvoeren tot een wilden barokstijl, waaraan Debussy zich nooit gewaagd had. Voor de extravagances van het Russische ballet, die Debussy na eenige proefnemingen, b.v. met zijn ‘Jeux’, afweerde, schreef Ravel evenals de Rus Strawinsky, dans-poëmen¹⁾.

- 1) Het ballet en de music-hall werden ook de muziek-plaatsen voor de tendensen der meer futuristisch gezinde groep der ‘Zes’, waartoe behooren: *Darius Milhaud*, *Georges Auric*, *Francis Poulenc*, *Louis Durey*, *Arthur Honegger* en *M'lle. Germaine Taillefer*. De jonge literator Jean Cocteau wierp zich op als hun profeet, en Erik Satie, die tot nog toe de wereld had geamuseerd met de curieuse titels zijner muziek (‘Morceaux en forme de poire’!) werkt thans met hem samen voor de verwerkelijking van deze ‘realistische’ kunst van den music-hall, welker tendensen ik onder ‘De futuristen’ zal noteeren.

De cerebrale kant aan het impressionisme, het door elkaar haspelen van alle soorten exotisme, van spichtige rythmen en zonderling gecombineerde harmonieën, dat in de kunst van Ravel door een nog waarlijk zuiver gebleven muzikaal instinct voor een doodende leegte werd behoed, scheen vooral buitenlanders aan te trekken, b.v. de Italiaan *Alfredo Casella*, de Rus *Strawinsky* (in latere jaren) en de Engelsman *Lord Berners*. Zij ontwikkelen een fabelachtige virtuositeit in het noteeren van hyper-sensitieve ongedurigheden, en in het vinden van parodieën en intellectualismen welke met muziek nog alleen maar ‘klank’ gemeen hebben. Deze vaak geestige experimenten mogen echter niet overschat worden in hun beteekenis ten opzichte van het ware en door Debussy zoo zuiver gemanifesteerde karakter van het muzikaal impressionisme.

Ik zeide reeds, dat de jong-Fransche muziek ook voor de overige muziek in Europa een nieuw oriënteringspunt werd.

Vrijwel gelijktijdig met deze herleving der muziek in Frankrijk valt de wording van een jonge Spaansche en een jonge Italiaansche school te contasteeren. Reeds waren de tendensen der Spaansche muziek met die der Fransche nauw verweven in werken als van Ravel en Raoul Laparra, en een jonge Spaansche school werd wel van zelf sprekend door de Fransche geïnspireerd. Zooals *Manuel de Falla*, een der jonge Spaansche componisten in het Debussy-herdenkingsnummer van de ‘Revue musicale’ schreef: ‘Debussy heeft den Spaanschen componist geleerd de essence van de fundamenteele elementen der eigen landsmuziek niet alleen melodisch, maar ook harmonisch te benutten, waartoe hij hem is voorgegaan in zijn “Ibèria”, “Soirée de Granade” en andere stukken.’

Sterker als reactie tegen de overleefde muzikale cultuur van het melodrama en het germanisme, verhief zich de jonge Italiaansche school, door *Alfredo Casella* aangekondigd en door jonge meesters als *Malipiero*, *Pizzetti*, *Mario Castelnuovo* met hun werken bevestigd. Onafhankelijker van aard zijn deze musici ook minder epigonen van Debussy als wel de voortzetteren van diens kunst volgens het levensgevoel. Zoo schreven zij b.v. ook niet meer liederen voor den zanger, niet meer ten behoeve van het bel canto, dat Italië's internationale roem was geworden, maar voor de muziek zelf.

Of er in Engeland zich reeds een jonge Engelsche school heeft gevormd, moet nog aan den tijd ter beslissing worden overgelaten. Een figuur als *Lord Berners* is thans nog niet te beoordeelen als inleider, en volgt in ieder geval nog geheel de richting der uit Ravel en Satie geformeerde Fransche school der 'Six'.

En Nederland? Uitgesproken figuren der impressionistische richting, die zich als zoodanig in hun werk verwezenlijkten, hebben wij hier nog niet, noch weten wij of zij zich in impressionistische richting zullen voltooien. Nederland is op de andere landen, die zich zelf vonden in dezen herbloei der muziek, door het ontbreken van een eigen muzikale cultuur ten achter. Sommigen, zooals Ruyneman en vooral Jakob van Domselaer zijn zelfs onmiddellijk naar het 'futurisme' overgegaan. Van de jongeren, die den impressionistischen invloed ondergingen, noemen wij *Willem Pijper*, *Sem Dresden*, v. *Goudoever*, *Matthijs Vermeulen*. En ook de oudere in leeftijd, Alphons Diepenbrock, bekende zich tot Debussy in zijn muziek voor 'Marsyas'.

Arnold Schönberg

De in 1874 geboren Oostenrijksche componist Arnold Schönberg geldt in de publieke opinie als de ‘futurist’.

Aan diens gedachten en daden verbond men vóór, en zelfs nog na, Debussy het begrip ‘futurisme’ in de muziek. Schönberg gold voor de muziek der toekomst, en zijn werk diende den theoretici onder zijn tijdgenooten steeds tot afschrikwekkend voorbeeld: zie, daar gaat het heen, als men de muziek van onze klassieke meesters verlaat.

Wanneer men de toelichtingen leest, die Schönberg over zijn methoden en muziek-gevoel gaf, dan moeten wij toegeven, dat hij zich op vele plaatsen aan de critiek blootstelt.

Wat wil Schönberg? Waar streeft hij naar?

Vele van zijn stelregels klinken geheel als die der moderne impressionisten onder de musici. Hij spreekt ook over het ‘principe der tonaliteit’ als over een ‘wet’ in de muziek. Ook hij keert zich tegen het verbod der quinten- en quarten-parallelle, (al verklaart hij de oorzaak niet uit de veranderde toonacoustiek door de interval-wijzigingen der ‘temperierte’ tonen). Ook hij legt den z.g. dissonant uit als een door zijn verwijderd liggen onder gecompliceerdere verhouding tot den grondtoon optredende boventoon dan de consonant, de eerste der boventonen. Tevens acht Schönberg door de opheffing van de tegenstelling: consonant en dissonant, de grenzen tusschen mooi en leelijk opgeheven. En zoo komt Schönberg dan tot de eenigszins gevaarlijke stelling, dat, daar de schoonheid eerst in eere begon te komen, toen de waarachtigheid ophield, derhalve waarachtigheid boven schoonheid nagestreefd behoort te worden. Hij erkent dus geen z.g. aesthetische wet. Schoonheid staat onder waarachtigheid en wordt beheerscht en overheerscht door de wetten der *individueele* natuur.

Het is deze waarachtigheids-cultus, die Schönberg belette iets over zijn eigen ontwikkeling te zeggen, daar hij deze zelf niet zag en ieder werk, dat hij schreef, steeds anders werd, dan hij het zich voorstelde. ‘Men moet niet alleen de toekomst niet raden, maar ook het verleden vergeten,’ bekent Schönberg in een

artikeltje over ‘Schöpferische Konfession’. Het is deze waarachtigheids-cultus ook, die Schönberg de alwijsheid van den inval doet zalig spreken, waardoor hij principiëel er nooit aan verandert, ook al zou de verstandelijke overweging er hem toe willen aansporen¹⁾.

Schönberg's kunst zouden wij dus geneigd zijn ‘expressionisme’ te noemen. Doch neen, zegt Egon Wellesz, Schönberg's laatste biograaf, het is niet het zonder terughouding uitgesproken eigen ik, dat als het wezenlijke van Schönberg's kunst kan gelden: De ‘élan vital’ van deze kunst zoekt zijn wetten in de mysterieuse taal eener muziek, wier wetmatigheden wij vooreerst meer kunnen gevoelen als uitdrukken. Hij schept zich den voor haar innerlijke aandriften geëigenden vorm.’ Ook dit laatste klinkt weer geheel als de geloofsbekentenis der impressionisten. Doch nu komen wij aan het punt waar Schönberg's muziek-gevoel *wezenlijk* met dat der impressionisten verschilt: nemen deze laatsten den samenklank om zijn klinkende werkelijkheid, zijn resonans, zijn vitaal en suggestief wezen, voor Schönberg blijven deze samenklanken ‘akkoorden’, en wel in hun abstracte beteekenis, n.l. dat de klinkende uitdrukkingvorm geenszins het werkelijke aan den samenklank (harmonie) is. Het akkoord bestaat dus bij Schönberg nog als formule, nu niet als formule der ‘reine’ harmonie, maar ter fundeering van een eigen akkoorden-schrift (de quarten-akkoorden; zie verderop) en het feit, dat Schönberg blijft ‘werken’ met akkoorden, legt het in wezen onmoderne van zijne methoden bloot. Want juist het waarlijk nieuwe muziekgevoel weet, dat het herleiden van de klankverschijnselen, die in de moderne muziek zulk een groote

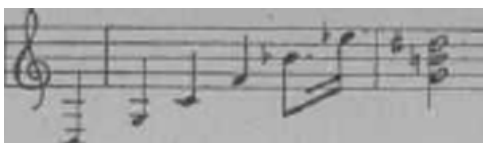
- 1) Hoe Schönberg, met zulke principes, een lied componeert, heeft hij aldus verteld: ‘Ik heb vele van mijn liederen, “berauscht” door de aanvangsklanken der eerste tekstwoorden, zonder mij ook maar in het geringste om het verdere verloop der poëtische gebeurtenissen te bekommeren, ja, zonder deze in de opwindning van het componeeren maar in het minst tot mij te laten doordringen, voortgeschreven.’ Toch klopte de tekst altijd volkomen met den inhoud van mijn muziek, voegt Schönberg er, niet overbodig, bij.

rol zijn gaan spelen, tot ‘akkoorden’ een nutteloos bewijs is voor het goed recht dier klankverschijnselen. En wanneer Schönberg door deze, immers kunstmatige, bewerking de nieuwe harmonie-symptonen weer in het oude, verkeerd gebaseerde akkoorden-systeem zoekt onder te brengen, op een noodzakelijke omslachtige manier, zal het resultaat de vroegere theorie niet verbeteren, die zich bovendien tegen hem kant en zijn ‘verbetering’ gemakkelijk genoeg bestrijdt op onontkoombare leemten, welke in zulk een bewijsvoering voor de ‘onbewijsbare’ muziek wel moeten ontstaan, noch zal het het moderne inzicht verdiepen, dat zich op deze theoretische uitleg, die het *psychologisch* wezen der moderne muziek niet vermag te raken, niet kan steunen. De onderzoeking van deze nieuwe harmonie-symptonen heeft Schönberg een nieuwe akkoordvorming ingegeven, waarin de opbouw uit tertsen-intervallen door die van quarten vervangen wordt. Deze constructie-wijze van quarten-akkoorden is gemotiveerd door het feit, dat de opbouw van akkoorden uit tertsen een breuk laat, (uit de gewone tertsen-intervallen opgebouwd moest het c-dur akkoord n.l. c - e - g - b luiden, want de afstand van g naar c¹ is een halve toon te veel). Deze breuk moest door z.g. ‘harmonie fremde’ tonen worden aangevuld. Schönberg acht het aannemen van den interval van den quart inplaats van dien van den tertsen een juiste methode van opbouw, die ook de (natuurlijke) boventonen er in bruikbaar maakte.¹⁾ ‘De quart is het ware impressionistische uitdrukkingsmiddel,’ schrijft hij in zijn ‘Harmonielehre’. En hij kon zich desnoods ook op de primitieve muziek der Indianen beroepen, die ook al de z.g. quart-cirkel kent.

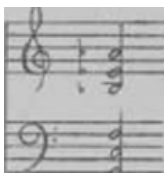
Edoch, er is groot verschil in den opbouw van een reeks tonen *in den tijd volgend* met quarten-afstanden, en in den opbouw van een samenklank met quarten-afstanden.

Deze melodie uit Schönberg's ‘Kammersymphonie’:

1) B.v. in c-f-bes, waarbij de bes de eerste der vroeger nog niet toegelaten natuurlijke boventonen is.



heeft, gevormd met quarten-afstanden, een voor het oor aannemelijken klankvorm. Doch dat men bij een quarten-akkoord niet verkrijgt wat met een quarten-melodie toelaatbaar is, dat beoordeele men zelf, wanneer men dit akkoord eens aanslaat:



Wat men horizontaal kan hooren, kan men daarom nog niet vertikaal (volgens de beelden der harmonieën) hooren. Er bestaat ten slotte alleen als graphische voorstelling vertikaliteit in de muziek. ‘De muziek is een kunst van beweging en opeenvolging,’ zegt Vincent d’Indy terecht. Aangenomen, dat het mogelijk zou zijn, om, zooals Casella het noemt in een ‘Melos’-artikel, ‘het enkele akkoord te zien als een som van gevoelens en gewaarwordingen, gelijkwaardig aan die, welke in het een of ander fragment muziek in opeenvolging (‘in den tijd’) zich afrolt, dan zou men toch niet bij dat enkele akkoord kunnen blijven stilstaan, en zoodra er twee of drie akkoorden na elkaar optreden, worden wij weer betrokken in de waarheid, die ik d’Indy hier boven liet formuleeren. Het menschelijk oor kan klankverschijnselen in den vorm van harmonieën alleen als zoodanig ervaren, wanneer zij door opeenvolging hoorbaar zijn. En al zou men er door oefening in kunnen slagen een bepaalde muziek volgens een vertikale aanwijzing te volgen, dan zal

dit aanwennen toch tegennatuurlijk, n.l. tegen de natuur der muziek blijven.

* * *

Wat leert het voorgaande ons over de artistieke persoonlijkheid van Schönberg?

Schönberg voelt zeer zeker 'toekomst'-gedachten en ziet zeer goed in, dat tot nog toe de kunstenaar zijn kunst 'falsch beobachtet' heeft. Maar hij blijft nog te veel experimenteel en hij zoekt een oplossing volgens de methoden der cerebralen. En juist doordat Schönberg zijne methoden niet heeft kunnen *vernieuwen*, zoodat zij voor zich zelf spreken door hun manifeste kracht van samenhang, slaagt hij er niet in het evolutionistische proces van de kunst in een eenvoudige, klare verhouding tot de menschelijke ziel te brengen, waardoor juist de muziek der moderne Fransche impressionisten haar levensvatbaarheid bewees. Zijn nieuwe 'Harmonielehre', in 1911 verschenen, een 'handwerkboek' voor zijne leerlingen, die zich in zijne methoden willen gaan inwijden, - een boek, dat feitelijk het belangrijkste is als toelichting op den persoon Schönberg zelf, - bevat wel enkele juiste, maar te veel geïsoleerd blijvende uitkomsten, die de latere geschiedvorschers wellicht eens zullen aanhalen als uiting der harmonie-beschouwing van dien tijd, doch die in de praktijk alleen door een Schönberg te gebruiken zijn.

Wat de muziek zelf betreft, ondanks het beroep op de alwijsheid van den inval, blijft Schönberg in zijn eigen werk als componist de traditie der cerebralen getrouw. Hij volgt ook hier, evenzeer als in de theorie een methode, die zichzelf overleefde: hij schakelt de reële muziek uit ten bate van het 'doorgedachte' componeeren.

In zijne vroegste werken, o.a. het sextet 'Verklärte Nacht', verraadt alleen een grootere uitbreiding der rythmische constructie het onderscheid met de methoden van Wagner en Strauss, van wier muziek zijne 'melodie' steeds talrijke reminiscenties behoudt, ook in zijne latere werken. Hij heeft de zin der polyphone verwickelingen onderzocht en daaruit zijn eigen schrift afgeleid, zooals in de 'Fünf Orchesterstücke', waar-

door hij zich ‘Schönberg’ kan noemen. Overtuigt zijn muziek ons echter van een nieuw gemoed? Ik meen, dat hier mede, met het ontbreken van een wezenlijk nieuwen toon der *muziek* in zijn werk, de plaats van Schönberg, ondanks het interessante van zijn figuur samen met het martelaarschap, dat hij voor zijn werk op zich neemt (óók al niet modern!), en ondanks den ijver, dien eenige zijner leerlingen, zooals Alban Berg en Anton Webern, geholpen door een paar dirigenten van aanzien, voor de verbreiding van zijne tendenzen vertoonen, moet blijven in het stadium eener laatste cultureele ontwikkeling uit de cerebrale ex-excessen van die strooming der specifiek-modern Duitsche muziek, die met Wagner begint, en die voortgezet werd door Richard Strauss, Reger en Max von Schillings.

De Futuristen.

Er zijn futuristen en futuristen. Schönberg, die als zoodanig gequalificeerd werd, is er geen, en Balila Pratella, de Italiaansche componist der ‘*musica futurista*’, die met een ‘Hymne aan het leven’ vol ongehoorde invallen zich op een soirée bij den vooruitstrevenden en wat luidruchtigen dichter-millionair Marinetti introduceerde, is (of was) er te veel een. ‘Hij ging ten strijde tegen windmolens,’ verklaarde Gatti van hem. Doch hoe moeilijk de scheiding is, blijkt weer uit het feit, dat Marinetti met de zijnen toch weer de ‘Urheber’ is gebleken van het door Cocteau (zie verderop) uitgevoerde music-hall-plan.

Ik wil derhalve met een noteering der futuristische inzichten volstaan, zooals ik ook de moderne harmonie-systemen in noteeringen signaleerde, het aan den tijd over latend zelf een beslissing te nemen. Wij zijn feitelijk reeds te zeer tijdgenooten dier ultra-modernen, die zich noemen ‘expressionisten’, ‘cubisten’, ‘dadaïsten’ en ‘stijlkunstenaars’. Toch moeten wij er ons voor hoeden ter wille van de opgeplakte etiketjes en het wat heftige streven naar ‘originaliteit’ (waaraan de huidige wereld nu eenmaal zulk een waarde hecht) de werkelijke levensklop voorbij te hooren, die ook de hartslag der afwijkingen be-

heerscht in figuren, die vaak beter zijn dan waarvoor zij zich, terwille van een bepaalde tendens, uitgeven.

De muzikale compositie

In mijn beschouwing over de moderne harmonieleeren (zie daar) heb ik in een tabel reeds de basis der moderne klankenbeelden aangegeven. De ontwikkeling der moderne compositie volgens het daarmee samenhangende ‘polytonische’ stelsel (in tegenstelling met het ‘polyphonische’) vindt daarin tevens haar verklaring, evenals de andere ‘blik’ op de muzikale ontwikkeling, waarmee reeds Schönberg zijn akkoordvormingen verdedigde. Vanuit deze andere ‘blik’ komt men ook tot nieuwe schrijfsystemen, b.v. het ‘planair’ systeem van den Franschen futurist Georges Migot, die meent, dat ieder der instrumenten een onafhankelijke ‘lijn’ moet blijven volgen, zoodat zij in een orkest niet meer gekozen en gegroepeerd zullen worden volgens hun klank-eigenaardigheid, maar om er ‘plans d'intensité variable’ mede te scheppen.

Het hedendaagsche muziekgevoel geeft ongetwijfeld de ultramodernen het besef, dat de dwingende wet is ‘de innerlijke gestalte’ volkomen en onmiddellijk in het uiterlijk van een compositie te verwerkelijken, doch, waar reeds Heine in een zijner Parijsche brieven op de vraag: ‘Wat is muziek!’ antwoorden moet: ‘Zij staat tusschen geest en materie; zij is beiden verwant en toch van beiden onderscheiden; zij is geest, maar geest, die een tijdmaat noodig heeft; zij is materie, maar materie, die de ruimte ontberen kan’, zoo blijft er ook onder deze ultra-modernen vaak twijfel heerschen over de ‘innerlijke gestalte’ eener muzikale gedachte. Sommigen meenen, dat het impressionisme te passief blijft in haar uitdrukkingen, dat het expressionisme de innerlijke constructie der muziek volgens een eigen architectureelen geest der muziek juister uitdrukt. Anderen weer achten het impressionisme wel te veel ‘materie’ (door het gebaseerd blijven op den klank voor het gehoor), doch het expressionisme weer te veel ‘geest’ (door de te uitsluitende aandacht voor een innerlijke structuur en het ver-

vallen in het mechanisch-constructieve van het ‘cubisme’) en zoeken een oplossing in een ‘stijlkunst’, die door ‘opbouw’ het in den tijd vervlietende wezen der muziek tot ‘stilstand’ zal fixeeren. De stijlkunstenaars achten van uit het standpunt, dat de muziek in primitieven staat door de tijdmaat is begonnen de stilte (‘het diepste wezen van het geluid’) te begrenzen, een opbouw der muziek, door het scheppen van een evenwicht tusschen ‘horizontaliteit’ en ‘vertikaliteit’, tusschen het ‘voortgaande’ rythmische bewegings-drangkarakter van den muzikalen lijn en het ‘staande’ karakter der harmonie, een centraal rustgevoel (‘eeuwige tijd’) in het tijdelijke (‘tijdelijke tijd’) te treffen (Jakob van Domselaer). Zeker zijn in de laatste tijden vele merkwaardige zijden van het moderne muziek-probleem belicht geworden. Doch in hoofdzaak komen al deze pogingen er op neer een nieuwe ‘centraliteit’ te scheppen, die het z.g. ‘worsteling en overwinning’ element van een *evolueerend* wezen der muzikale compositie doet verdwijnen.

De Music-hall

De manifesten, het eerst verspreid door de Italiaansche ‘Maatschappij voor futuristische kunst’ (1911), gaven reeds aan, dat met deze verbetering der music-hall-kunst, waar de humoristen, de acrobaten en de Amerikaansche neger-orkesten optreden, beoogd wordt een nieuw terrein voor een gemeenschapskunst te ontginnen en tevens voor den artiest nieuwe mogelijkheden te scheppen om zich aan te inspireeren, daar de musichall voorstellingen geeft, die, naar Cocteau het zegt in zijn ‘Notes autour de la musique’, de artiest in de zelfde mate bevruchten als het leven. ‘Zich bedienen van de emoties, die deze schouwspelen verwekken, verhoedt, dat men wederom kunst naar kunst gaat maken. Deze schouwspelen winden op als de machines, de dieren, de landschappen, het gevaar.’ Hieruit stamt het idee eener muzikale acrobatie, door de alledaagsche bewegingen der variété-artiesten door een bewegen op muziek, b.v. op een ‘continuo rythmique’, tot een soort danskunst te maken. De voorstellingen bereiken het algemeene publiek,

doordat zij het animeeren. De muziek bindt het voorstellende, door den danser en den dichter ontworpen, in een bepaalde stijl-eenheid van het 'spectacle-concert'. Deze kunst, 'waarop de geest kan dansen', na muziek, 'waarin de geest heeft rondgezwommen'¹⁾, zal de geheele gamma van den lach en den glimlach omvatten en van de zenuwen doen uitrusten. De Italianen gaven haar reeds een naam: physico-folie.

De proeven werden door Cocteau in samenwerking met Erik Satie ingezet met een stuk, dat door het Russische ballet in Parijs is opgevoerd: 'Parade', synthese van het hedendaagsche leven, waarin het orkest begeleid wordt door schrijfmachine's en dynamo's, en zijn vervolgd te Londen, in samenwerking met de Fransche groep der 'Zes', met een muzikale encèneering van de farce 'Le boeuf sur le toit' door Darius Milhaud.

Het 'foire de Neuilly' karakter is inderdaad in de instrumentatie van eenige leden van de groep der 'Zes' opvallend. Zoo laat Francis Poulenc in muziek bij Cocteau's 'Cocardes' een zangstem begeleiden door een viool, een trompet, een hoorn, een trombone en een Turksche trom.

* * *

Deze overzichten der moderne muziek zijn noodzakelijkerwijze beknopt. Ik moest de lijnen scherp trekken. Ik sprak niet van eenige figuren, die heden veel naam maken, zooals b.v. de Oostenrijksche componist Franz Schreker (waarover men iets naders onder de 'Aanteekeningen' vindt), daar hij de Duitsche school, gebaseerd op Richard Strauss, Wagner en Reger, niet vernieuwde en in den modernen geest niet verder ging dan het muziekdrama van Strauss, (dat hij inmiddels weer 'Opera' noemt) in psychologischen zin te vermeerderen met een harmonisch procédé, gevonden volgens de Debussyaansche harmonisatie-effecten: 'klankschilderende' muziek, zooals de Duitsche theoretici ze reeds noemen.

Ook over de behandelde figuren moest ik alle details, die niet overwegend waren, vermijden.

1) Aldus noemt Cocteau het, op Wagner doelend.

Een dialoog tot besluit

A. Welke scheiding maakt ge tusschen de moderne en de klassieke muziek, en waaraan toetst gij haar benaming ‘modern’? Men zegt mij, dat de moderne muziek stelselmatig het vroeger als goed geldende zoekt te ontwijken, dat men een idee van oorspronkelijkheid thans onvereinigbaar acht met de gangbare vormen, die voor de beste componisten toereikend waren om er den schoonsten inhoud aan te geven, en in een overmoed voor ‘nieuw’ toonladders samenstelt, waarop men met opzet dissonanten schijnt te willen combineeren tot onbegrijpelijke toonstukken. Met welk procédé men geheele vroegere generaties musici zoekt te annihilieren. Kortom, kunt gij mij het goed recht dier moderniteit uiteen zetten?

B. De inkleeding van uw vraag is als gebruikelijk bij hen, die het begrip ‘modern’ naar de afwijkingen van het vroegere nemen en beoordeelen. Verspreide verschijnselen vat men samen, deelt ze in tot een karakteristiek en vraagt zich af: wat wil dat? Is Beethoven niet groot zonder deze dissonanten (zoo noemt ge deze muziek, die uw oor anders - laten wij aannemen: *onaangenaam* anders - aandoet)? Of Mozart? Of Bach? Maar men vergeet, dat men in deze beoordeeling andere dingen behoort te laten gelden dan zijne sympathieën, die onwillekeurig een verschil te meer opvallend zoeken te maken en de deugden van aan haar tegenovergestelde denkbeelden te verkleinen. Dit standpunt blijft dus onjuist, en vooral ten opzichte der moderne muziek, die alleen een *psychologische* en geen *theoretische* benadering, toelaat. Bovendien, waag u niet aan dergelijke vruchteloze debatten! De muziek is het meest uitgebreide terrein voor meeningen. De theorie kan hier tot in het oneindige debatteeren. Op deze wijze hebben de modernen gelijk en hebben de ouden gelijk. Ieder waarachtig kunstenaar, die den roep van zijn innerlijk volgt, heeft gelijk. Ongelijk heeft alleen het philisterdom. Vroeger en nu; het snobisme der quasi-

navolgers en der harteloozen. De modernemensen, die de ruimten tusschen de genieën met eierzuchtige nabootsing aanvullen. Overal en in welke kunst ook.

A. Welke maatstaf wilt ge dan aanleggen, wanneer gij de moderne muziek niet wilt benoemen naar haar verschillen met een vorige muziek?

B. Ik wil deze verschillen niet laten gelden: omdat er geen *wezenlijke* verschillen in de muziek zijn. Het goed recht der moderniteit ligt in het feit, dat zij er *is*. En zij is er, omdat zij zuiver uit de evolutie der muziek is geboren; een evolutie, die wij parallel zien gaan met de samenleving en die de psychische en cultureele wijzigingen er van reflecteert.

Ook in de *verschijnselen* der moderne muziek, die wij daarom *psychologisch* moeten verklaren, en niet *theoretisch*. Dan zullen wij gewaarworden, dat het moderne in de moderne muziek een quaestie van psychische *cultuur* (of hoe ge deze nieuwe gevoeligheid in de ziel van den modernen mensch noemen wilt) is, en niet het product van een uit ambitie ondernomen omwenteling of een of andere daad, uitgaande van jeugdige artiesten-overmoed. Onbetwifelbaar, het is een waan te meenen, dat men muziek zou kunnen schrijven, die er nog niet geweest is. Zij blijft de duizendste variatie - origineel van vinding, aangenomen -, maar toch een variatie van het oer-motief. Evenals de duizend levens variaties blijven van het eene, het Leven. Alle pogingen, door theoretici aangewend om tot nieuwe muzikale grondslagen te komen, toonen slechts de fundamenteele hechtheid van onzen drieklank aan. De zonderlingste akkoorden, eenmaal als formule gebezigd, houden niet stand. Men kan dit zeker niet ontgaan door den bouw van andere akkoorden met de theorie toe te lichten. Schönberg's Harmonielehre b.v., wat is zij anders dan een vergissing, hoe oprecht ook begaan? Staat er één combinatie van akkoorden in, welke niet tot die eener bekende is te herleiden, als men maar zoo knap is ze er uit te halen? Is niet Debussy vrijwel gebaseerd op Aziatische gamma's (die ons in kerkelijke toonsoorten vermomd

bereikten)? Hier ligt het kardinale punt der moderne muziek niet. Ik zou inderdaad zoo voort kunnen gaan en aantoonen, dat de mensch in het oneindig gebied der muziek toch altijd tot hetzelfde terug komt. Het weglaten van maatstrepen (Ruyneman's Chineesche liederen), het 'presque parler' van moderne liederen, is niet nieuw; de chromatiek, waarin b.v. Wagner zoo sterk was (Tristan!), werd al door Palestrina en eenige oude Duitsche kerkelijke componisten met evenveel talent aangewend. - Ten slotte - ik herhaal het - laat het eenige onderscheid, dat te bepalen valt, zich bepalen door de psychische cultuur. Een bladzijde van Couperin en eene van Debussy, om iets na-verwants uit verschillende historische tijdperken te noemen, onderscheiden zich van elkaar alleen door hun cultuur. De tijd van Debussy had zich verder gevormd dan die van Couperin, en de waarde van hun met even voorname smaak geschreven stukken is alleen door de verfijning der muzikale sentimenten onderscheiden. Ik neem dit voorbeeld voor hen, die het in den Debussy-aanschen toonladder zouden zuillen zoeken (welke Debussy zelf ten slotte instinct-zuiver heeft 'ontdekt' in overeenstemming met de oudste en vroegste wetten der harmoniek), ter herinnering voor die componisten, die hun persoonlijkheid meenen te moeten laten afhangen van 'anders'. Het is waarlijk niet het grootste succes voor een moderne muziek, wanneer zij zich zou moeten handhaven als modern door *vreemdsoortigheden....*

A. Toch is er over geen muziek zooveel gepolemiseerd en geschreven, zijn er zooveel verklaringen en uitleggingen ondernomen als over de moderne muziek. Wanneer haar onderscheid met vroegere muziek alleen een kwestie van cultureele evolutie was, moest zij de menschen, die die zelfde cultureele evolutie medemaken, naar gij zoo even zelf zeidet, toch onmiddellijk aanspreken, niet waar?

B. Gij vergeet, dat dit theoretiseeren niet van de muziek zelf uitgaat, maar van een strooming, die zich in de hedendaagsche bespiegeling over kunst algemeen voordoet. Ook de muziek

lijdt, als b.v. de schilderkunst, aan te veel theorie. De groote componisten, die juist het meest waarachtig de voortbrengers van een kunstdaad genoemd kunnen worden, welke haar principe in de menschheid zelf vindt, hebben hun werk niet toegelicht door middel van een theorie; wanneer zij de gebrekkigheid van een poging niet door *verwerking* konden opheffen, hebben zij hun muziek naar de papiermand verwezen en afgewacht. Debussy ook schreef nimmer een theorieboek, en als hij een enkele maal schreef (de 'Entretiens avec Mr. Croche') was het om aan een behoefte tot helder en wijs phantaseeren te voldoen, waarin hij meer geloofde dan in alle doode realiteiten, die de nuchtere muziek-beschouwing over ons heeft gebracht sinds men begon te theoretiseeren in Europa (en dat is al sinds lang!). Met zijn instinct van artiest wist hij wel, dat men veel beter vindt, wanneer men *niet* zoekt, wanneer men op de dingen komt door de gehoorzaamheid aan de evolutie, welke het leven en de groei ook in een kunstenaarsziel uitwerkt.

A. Ge spreekt daar van Debussy. Beteekent dan ook hij geen vernieuwing van wezenlijken aard voor de muziek? Tijdschrift-artikelen uit de laatste tijden hebben hem toch naar voren gebracht als den grondlegger der toekomst, vooral ten opzichte van onze eigen muziek.

B. De beteekenis van Debussy is ongetwijfeld van ver strekkenden aard. Maar wat wij in hem toejuichen, is wederom de evolutie, die de muziek steeds zuiverder tot haar ware, voor ontwikkeling vrije wezen ging terugvoeren. Debussy geloofde ook niet een *nieuwe* muziek te schrijven. Hij wilde een *zuivere* muziek. Dit is zijn *reactionnaire* houding, die door de omstandigheden, waarmede hij te doen had, *revolutionnair* moest schijnen. Wanneer hij b.v. tegen Richard Wagner is, is hij dit niet omdat hij de ambitie heeft hem te overvleugelen of te annihilereen, maar omdat hij de muziek, welke hij op verkeerde wegen erkent - een erkenning, die voortging uit een juist gevoel voor evenwichts-verhoudingen, waardoor het in een verwerkte cultuur rijpgewordene zich

in een individu laat gelden - wilde vrijmaken uit het dogma, waarin de Wagneriaansche leerstellingen vervielen. Overigens was er in de Fransche muziek tusschen 1815 en '70, buiten Berlioz, niet veel geniaals, en de wedergeboorte der Fransche psyche heeft ook haar deel gehad in wat Debussy vermocht te bereiken.

‘Retrouvons notre liberté!’; laten wij onze vrijheid hervinden. Hierin ligt de geheele houding van Debussy verklaard, zoo zij ook een strijdbare leek. Doch dit houdt volstrekt niet de theoretische ambitie van het ‘anders’ in, welke zoo gaarne wordt geopperd. Debussy heeft wel reeds bij zijn eerste ontwikkeling den elementairen grondslag, waarmede anderen zich vormden, geweigerd, doch dit was uitsluitend een uitvloeisel van een niet tot overstemming kunnen geraken van zijn ‘innerlijke’ muziek met de leerstellingen van een onderwijs, dat alle vormen had leeg gedoopt, en voor een waarachtigen geestdrift een erbarmelijke phraseologie in de plaats stelde. Zulks was derhalve een zuiver instinctief verzet tegen *verval*, tegen onmacht en verstarring, ten slotte. Daarom moest ook een Debussy, waar hij een muziekstuk zijn eigen vorm wil laten, zooals de beweging van dat stuk dezen aangeeft en aan een muzikalen indruk de eigen harmonie toekent, zeggen: ‘Il faut chercher la discipline dans la liberté et non dans les formules d'une philosophie devenue caduque et bonne pour les faibles.’

Psychologisch bezien zal deze overwinning op de *voorgescreven* tucht zich ten slotte weer laten verklaren uit de wedergeboorte der levenskrachtige elementen in de muziek, waarmede zij gehoorzaamt aan ‘de in de ziel gelegen wetten der wereld’.

Een overwinning in de kunst, die niet een uit het leven zelf geboren overwinning is, zal nooit een voor de toekomst vruchtdragende overwinning zijn. Op het leven steunt zich de kunst bij haar evolutie, bij haar drang het innerlijke steeds doorzichtiger in den uiterlijken vorm uit te drukken. Wat door de Levenskracht is onderstuwed, overweegt en

overwint bij alles. Daarom, de contacten met haar mag men nimmer verliezen. Door haar worden de *doode* vormen vernietigd. Zij dwingt de ontwikkeling af, die de conservatieven zouden willen tegenhouden. Thans ligt de bodem gereed voor het komende, dat eens zijn eigen koers ontwijfelbaar zal weten te vinden. Slechts het onderscheidings-vermogen blijve waakzaam. Een open oor en een open gemoed en wij zullen uit ieder doolhof van gecompliceerde nieuwigheden geraken, die ons vaak niet meer theorie van werkelijkheid doen onderscheiden.

Aanteekeningen

Het orkest der moderne muziek

Het orkest der moderne muziek heeft met het veranderde muziek-inzicht der modernen eveneens een wijziging ondergaan. De instrumenten nemen er wel in hun oude gedaante aan de muzikale uitdrukking deel (dus niet met nieuw uitgevonden instrumenten wordt gewerkt), maar met een veranderd wezen.

Francesco Malipiero heeft daarover in het Engelsche muziektijdschriftje 'The Chestrian' eenige uiteenzettingen gegeven, waaraan wij het volgende ontleenen:

'Claude Debussy heeft in "L'après-midi d'un faune" reeds een zeldzame atmosfeer geschapen, die niet herhaald kan worden, en hij heeft eens en vooral de theorie van Rimsky Korsakof te niet gedaan, dat er mogelijkheid bestaat een muzikalen inval, die niet direct voor de instrumenten is gedacht geworden, op meer dan een wijze te orkestreeren. Van de eerste maat af aan bootst de fluit het fluitspel van den faun wel niet letterlijk na, maar de indruk er van is met meesterlijke lijnen geschetst zonder in programma-muziek te vervallen. Het slaperige welbehagen van den faun wordt weergegeven door een donkere sonoriteit, die door geen enkele expressie beter kon aangegeven worden dan door die, welke de componist in Mallarmé's Eglogue heeft gevonden. Met een beperkt aantal en een zeer origineele verdeling der instrumenten (3 fluiten, 2 hobo's, Engelsche hoorn, 2 klarinetten, 2 fagotten, 4 hoorns, kleine klokken, 2 harpen en strijkers) gelukt het Debussy een buitengewone overvloedigheid van indrukken te verwekken, die steeds beziel wordt door het koortsige pulseeren, dat het wellustige wezen van den faun karakteriseert.

Het ultra-moderne orkest heeft zich van de conventionele vormen losgemaakt, en de door Beethoven gelegde grondslagen gelden thans als verouderd, niet alleen wegens het grootere aantal der instrumenten, dat voorhanden is en hun technische vervolmaking, maar ook door de vaardigheid, waarmede het orkest zich als medium bij een of andere symphonische gedachte aanpast, terwijl de klassieken hun ideeën naar het orkest, dat tot hun beschikking stond, vormden. Geen twee van Debussy's partituren lijken op elkaar, zelfs wat de keuze en het aantal der instrumenten aangaat.

De voordeelen van het ultra-moderne orkest zijn te danken aan de harmonische ontwikkeling, die het geheele innerlijke organisme der muziek heeft vernieuwd, in de eerste plaats het rythme, dat nog steeds voor het grootste deel aan de harmonie wordt opgeofferd, welke in cadensen voorwaarts ging en die het dwong zich tot een beperkt aantal stereotype formules te bepalen, daar er geen phrasen of ontwikkelingen werden toegelaten, die anders eindigden dan in een cadens.

Wanneer hetzelfde instrument steeds in hetzelfde register gebruikt wordt, is het meermalen onmogelijk vast te stellen of de gedachte, welker orkestrale drager het is, werkelijk nieuw en origineel is. (Aan den anderen kant is de klankkleur, die uit de samenstelling van Engelschen hoorn, klarinet en fagot ontstaat, ook bij gelijke verdeling geheel anders, wanneer deze instrumenten in twee muzikale phrasen van uitgesproken verschillenden stijl worden gebruikt). Dank zij de muzikale ontwikkeling der moderne muziek, haar groot

aantal combinatie-mogelijkheden en kleuren-rijkdom, vinden wij niet meer de conventionele herhalingen als in de partituren van Beethoven en zijn tijdgenooten, waar de orkestrering steeds aan zichzelf gelijk blijft en slechts de muzikale gedachte wordt afgewikkeld.

Moderne orkestratie onderscheidt zich daardoor van de “klassieke”, dat zij de andere muzikale elementen meester wordt, zonder ze te onderdrukken of te offeren, maar integendeel hun uitdrukkingsmogelijkheden ontwikkelt. De muzikale phrase (rythme en harmonie) is thans de hoofdzaak en de orkestratie is slechts het licht, dat haar belicht. Hetzelfde voorwerp kan bij verschillende belichting onnoemelijk veel gedaanten aannemen, terwijl eenzelfde licht alle voorwerpen, die het beschijnt, op elkaar doet gelijken.’

Alfredo Casella brengt de uitbreiding van het timbre-begrip (de ‘klankkleur’) naar voren in de instrumentale samenstelling van het moderne orkest. Hij wijst in dit verband op het Chineesche orkest met diens diep gevoel voor den ‘klank’ der muzikale expressie. ‘Voor de Aziaten,’ zegt hij, ‘is de zin voor het kunstig klankenmateriaal het wezenlijke. Elk van hun kunstwerken wordt er door beheerscht; het rythme is elementair, de melodie naïef, de harmonie ontbreekt, maar de vreemdsoortigste klanken van luiten, fluiten, klokken en de wonderbaarlijkste gongs nemen de ontvankelijkheid voor aandoeningen in beslag. Gedachte en techniek worden vóór alles gebruikt om de hulpmiddelen en de schoonheid der aangewende substantie tot gelding te brengen.’

De zang op vocalen

Ook ten opzichte van het gezang doen de moderne wijzigingen zich gelden. De moderne impressionisten hebben het gezang reeds geheel met de schakeering en de rythmiek der teksten laten samen groeien tot emotioneel accompagnement, zoodat bij de voordracht de ‘zegging’ teksts en muziek samenvat en beheerscht (woordtoon). Sommigen gaan verder en keeren terug tot afstamming van het gezang uit de menschelijke kreet, de physiologische ‘oer-klank’ der muziek. Aangezien de klinkers der woorden ouder zijn dan de medeklinkers en ook het meest met de kreet als zoodanig corresponderen, schreven deze componisten gezangen op vocalen, het lied tot een ‘gemoduleerde kreet’ makend. Deze methode is reeds toegepast door Debussy in het derde zijner ‘Nocturnes’, waarin een vrouwenkoor optreedt. Daniël Ruyneman en Paul de Flem hebben geheele composities voor deze gezangwijze geschreven.

Korte biographische aantekeningen over moderne muzikale figuren (alphabetisch)

Frankrijk.

Louis Aubert.

Fransch impressionistisch componist, geb. 1877. Leerling van Fauré Schreef tot nog toe vijftig composities, waaronder liederen (o.a. 'Six Poèmes arabes'), 'Sillages' voor klavier, een phantasie voor klavier en orkest, een het eerst te Boston opgevoerde opera 'La foret bleue', 'Habanera' voor orkest, enz. Verder een 'Poème symphonique' en een quintet.

G. Jean Aubry.

Fransch dichter en musicoloog. Schreef een libretto voor Ravels 'L'Heure fantasque', voor Roussel's 'Le marchand de sable qui passe'. Houdt conferenties en stelde uit een reeks artikelen, verschenen in verschillende Fransche en buitenlandsche revues over hedendaagsche Fransche musici, in het bijzonder Debussy en Ravel, het boek 'La musique française d'aujourd'hui' samen, dat spoedig gevolgd wordt door 'La musique et les nations', waarin o.a. de muzikale herleving in Italië is behandeld.

Georges Auric.

Fransch componist van den groep der 'Six'. Kampioen der 'musique à l'emporte-pièces'. Van hem zijn verschenen: 'Interludes'. de 3 liederen 'Joues en feu', en acht 'Poèmes van Cocteau. Schreef muziek bij Molière's 'Les facheux', muziek 'qui ne gêne pas'. Een Fox-trott 'Adieu New-York', muziek voor het 'spectacle-concert' van Jean Cocteau, en muziek voor kinderen bij een tooverlantaarn: 'Gaspard et Zoë'.

André Caplet.

Fransch componist, kreeg in 1901 den 'Prix de Rome'. Schreef in den stijl van Ravel's 'Histoires naturelles' een reeks van 'Trois fables de Lafontaine'. Hoofdzakelijk liederen-componist.

Jules Combarieu.

Fransch musicoloog. Geb. 1859, gest. 1915 te Parijs. Een der eersten, die de muziekgeschiedenis aanving met de principes der muzikale magie in de constructie en doeleinden der muziek bloot te leggen en met de oude methode der feitenopsomming zonder meer brak. Hij schreef als hoofdwerk een 'Histoire de la musique' in 3 deelen, en eenige studies over muziek en woord en over muzikale archaeologie.

Claude Debussy.

'Musicien français'; de grootmeester van het muzikaal impressionisme. Geboren 1862 te Saint Germain en Laye. Gestorven 1918 te Parijs. Verkreeg in 1884 de 'Prix de Rome' voor de cantate 'L'Enfant prodigue'. Schreef in Italië de 'Printemps-suite' en 'La damoiselle élue' voor soli, koor en orkest. In 1892 verscheen het klassiek geworden orkeststuk 'Prélude à l'après-midi d'un faune', in 1893 het strijkkwartet, in

1898 de 'Chansons de Bilitis' op woorden van Pierre Louys. In 1899 de 'Nocturnes' voor orkest. In 1902 werd de muziek voor Maeterlinck's 'Pelléas et Mélisande' voltooid, waaraan hij tien jaar werkte. Voor orkest 'La Mer', 'Iberia', de balletschets 'Jeux' (1913). Verder verscheidene piano-werken, o.a. de 'Suite bergamasque', 'Childrens Corner', 12 preludes en 12 études (1915), 'Six épigraphes antiques' voor 4 handen, talrijke liederen op teksten van Verlaine, Mallarmé, Paul Bourget, Tristan Lhermite, Francois Villon. Debussy schreef verder nog muziek bij d'Annunzio's 'Martyre de Saint Sébastien' (1911). Zijn laatste werk is de serie der 'Sonates pour

divers instruments', waarvan hij er drie voltooide, de laatste, een vioolsonate, in 1917.

Roger Ducasse.

Fransch componist, geb. 1873 te Bordeaux. Leerling van Gabriel Fauré. Behaalde in 1902 de 'Prix de Rome'. Voltooide in 1907 zijn symphonisch werk met koren 'Au jardin de Marguérite' en de 'Suite Française' voor orkest, en in 1913 het lyrisch mimodrama in 3 acten met koren 'Orphée', in 1918 zijn 'Nocturne de Printemps' voor orkest. Voor harp met orkest schreef hij in 1908 de 'Variations plaisantes sur un thème grave', voor orgel de 'Pastorale', voor kamermuziek het strijkkwartet (1909) en het klavierkwartet met strijkinstrumenten (1912), voor piano o.a. de Préludes, eenige Etudes, en de twee Arabesques (1917). Voor zang Rondels, drie motetten voor sopraan en koor (1911), liederen voor kinderstemmen.

Louis Durey.

Fransch componist van de groep der 'Zes' Geboren 1888. componeerde eerst onder invloed van Ravel en Debussy, later van Strawinsky. Zijn eerste werk, twee koren zonder begeleiding, verscheen in 1914. Hij schreef liederen: 'Le Bestiaire ou cortège d'Orphée' op woorden van Apollinaire, 'Poèmes de Verlaine,' 'Poèmes de Jammes' 'Epigrammes de Theocrite', 'Voyage d'Urien' van Gide (1916), een trio, een strijkkwartet, een ballet, 'Scène de Cirque', 'Images à Crusoë' op gedichten van Léger (1918). Een werk voor zang en blaasinstrumenten naar een gedicht van Cocteau: 'Printemps au fond de la mer'. Schrijft op het oogenblik muziek bij Hebbels 'Judith'.

Gabriel Grovlez.

Leerling der Schola Cantorum. Schreef voornamelijk kamermuziek. Voor orkest 'Le reposoir des amants'. Verder twee bundels kindermuziek: 'L'Almanach aux images' en 'A Child's Garden'. Een ballet 'Naimouna' en werkt thans aan een opera 'Le marquis de Carabas'.

Arthur Honegger.

Fransch componist van Zwitsersche afkomst uit den groep der 'Zes'. Volgens de critiek degene onder deze jongeren, die 'het meest heeft te zeggen'. Verwierf in 1921 de Verley-prijs met een suite 'Pastorale d'été' voor orkest, een werk, dat 'de eenvoud van Mozart met de scherpe duidelijkheid van Strawinsky verbindt' (Manuel). Schreef verder voor orkest een prelude, de poème symphonique 'Le chant de Nigamon', het

ballet 'Vérité? Mensonge?', en een interlude voor 'La Mort de Saint Alméenne'. Onder zijne werken voor kamermuziek bevinden zich twee sonaten, waarvan een voor twee violen en de ander voor alt en piano. Honegger is een vijand der 'polyphonies pâteuses' en van 'remplissage harmonique'.

Charles Koechlin.

Fransch componist. Schreef 'Rapsodie française', muziek bij Verlaine's 'Poème saturnier: 'La nuit de Valpurgis', en een 'Chant funèbre'. Voor piano 'Paysages et marines' en

‘Cinq sonatines’ (‘musique limpide’). Vuillermez zegt van hem: ‘Il possède une paradoxale souplesse d'écriture et une variété de forme réellement sans exemple’. Een anachoreet.

Raoul Laparra.

Geboren in de Baskische provincie. Verkreeg in 1903 de ‘Prix de Rome’. componeerde voor orkest ‘La Habanera’ en ‘La Jota’, en de orkestschets: ‘Un dimanche basque’. Voor klavier ‘Scènes ibériennes’.

Roland Manuel.

Fransch componist, voornamelijk van liederen, van welke bekend zijn de muziek bij zeven Persische gedichten ‘Farizade au sourire de Rose’, en twee ‘Rondels’ van Peronelle d'Armentières. componeerde de onuitgegeven muziek van een twee acter opera bouffe ‘Isabelle et Pantalon’. Twee ‘Idylles’ voor klavier. Voor orkest bestaat er verder nog het poème symphonique ‘Le Harem du Vice-roi’ (1920) naar Gérard de Nerval.

Georges Migot.

Fransch componist der ‘futuristische’ richting. Schreef een Trio voor piano, viool en alt in een ‘planair’-systeem, waarin de instrumenten niet zijn gekozen volgens hunne klank-eigenschappen, maar alleen ‘pour créer des plans d'intensité variable’.

Darius Milhaud.

Fransch componist van de groep der ‘Zes’, geb. 1892. Schrijft een polytonische en polyrythmische kunst ‘à la foire de Neuilly’. Hij werkt tegenwoordig samen met Cocteau ter realisering van diens ‘spectacle concert’, o.a. voor ‘Le boeuf sur le toit’, een farce, muzikaal geëncèneerd op Braziliaansche tango's (van het genre ‘music-hall’.). Vóórdien schreef hij voor orkest twee suites, de eerste in 1913, en voor piano en orkest 4 études. Voor piano alleen 3 stukken ‘Printemps’. Verder 4 strijkkwartetten, het eerste in 1912 (‘à la mémoire de Paul Cézanne’, 2 sonaten voor piano en viool. Lieder, o.a. ‘Les soirées de Pétrougrade’, op woorden van René Chalupe, ‘Quatre poèmes’ van Claudel en ‘Poèmes juifs’.

Francis Poulenc.

Fransh componist van de groep der 'Six'. Schreef voor klein orkest met piano en zangstem een 'Rapsodie nègre'. Voor zang o.a. 'Cocardes' (woorden van Cocteau) met begeleiding van een viool, een trompet, een hoorn, een trombone en een Turksche trom. Schreef vooral kamermuziek, o.a. een 'Quadrille', een suite voor piano 'Napoli', 'Trois mouvements perpétuels' en een sonate voor piano vierhandig (Prélude, Rustique en Finale).

Maurice Ravel.

Fransh componist, geboren 1875 te Ciboure in de Basses Pyrenées. Behaalde in 1901 de 'Prix de Rome' met de cantate 'Myrrha'. Schreef in 1896 de 'Sites auriculaires' voor 2 piano's vierhandig, verder voor piano de later georkestreerde 'Pavane pour une Infante défunte' (1899), Sonatine (1905), 'Miroirs',

‘Gaspard de la Nuit’, ‘Le tombeau de Couperin’ (1917), en voor vier handen ‘Mère l’Oye’. Voor kamermuziek het strijkkwartet en het trio, en het Allegro voor harp en fluit. Voor orkest ‘Rapsodie espagnole’ (1907), de balletten ‘Daphnis et Chloé’ (1910) en ‘La Valse’ (1920), een muzikale comédie in 1 acte, ‘L’Heure espagnole’. Vele liederen, waaronder een reeks voor orkest ‘Sheherazade’. Ravel is met Satie en Strawinsky de inleider der nieuwe Fransche stijlen geworden. ‘Ci-devant’ impressionist.

J. Guy Ropartz.

Fransch componist. Aanvankelijk discipel van Franck, geb. in 1864. Studeerde op het Parijsche conservatorium onder Dubois. Schreef vóór 1894 eenige kleine symphonische stukken ‘Les Landes’, ‘La cloche des Morts’, de opera comique in één acte ‘Le diable couturier’ en muziek bij Loti’s ‘Pêcheurs d’Islande’. Werd in 1894 directeur van het conservatorium te Nancy. Schreef sindsdien voor orkest ‘La chasse du prince Arthur’, een ‘Psalm’ met koren en vier symphonieën. Zijn werk heeft een Bretonsch-melodisch cachet. Tijdens den oorlog schreef hij kamermuziek: een sonate, een trio en een nocturne voor piano. Onder zijne liederen zijn bekend de reeks op teksten van Heine’s ‘Intermezzo’. Ropartz is thans directeur van het Straatsburgsche conservatorium.

Albert Roussel.

Fransch componist. Gevormd in de Schola Cantorum van d’Indy. ‘Paysagiste’ in muziek naar den geest van Debussy. Geb. 1869 in Tourcoing. Aanvankelijk zeeofficier en oriëntalist. In 1898 publiceerde hij als op. 1 een bundel voor piano: ‘Les heures passent’, in 1900 een strijkkwintet, vervolgens twee vioolsonaten (1901 en 1908), een sonatine voor piano (1912), een divertissement op. 6 voor blaasinstrumenten en piano.. Voor orkest de ‘Poème de la Forêt’ op. 7 (1906), de muziek bij Jean Aubry’s ‘Le marchand de sable qui passe’, op. 13 (1908) en na een reis door Indië en Cambadja als op. 15 de drie ‘Evocations’ (1911). Tot zijn latere werken behooren de ballet-pantomime ‘Festin de l’Araignée’ en het Indische opera-ballet ‘Padmâvâti’ (1918).

Erik Satie.

Fransch componist, geb. 1855 te Honfleur in Normandië. Tot voor kort, toen hij tot Meester door de school der ‘Zes’ werd uitgeroepen, een onopgemerkte figuur, die alleen frappeerde door de curieuse, parodieerende titels boven zijn composities: ‘Pièces en forme de poire’ ‘Tyrolienne turque’, ‘Fugue à tâtons’, ‘Véritables préludes flasques (pour un chien)’, enz., waarmede hij zich tegen de precieuse mode der musici voor literaire indices keerde. Begon met ‘Sarabandes’ (1887), schreef daarna de

‘Gymnopédies’ en ‘Gnossiennes’ (Grieksche dansen) voor piano. In 1919 componeerde hij de muziek bij Cocteau's ‘Parade’ (een synthese van het moderne leven) voor het Russische ballet. Zijn laatste werk is het ‘drame symphonique’ ‘Socrates’ op tekst van Plato.

Florent Schmitt.

Fransch componist, geb. 1870 te Blamont in Lotharingen. In 1900 de 'Prix de Rome' op de cantate 'Semiramis' Leerling der Schola Cantorum, maar 'esprit debussyste'. Hij schreef 'Psaume XLVI' (1906) en 'Musiques en plain-air'. In 1907 het poème dansé 'La Tragédie de Salomé', op. 50, in 1908 het quintet voor piano en strijkkwartet op. 51, en een tweede ballet 'Ourvaci'. Vele klavierstukken o.a. 'Ombres' (1918) en de 'Musique intime' op 16. Schmitt is lid van het bestuur der Société Musicale Indépendante (S.M.I.).

Deodat de Sévérac.

Fransch componist, geb. 1873 te St. Félix de Caraman in Languedoc. Gest. 1921. 'Esprit debussyste', gevormd in de Schola Cantorum onder d'Indy, doch spoedig in aanraking komend met het muzikaal impressionisme van Debussy. 'Une âme ardente et forte, sensible et robuste à la fois' (Jean Aubry). Zijn composities zijn spontaan, zonder overdaad, helder en pittoresk. De Sévérac schreef vooral voor piano: 'En Languedoc' en 'Le chant de la terre'. Voor het theater schreef hij de opera's 'Heliogabale' (1910) en 'Le coeur du moulin' (1911). Sinds 1910 leeft hij teruggetrokken in Roussillon. Tot zijn nagelaten werken behoort een ballet 'Les grenouilles qui demandent un roi'.

Germaine Tailleferre.

Fransch componiste van de groep der 'Six'. Geb. 1902. Schreef 'Jeux en plain air' voor twee piano's, een 'Pastorale' voor orkest en een 'Morceau symphonique' voor piano en orkest (1921).

Spanje.**Isaac Albinez.**

Spaansch componist, geb. 1860, gest. 1909. Schreef liederen, o.a. 'Chants d'Espagne', een oratorium 'Christus', de opera's 'King Arthur' (een trilogie 1897-1906), en de klaviersuiten 'Iberia' en 'Catalonia', waarin hij den invloed van Debussy onderging. Was hofpianist te Madrid.

Manuel de Falla.

Spaansch componist uit de jong-Spaansche school. Geboren in Andalusië. Schreef muziek bij de twee acters 'La Vida Breve' en bij 'El Amor brujo', Lieder in Spaanschen stijl, o.a. 'Seguidible' en 'Chinoiserie'. componeerde voor het Russische ballet de pantomime 'El Sombrero de très picos' (De driekante steek), schreef verder voor piano (en orkest) 'Nocturnes', de Piezas espanolas, en een muziek bij episodes uit 'Don Quixote'. Voor orkest het werk, dat zijn meesterwerk tot nog toe wordt genoemd: 'Noches en los jardines de Espana'.

Enrique Granados.

Spaansch componist, geb. 1867 in Catalonië, gest. 1916 met den ondergang van de 'Sussex'. Hij schreef een opera 'Maria del Carmen', die in 1898 te Madrid werd opgevoerd, een werk met Wagners-invloeden, en 'Folletto' (1903). Een symphonisch gedicht 'La nit del morte', een strijkkwartet, werken voor klavier 'Danzas espanolas', 'Valses poeticos' en de 'Goyesca's', naar schilderijen van Goya. Verder eenige bundels liederen.

Joaquin Turina.

Spaansch componist uit de jong Spaansche school. Schreef vooral kamermuziek. Is in zijn constructies nog niet geheel ontworsteld aan de 'klassieke' school. Schreef o.a. 'Danzas fantastica's', voor piano, de Suite 'Nimerias', een strijkkwartet in d moll, een strijkkwartet met piano.

Italie.

Alfredo Casella.

Italiaansch componist. 'Guter Europäer', geb. 1883. Studeerde te Parijs. Aanvankelijk pianist, dan criticus. Beijverde zich buiten Italië voor de muziek der Italiaansche jongere generatie. Ontwikkelde ook als componist een veelzijdige werkzaamheid. Onderging alle invloeden, welke ook zich in de wisseling zijner werken toont. Schreef twee symphonieën, de Rapsodie 'Italia' (op. 11) en een orkestsuite in C, op. 13. Dan, na het ballet 'Le couvent sur l'Eau', waarin de laatste sporen van Richard Strauss nog hoorbaar zijn, treedt Casella in 1913 geheel in den modernen stijl, die reeds was ingeleid door Ravel en Strawinsky: het 'harmonisch kontrapunt'. Parodiëert de rage der Fox-trotts, en chargeert de oude muzikale vormen, zooals in de 'Valse ridicule'. Werkt op het oogenblik aan een boek 'L'évolution de la musique à travers l'histoire de la cadence parfaite'.

Mario Castelnuovo.

Componist uit de jonge Italiaansche school der 'à bas le théâtre vériste!'; geb. 1897 te Florence. Leerling van Pizzetti. In 1914 verscheen zijn eerste werk voor piano 'Questo fu il carra della Morte'. Daarop (1915) de 'Coplas', serie van Spaansche volksliedjes en 'Stella cadenti', reeks van 12 Toskaansche volksliedjes. In 1916 werken voor piano en twee zangen uit 'The Gardener' van Tagore. In 1920 de drie 'Fioretti di St. Francesco' voor zang en orkest en de muzikale komedie naar Macchiavelli 'La Mandragola'.

Vincenzo Davico.

Italiaansch componist, geb. in 1889 en opgeleid in Turijn onder Cravero. Een figuur, die een trait d'union vormt tusschen de oudere generatie en de nieuwe school. Schreef voor kamermuziek een trio, Nocturnes, 12 'Impressies' voor piano, liederen, 'Les impressions antiques', en de opera 'La Dogarressa'.

Guido M. Gatti.

Italiaansch musicoloog te Turijn. Bundelde een reeks zijner artikelen over moderne muziek onder den titel 'Musiciste moderni d'Italia e di fuori'.

Ildebrando Pizzetti.

Italiaansch componist van de jonge Italiaansche school, geb. 1880 te Parma. Werd in 1916 benoemd tot directeur van het Muziek-instituut te Florence. Hij schreef liederen op tekst van d'Annunzio, twee koren, een voor mannenstemmen, de ander voor gemengd koor. Een strijkkwartet, een ouverture voor orkest, het lyrisch drama 'Fedra' en een vioolsonate in A-dur (1920).

G. Francisco Malipiero.

Italiaansch componist en voorman der jonge Italiaansche school; geb. 1882 te Venetië. Hij schreef eenige lyrische drama's: 'Sogno di un tramonto di automno' naar d'Annunzio (1913) en 'Sette Canzoni' (in zeven episodien), het symphonisch mimodrama 'Pantea' (voor een danser, koor, bariton en orkest). Voor orkest twee suites: 'Impressioni del Vero' (1910 en 1917), 'de Sinfonia del Silenzio e della Morte' (1916), de 'Pause del Silenzio' en de 'Ditirambo tragico' (1917). Voor kamermuziek een strijkkwartet (1907). Vele werken voor klavier: 'Barlumi' (1917), 'Poème asolani' (1916), 'Keepsake' (1918), de suite 'Maschere che passano'. Verder liederen, o.a. de 'Cinq mélodies'. Malipiero leeft op Capri en werd onlangs benoemd als professor in compositie te Parma (1921).

Balila Pratella.

Italiaansch, componist 'Futurist', geb. 1876 te Lugo de Romagna. Introduceerde zich met een futuristische 'Hymne aan het leven' op een soirée van Marinetti. Hij ging ten strijde tegen windmolens, verklaart Gatti. Hij schreef twee opera's, de eene 'Gina d'Vargoun', de andere 'Aviator Dro'. Hij werkt op het oogenblik aan twee nieuwe opera's: 'Het geschenk van de lente' en 'De moeder'.

Ottorino Respighi.

Italiaansch componist, geb. 1879 te Bologna. In 1911 benoemd als compositie-leeraar aan het muziek-lyceum te Rome. Schreef eenige opera's: 'Re Ense' (1908), 'Semirama' (1910) en 'Marie Victoire'. Een symphonisch gedicht 'Fontana di Roma'

(1918), een dramatische symphonie, een 'Suite all' antica, een piano-concert en strijkwartetten.

Vincenzo Tommasini.

Italiaansch componist. Geb. 1880 te Rome. Hij schreef de opera's 'Medea' (1906) en 'Ugual fortuna' (1913). Voor orkest Prelude voor Baudelaire's 'Hymne à la beauté', een suite 'Maanlicht', 'Poema erotica'. Verder een vioolsonate, twee strijkkwartetten, het tweede gecomponeerd in 1914 en eenige klavierstukken.

Hongarije.

Bela Bartok.

Hongaarsch componist. Met Kodaly en Erno Dohnanyi behorend tot de drie meest op den voorgrond tredenden onder de moderne Hongaarsche musici, en tijdens het communisme van 1919 regeeringsadviseur in zake muziek. Geboren 1881 te Nagyszentmiklos. Maakte eerst naam als pianist. Schreef dramatische werken: een opera 'Het Kasteel van Ridder Blauwbaard' (één-acter) (1911), het ballet 'de Houten Prins' (1914) en de pantomime 'De wonderlijke Koopman' (1918). Voor orkest het symphonisch gedicht 'Kossuth' (1903), twee suites (1905 en 1907), 'Tien orkeststukken' op. 12 (1912). Voor kamermuziek: twee strijkkwartetten op. 7 (1908) en op. 17 (1915-17). Voor piano o.a. Etuden op. 18, kindermuziek, het Allegro barbaro, 15 Hongaarsche en Roemeensche boerenliedjes, verder liederen. Bartok streeft naar een terugkeer tot de volksmuziek ontdaan van hare onteigening door de academische 'bewerking'. Is zelf muziek-folklorist.

Erno Dohnanyi.

Hongaarsch componist, geb. 1877 te Pressburg. Wordt een der leidende figuren in het Hongaarsche muziekleven genoemd. Is ook als pianist werkzaam. Hij componeerde vele werken voor orkest, o.a. twee symphonieën voor orkest en klavier (2 klavierconcerten), en een vioolconcert op. 27; voor kamermuziek een ballet pastorine 'Der Schleier der Pierrette' (1910) en een opera in één bedrijf 'Tante Simona' (1912). Was in 1919 directeur van de Hoogeschool voor muziek te Budapest en had tijdens het communistische bewind van Bela Kun met Kodaly en Bela Bartok de leiding in de socialiseering der muziek.

Zoltan Kodaly.

Hongaarsch componist. Leeft te Boedapest. Werkte met Bela Bartok samen tot grondvesting der 'Neue Ungarische Musikgesellschaft' in 1911 en was hem behulpzaam bij diens muziek-folkloristische studiën. Hij schreef dan ook: 'De waarde der volksmuziek ligt in wat zij uit de oer-muziek heeft behouden'. Hij componeerde o.a. een sonate voor violoncello-solo en klavierstukken.

Oostenrijk.

Alban Berg.

Oostenrijksch componist, leerling van Schönberg en analysator van diens werken. Componeerde klaviersonaten en liederen (op. 2).

Arnold Schönberg.

Oostenrijksch componist, geb. 1874. Aanvankelijk schilder. Publiceerde in 1898 als op. 1 twee liederen. Voor orkest het sextet 'Verklärte Nacht' (1899), de Symphonische Dichtung 'Pelléas und Melisande' (1903) en de 'Fünf Orchesterstücke' op. 16 (1909). Twee strijkkwartetten in D-moll (op. 7) en Fismoll (op. 10), de Kammersymphonie op. 19 (1906). Eenige stuk-

ken voor klavier, liederen voor orkest (op. 8, op. 16 en op. 22) en klavier op gedichten van Stefan George. Grootere werken voor soli, koor en orkest: 'De Gurrelieder' (1900-1911), het monodrama 'Die glückliche Hand', en de cyclus van 21 liederen 'Pierrot lunaire' (op. 21). Schönberg werkt op het oogenblik aan een oratorium, 'die Jakobsleiter', waarvoor hij, evenals voor 'Die glückliche Hand' den tekst zelf schreef.

Franz Schreker.

Oostenrijksch componist, geb. 1878 te Monaco. componeerde een in 1900 uitgevoerde 'Psalm 116'. In 1902 een opera in één acte 'Flammen'. Een ouverture 'Ekkehard'. Een 'Kammersymphonie'. Verder opera's: 'Die geburtstag der Infantin' naar Wilde (1908), 'Das Spielwerk und die Prinzessin', 'Der Ferne Klang' (1909), 'Die Gezeichneten' (1915), 'Der Schatzgräber' (1919). Hij werkt thans aan een opera 'Memnon'.

Anton von Webern.

Oostenrijksch componist. Discipel van Schönberg. componeerde een 'Passacaglia', een 'Chaconne' en 'Zes stukken' voor orkest. Als op. 3 een vijftal liederen op gedichten van Stefan George.

Egon Wellesz.

Discipel van Schönberg. Schreef een monographie over hem. componeerde liederen en kamermuziek. Een opera in 2 acten op tekst van Wassermann 'Prinzessin Girmara'.

Engeland.

Fred Barlow.

Engelsch-Fransch componist, geb. in 1881. Leeft in Parijs. Schreef voornamelijk kamermuziek, een sonate voor viool, een sonate voor cello (1912), een Pater Noster voor koor (1913), een aantal liederen, waaronder 'Five Chinese poems' voor zang en orkest.

Lord Berners.

Engelsch componist. Volgens zijn familienaam Gerald Tyrwhitt. In zijn werk verwant aan Ravel, Casella, Strawinsky, Prokofieff. Tog nog toe het bekendste als muzikaal

parodist. Hij componeerde voor klavier 'Three little funeral marches' (op een staatsman, een kanarie en een erftante) (1918), voor 4 handen: 'Valse bourgeoises', 'Fragments psychologiques' (psychologie van den haat en van den lach). Voor orkest de drie stukken: 'Chinoiserie', 'Valse sentimentale' en 'Kasatchok', benevens een 'Fantasie espagnole', waarin hij de conventionele muzikale voorstellingen van Spanje parodiëert. Verder liederen in bepaalden trant, de drie 'in the German Way', op woorden van Heine, o.a. een parodie van 'Du bist wie eine Blume', dat volgens een van Heine's biographen niet op een schoon jong meisje, maar op een wit varken geïnspireerd zou zijn; drie in den Franschen trant op teksten van Jean Aubry en drie in Engelschen trant. In voorbereiding is een ballet op een gegeven van Rolandson.

Eugene Goossens.

Vlaamsch componist, in Engeland woonachtig en daarom veelal tot de moderne Engelsche muziek gerekend. Geb. 1894. Schreef vooral liederen en kamermuziek (o.a. een strijkkwartet op. 14, een sonate voor viool en piano op. 21, twee bundels voor piano 'Kaleidoscope' en 'Four Concerts'). Voor orkest 'The Sternal Rhythm'. Hij onderging de invloeden van Strauss, Rimsky, Korsakoff, Debussy en Ravel. Een 'trait d'union'-figuur.

Cyriel Scott.

Engelsch componist, geb. 1879 in Oxtou. Was openbaar werkzaam als pianist. Hij schreef talloze composities, waaronder een symphonie, ouvertures, kamermuziek en een opera 'De alchemist' (Scott's occultist), en de 'Impressions d'après le Livre de la Jungle' van Kipling voor viool en piano. Affiniteit met Debussy. Schreef verder gedichten en een boek over 'The philosophy of modernism', in betrekking tot de muziek.

Belgie en Zwitserland.**Jean Bartholomi.**

Zwitsersch componist, geboren te Genève. Schreef 'Pièce concertante' voor cello en piano, een cyclus van vier klavierstukken 'Impressions d'été'. Een impressionist, 'paysagiste'.

Ernest Bloch.

Zwitsersch-Joodsch componist, geb. 1880 te Genève. Studeerde te Brussel. Verblijft tijdens den oorlog in Amerika. Schreef muziek van homophone geaardheid. Een symphonie, een opera 'Macbeth' (1909), de Hebreeuwsche rapsodie 'Schelomo' voor cello en orkest (1916), de 'Trois Poèmes juifs' (1913), de symphonie 'Israël' (1918), een suite, twee psalmen, een sonate voor piano en viool (1920). Bloch verblijft op het oogenblik in Amerika, waar hij te Cleveland leeraar is aan het Conservatorium.

Paul de Flem.

Belgisch componist. Volgens Tiersot 'chercheur de formes modernes et de sensations rares'. Schreef een 'Lamento' voor zang op vocalen en een symphonische triptiek 'Pour les morts, Danse, Invocation'.

Joseph Jongen.

Belgisch componist, geb. 1873 te Luik. In 1894 verscheen zijn eerste werk, een strijkkwartet. In 1897 de 'Prix de Rome'. componeerde veel kamermuziek van Fransche affiniteit met Duitsche constructie-eigenschappen: een tweede strijkkwartet, op. 23, twee sonaten voor piano en viool, een sonate voor cello en piano, op. 39, een trio, een 'Poème' voor cello en orkest, en een lyrisch drama 'La cité ardente' (1916). Leeft thans te Londen. 'Twee serenades' op. 61 voor strijkkwartet.

Guillaume Lekeu.

Belgisch componist, geb. 1870 te Hensy, gestorven 1894 te Angers (Frankrijk). Discipel van Cesar Franck, sinds zijn verblijf te Parijs (1888). Hij componeerde slechts enkele werken, meest kamermuziek, o.a. de vioolsonate (1892), de 'Trois Poèmes', een onvoltooid gebleven strijkkwartet (1893-94), voor orkest 'Andromède' (1889), een 'Adagio' voor strijkkwartet en de 'Fantasie symphonique' (1892).

Rusland.**Michael Gniessin.**

Russisch componist van de jongere generatie. Leeft te Moskou. Schreef ongeveer 18 werken, meestal liederen op teksten van Edgar Poe ('Le ver vainqueur') en van Poeschkin ('Hymne à la peste'). Een symphonisch gedicht 'D'après Shelly'.

Serge Prokofieff.

Russisch componist der jongere generatie. Geboren in 1891. Een origineele natuur, geïnspireerd op de oud-Slavische muziek. Voor klavier 'Suggestion diabolique' en 'Visions fugitives'. Een 'Nocturne' op Hebreeuwse melodieën voor piano, strijkkwartet en klarinet, een Suite Scythe en een ballet 'Schout'.

Nicolaas Roslavietz.

Russisch componist uit de jonge Russische school onder invloed van Debussy en Strawinsky. Impressionist. Schreef o.a. muziek op gedichten van Verlaine.

Alexander Scriabine.

Russisch componist, geb. 1872, gest. 1915. Schreef aanvankelijk werken in den ouden stijl: 3 symphonieën, een klavierconcert, de preludes voor klavier op. 11, 13, 48 en 67. Eerst met op. 60, met 'Prometheus' (poème du feu) componeerde hij volgens een eigen stijl en op een eigen gevonden gamma. Hij meende, dat de tonen ook door kleuren waren toe te lichten en liet bij 'Prometheus' een lichtklavier gebruiken, waarop de tonen zich door kleuren lieten waarnemen.

Igor Strawinsky.

Russisch componist, geb. 1882 te Petersburg. Sloot zich aan bij het Russisch hofballet (het 'Russische ballet') en schreef er muziek voor; de balletten 'L'oiseau du feu' (1910), 'Petrouchka' (1911), 'Le sacre du printemps' (1912). Voordien schreef hij eenige orkestwerken, o.a. een symphonie (1906), het scherzo 'Feu d'artifice' (1908), liederen (Russische) en op. 2. Te Parijs oefende hij met zijn balletten grooten invloed uit op de jongeren. Na 1914, toen hij te Parijs zijn Chineesche sprookjes opera-ballet 'Le Rossignol' voltooide, heeft zijn stijl zich het meest geprononceerd naar de modernste richting. Hij bewerkte Pergolese's muziek voor 'Pulcinelle' om tot een ballet in één acte, 'Les abeilles', 'Renard', 'L'histoire du

soldat'. De werken uit de laatste jaren zijn: voor piano-solo een 'Ragtime' en 'Piano Ragmusic'. Voor piano vierhandig eenige stukken, drie stukken voor klarinet-solo, 'Berceuses du chat'.

Duitschland.

Ferruccio Brisoni.

Italiaansch-Duitsch componist, geb. 1866 bij Florence. Ontwikkelde zich aanvankelijk als pianist en musicoloog en muziekleeraar. Kwam in 1893 te Berlijn. Een encyclopaedische natuur. Hij schreef veel en velerlei muziek. Balletscènes, suites, Berceuse élégiaque voor orkest. Voor klavier de 'Fantasia contrapuntistica'. Hij schreef een opera op een gegeven van E.Th.A. Hoffmann 'Die Brautwahl' (1912) en muziek voor Gorzi's 'Turandot'.

Eduard Erdmann.

Duitsch-Lettisch componist. Apostel en leerling van Schönberg en Busoni. Schreef een symphonie in f en kamermuziekwerken.

Hermann Scherchen.

Redacteur van 'Melos', voorvechter der moderne muziek in Duitschland. Schreef een strijkkwartet op. 1.

Holland.

Jakob van Domselaer.

Nederlandsch componist, geb. 1892. Aanvankelijk leerling van Johan Wagenaar. Streeft in de muziek naar 'stijlkunst'. Publiceerde een bundel 'Proeven van stijlkunst' voor piano, en bracht op een concert (in 1919) een drietal sonaten voor piano ten gehore.

Sam Dresden.

Nederlandsch componist, geboren in 1881. Paedagoog en dirigent (o.a. van de Madrigaal-vereeniging). Schreef voornamelijk kamermuziekwerken: een sonate voor viool, een sonate voor cello, een sonate voor fluit en harp, een sextet en trio voor

strijkinstrumenten met piano, twee suites voor blaasinstrumenten, een miniatures-suite voor blaasinstrumenten naar clavecinstukken van Rameau. Lieder op teksten van Jules Schürmann en Rensburg. Voor orkest een cyclus van variaties op een St. Nicolaasliedje.

H.D. v. Goudoever.

Nederlandsch componist, volgeling der jonge Fransche school, geb. 1898. Schreef liederen zonder woorden, 'La fete blue' en impressies voor orkest.

Willem Pijper.

Nederlandsch componist, geb. 1894 te Zeist. Leerling van Johan Wagenaar (Utrechtsche school). Onderging den invloed van

Mahler en de Fransche impressionisten. Schreef een symphonie 'Pan' (1917) in den trant van Mahler. Lieder en op Verlaine's 'Fêtes galantes'. Een sonatine voor piano, een sonate voor piano en viool en een sonate voor piano en cello. Schreef voor blaasinstrumenten en piano een septet (1920) en muziek bij Sophocles' 'Antigone'.

Daniel Ruyneman.

Nederlandsch componist. Impressionist, daarna 'futurist'. Schreef een sonatine voor piano (in den stijl van Ravel) een sonate voor piano en viool, eenige liederen, o.a. de zang 'De Roep' op vocalen, de Chineesche liederen, 'Pathologieën', 'Hierogliefen' voor 3 fluiten, celesta, harp, piano, cub-bells (volgens het Oostersch orkest), 2 mandolines en een gitaar (1918).

Matthijs Vermeulen.

Nederlandsch componist, geb. 1889. Aanvankelijk muziekcriticus. Van 1915-1920 aan 'De Telegraaf'. Schreef een eerste symphonie in 1912. Lieder en, o.a. 'La Veille' op tekst van Francis Porché, een sonate voor cello en piano (1918) en een tweede symphonie (1921). Wat betreft de moderne muziek luidt zijn stelregel: 'Wat ten allen tijde de muziek heeft willen verwerkelijken, n.l. de duizend aspecten der ziel te toonen, de menigvuldige nuances der meest verscheiden gevoelens onder een directen vorm dwingend als een natuurkracht, dat moet de nieuwste en modernste muziek insgelijks weten te doen.'

Alex Voormolen.

Nederlandsch componist. Schreef kamermuziek, een suite voor cello, een strijkkwartet en een Symphonietta.