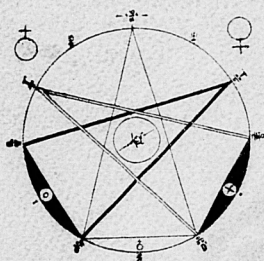


VERHANDELING
OVER DE
S E Q U E N S E N
OF
HARMONISCHE PROGRESSIES

DOOR
EM. ERGO

S :: I ::

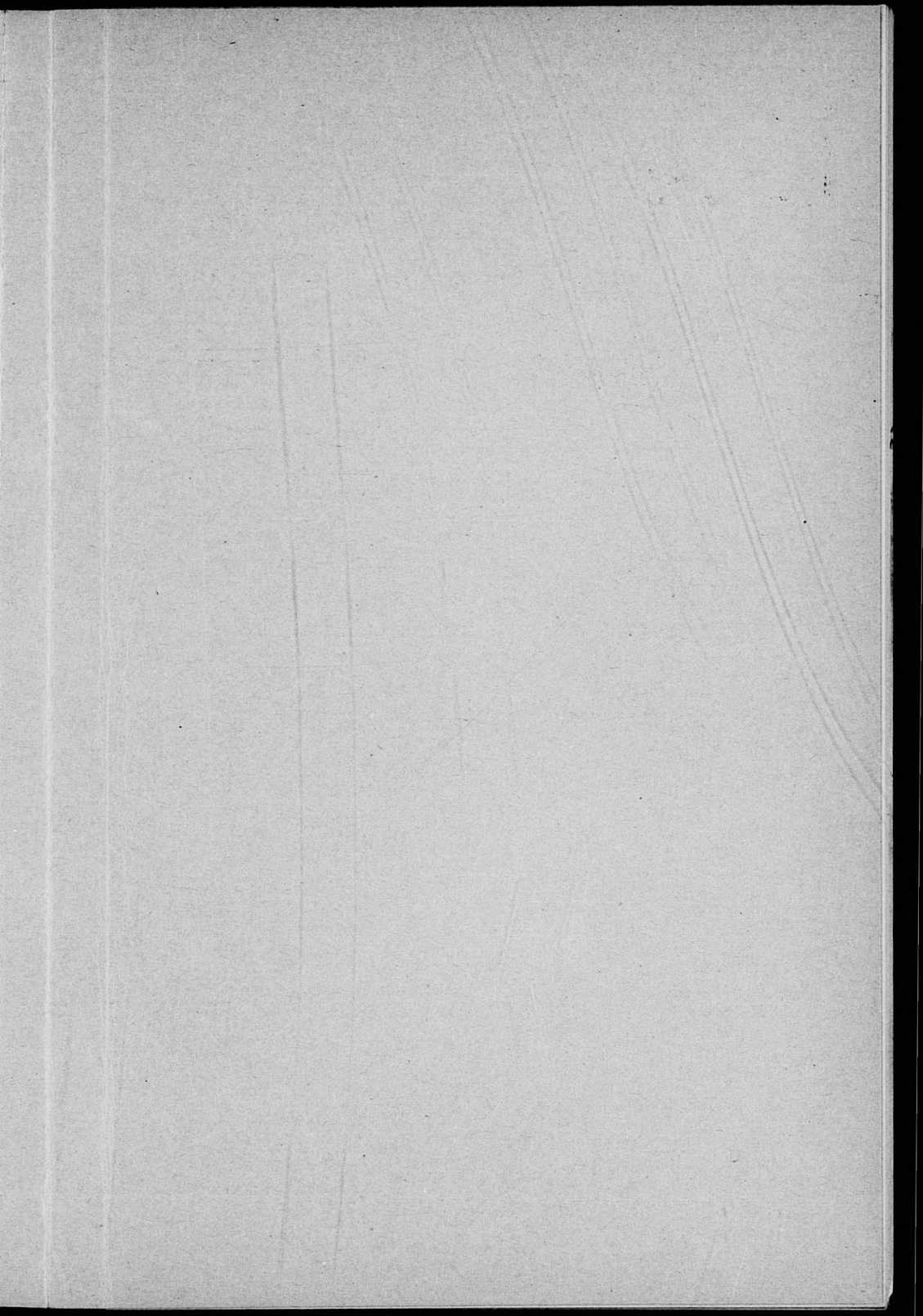
Muzikleeraar te Antwerpen.



AMSTERDAM
DE ERVEN H. VAN MUNSTER & ZOON.
1898.

40K209

Instituut
voor Muziekwetenschap
der Rijksuniversiteit
te Utrecht



voor
de

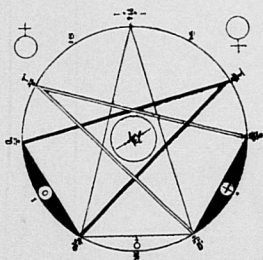
950
ju

VERHANDELING
OVER DE
S E Q U E N S E N
OF
HARMONISCHE PROGRESSIES

DOOR
EM. ERGO

S::: I:::

Muzikleeraar te Antwerpen.



AMSTERDAM
DE ERVEN H. VAN MUNSTER & ZOON.
1898.

BIBLIOTHEEK UNIVERSITEIT UTRECHT



3042 411 7

73-198

MIJNEN HOOGGEACHTEN OUD-LEERMEESTER

den heer JOSEF TILBORGHES.

Orgelprofessor aan het Koninklijk Konserveatorium te Gent

en

Professor van Contrapunt en Fuga a/d. Antwerpsche Muziekschool

in

DANKBARE HERINNERING

opgedragen.

Aan U, mijn waarde leermeester, die den schijn van de werkelijkheid, het onkruid van de tarwe zeer juist weet te onderscheiden, draag ik dit werkje op.

De waarde eener opdracht zal dus door U even min worden afgemeten, naar den meer of minderen omvang van een boek,

maar wel naar dien eenigen echten maatstaf: de intentie, de waardeering.

Neem dit aan als een blijk mijner dankbaarheid en hooge waardeering, die er waarlijk niet minder om geworden is, sedert Gij — (de eenige van hen die hier geroepen waren) — Uwe onverholen sympathie voor Riemann's geniale denkbelden, een tevens ook voor mijne leerwijze hebt genit door duidelijke schriftelijke bewijzen; en niet deed als anderen, die „kleingeestig” en met zeer weinig „echt kunstenaarshart”, zich schuil hielden achter... praatjes en onhandige, doorschijnende uitvluchten.

Waar op Uwe jaren, een „niet mêegaan” met het goede nieuwe wel eenigszins te begrijpen ware, strekt juist nu, dit U des te meer tot eer, waar men nu getuige was van het omgekeerde: jongeren, dien men als nog niet te vast geroest in oude afgeleefde vormen mocht wanen, zich zien verzetten tegen den vooruitgang, die eigenlijk en eindelijk toch geen halt zal maken voor de deur noch van jonge noch van oude conservatieven.

Twee maal twee is vier. Het minder goede (onlogische), moet voor het betere (logische) buigen en plaats maken. Zoo zal het ook hier gaan.

Dat Riemann's denkbelden tamelijk wel veld winnen, moge hieruit blijken: dat zooeven (1898) zijne *Harmonielehre* in 3^{de} uitgaat is verschenen.

In 't voorwoord daarvan maakt hij de opmerking, dat hij zich in 1880 volkomen bewust was van de moeielijkheid om door een' nieuwe (betere) methode, de $\pm$ 300-jaar oude generaalbasmethode te verdringen.

Dat de geniale reformator zeer goed deed de raad van wel-

meenende vrienden niet op te volgen, door een middenweg te kiezen, wordt nu door de uitkomst bewezen. Als bewijs deze kleine tabel:

1883	1 ^e uitgaaf	} <i>Handbuch der Harmonielehre</i> (Breitkopf & Härtel) Leipzig.
1887	2 ^e „	
1898	3 ^e „	
1894	mijne nederlandsche bewerking der 2 ^e (duitsche) uitgaaf.	
1893	} <i>Vereinfachte Harmonielehre</i> oder die Lehre von den tonalen Funktionen der Akkorde. (Engelsche vertaling) <i>Harmony Simplified;</i> or, the Theory of the <i>Tonal Functions of chords.</i>	
1895		
		Augener & C ^o . (London.)

Voegen we nu nog daarbij de 2^e uitgaaf (1897) van zijn voortreffelijken *Katechismus der Kompositionslehre* (Max Hesse, Leipzig), dan kan men ten dezen opzichte, in de toekomst van dit muzikaal evangelie het volste vertrouwen koesteren.

Zoo we daarbij nu ook nog even een paar werken van Riemann's jongeren aanstippen die geheel in hem opgaan, bewijst dit slechts hoe die denkbeelden het gemoed van jonge musici hebben overweldigd.

ULFERT SCHULTZ: *Practische Elementaarschool voor Klavierspel* (1895), geheel door „Riemann” geïnspireerd en zeer pædagogisch aangelegd en doorgevoerd.

J. H. GARMS: *Inleiding in de theorie der muziek* (1897), waar de schrijver zich als een kranige baanbreker voor Riemann's hoogwetenschappelijke denkbeelden, doet kennen.

Dat zonder Riemann's voorgaan ik gewis wel niet op het denkbeeld van een „simultaan onderricht” in harmonie en contrapunt ware gekomen, behoef ik wel niet te verzekeren.

Het wonderwerk der tonale functies.

$$\begin{array}{c} T \\ S \triangle D \end{array}$$

zal door de kracht zijner overweldigende logiek, aantrekkelijkheid en heerlijke gevolgen, wel spoedig z'n glorieijke baan aan den muziekwetenschappelijken hemel beschrijven; als een verschijnsel van... „nie gesehener Pracht” schitteren.

Moge het evangelie dier

$$T D S$$

spoedig aller oogen openen.

Aan U, mijn hooggeachte en waarlijk al te bescheiden leermeester, de eer, dit op uw leeftijd te hebben ingezien, en een voorbeeld — (voor de ouderen een „navolgenswaardig”, een „benijdenswaardig” voor de jongeren) — te hebben gegeven, van oprechte liefde voor den vooruitgang der toonkunst en hare wetenschap.

Wil dus, hooggeachte leermeester, als blijk van waardeering dier daad en uit dankbaarheid van uw verkleefden oud-leerling, de opdracht van dit werkje aanvaarden.

EM. ERGO.

VOORWOORD.

Dit werkje is met eenige wijziging: mijn stuk over *Sequenzen* verschenen in het „Weekblad voor Muziek” jaargang 1896.

Sequenzen zijn niets anders dan een bijzondere vorm van dat uitnemend middel der thematische ontwikkeling, het welk onder den algemeenen naam imitatie (navolging) goed bekend is.

„Nabootsen” — zegt Lobe — „is voor thematische bewerking een hoofdmiddel en verleent alle soorten van compositie een groote bekoorlijkheid”.

Dat ik dit kapittel (der sequenzen) hier niet heb uitgeput heeft geen betoog. In het *Themaboek* *) roer ik dit ook nog even aan; daar evenwel „drie-stemmig” en zelfs met „accoordvreemde” tonen bij 't intreden van een accoord; alle kunstgrepen dienend om het accoord zoodanig te verbloemen, zonder evenwel zijn eigenlijke beteekenis te doen verloren gaan.

Dat vooral hier het oog des meesters onontbeerlijk is, om uit te maken in hoeverre deze verbloeming (melodische versiering) kan gaan, zonder de wezenlijke beteekenis der tonale functie van een accoord afbreuk te doen, spreekt van zelf.

*) Uitgave van: *De Nieuwe Muziekhandel*, Amsterdam (1897), aan welk werkje het „Symbolisch teeken” der frontbladzijden (eene verkleining van den als aanhang gegeven *Pantacle musical*) is ontleend.

Gesteld deze eenvoudige versiering der $T-S$, en $T-D$ accoorden onder a)

a)	{	1)	c ⁺ f ⁺		2)	c ⁺ g
		c b c a	e f e d			
		T S	T D			

Zij zou eene Umdeutung opwekken kunnen door de volgende kleine wijziging:

b)	{	1)	c ⁺ f ⁺		2)	c ⁺ g ⁺
		c bes c a	e f ^{is} e d			
		D7 T	S ⁴ < T			

De scherpzinnige leeraar zal bemerken dat zulke kleine figuratieve wijziging naar „over de grenzen” der uitgangs-tonaliteit dringt; dat dus door de natuurlijke septim (7), figuratief aangebracht, de T tot D kan worden omgestempeld en evenzoo door de „overmatige kwart”, (4<) — de karakteristiek figuratieve toon der S — de T tot S worden kan. Het scherpziend oog des meesters dient den leerling in te lichten voor al zulke... gevaren aan de eene zijde die echter aan de andere zijde — passend aangebracht — als „harmonische finesses” voorkomen kunnen. Riemann zegt dien-aangaande: „Wesentlich unterstützt werden alle Modulationen durch etwaeige Figuration.” *)

Herinneren wij ons nu ook nog, wat blz. 52 mijner bewerking van Riemann's *Harmonielehr*, †) aangaande n°. 3, over de figuratie

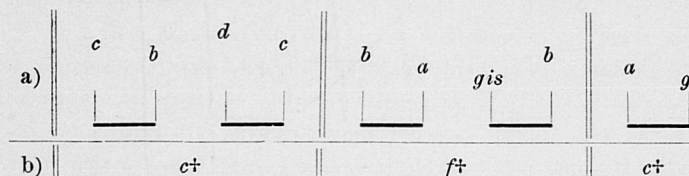
*) *Handbuch der Harmonielehre* (3e uitg. 1898 Br. & H.) p. 221.

†) Mart. Nijhoff, 's Gravenhage, 1894.

der toonladder is gezegd, dan zien wij, dat behalve de „karakteristieke dissonant” (de 6) van het *S* accoord, dit ons ook nog een „karakteristiek melodische toon” aanwijst — n.l. de „overmatige kwart (4 <) —. De *Skalenartige* figuratie zal dit gewichtig hulpmiddel der *Umdeutung* van een accoord, gewis niet buiten appel laten, daar het reeds alleen voldoende is om een accoord de beteekenis der *S* te verleenen.

Wat bovendien door een eenvoudige „verdeelde” figuratie (over 2 of 3 stemmen) van 'n primitieve harmonie-oefening te maken is, bleek uit mijn stuk in 't *W. v. Muz.* 6 Maart 1897: VAN EEN NIEUWE ZIJDE IN DEN SCHOONHEIDSTEMPEL, en is ook te zien in mijn *Themaboek* (1897) blz. 35, waar n^o. 57 en 58 over de n^{os}. 54 en 55 uit 53 zijn voortgevloeid.

Wat nu de verbloeming der accoorden aangaat, kan men daar in soms zeer wijd gaan, zonder daardoor de echte beteekenis (functie) van het accoord afbreuk te doen. Bijv.



Van de vier tonen in de tweede maat behoort er eigenlijk slechts een (*a*) tot het *f*♯ accoord, die daarenboven nog op een licht maat- of tijd-deel komt, en niettegenstaande dit, hebben we hier toch niets anders dan het *f*♯ accoord, doch gefigureerd. Belanghebbenden kunnen verder genoemd stuk raadplegen (*W. v. M.* van 6 Mrt. 1897).

Zoo dient dan steeds de soms zeer sterke schijn van de tonale werkelijkheid goed onderscheiden te worden, waarin alleen het geoeffend oog en oor des meesters, het rechte weet te treffen, om den nog onervaren leerling de klippen te leeren omzeilen, waaraan zijn ongeduld en stoutmoedigheid hem wel eens heensturen.

Tot slot zij het mij vergund, ook nog even een klein bewijs bij te brengen, welk onschatbaar middel wij, zelfs voor de meest stoutmoedige modulatie, in Riemann's onvergelykelyk en onover-

trefbaar „muziekwetenschappelijk monument” der „tonale functies” bezitten.

Ziehier in een paar maten een overheerlijke modulatie van *e-dur* naar *f-dur* (uit Beethoven's *Leonore-Ouverture* n^o. 3. — men zie klavierpart. 2 handig p. 30, 3^e regel laatste maat, en v. [éd. Peters]):

$$\begin{array}{cccccccccccc}
 T & | & D & | & T & | & .. & | & S & | & .. & T & | & DD^9 > & | & D^7 & | & T & \\
 e & | & b & | & e & | & .. & | & a & | & .. & e & | & fis^9 > & | & c^7 & | & f & \text{ enz.}
 \end{array}$$

De beteekenis van het accoord in de 7^{de} maat is:

$$\begin{array}{cccccc}
 1 & 3 & 5 & 7 & 9 > \\
 (fis). & ais. & cis. & c. & g. & \\
 \hline
 & & DD & & & 1)
 \end{array}$$

dat is dus het accoord van den tweeden dominant van *e* (T), waarvan de *prim* (*fis*) is uitgelaten.

(Logisch beschouwd, is hier een orthographische fout; want Beethoven schrijft: *bes, cis. e. g.*, terwijl de *bes* eigenlijk *ais* moet zijn. Eerst bij de modulatie wordt *ais* enharmonisch *bes*.)

De terts (*ais*) wordt nu in de volgende maat „enharmonisch umgedeutet” (∞) en tot (gelijk aan $\Rightarrow$) de natuurlijke septim (7) van het volgend accoord omgestempeld, en krijgen we dus onder *D*⁷, het dominant-septim-accoord van *f-dur* te zien en te hooren: *c. e. g. bes = D*⁷.

$$\begin{array}{cccc}
 1 & 3 & 5 & 7 \\
 \hline
 & D & &
 \end{array}$$

Deze *Umdeutung* wordt duidelijk uitgedrukt door het teeken 3 ∞ 7 boven die twee maten geplaatst.

Welke bewonderenswaardige logiek in dit alles ligt opgesloten, zal ieder inzien die slechts een klein weinigje logisch denken kan, en de zeer oppervlakkige schijn van de „harmonische werkelijkheid” weet te onderscheiden.

1) De noodige typen zijn niet voorhanden. Die twee eng aaneengesloten D's (*DD*) moesten eigenlijk in elkaar staan als in het *Themaboek* blz. IX, onder (3) een voorbeeld voorkomt. Bovendien moet deze dubbele D en ook de f van het woord *fis* doorstreept zijn, als bijv. de 5 in het voorbeeld der hier volgende blz. onder *errata*, ter verduidelijking dat de toon door die letter aangegeven, is uitgevallen (*qu'il y a élision*).

Ja, inderdaad het is zoo, Riemann heeft gelijk:

"S <— T —> D zijn de drie groote wegwijzers in den doolhof der harmonisch melodische complicaties. — De volle waarde van dit niet hoog genoeg te schatten middel, kan eerst in de leer der modulatie worden geopenbaard".
(*Handbuch der Harmonielehre* 3de uitgaaf 1898 blz. 213).

Een degelijk bewijs voor een en ander, levert bovenstaand voorbeeld, ontleend aan den onsterfelijken symphonist.

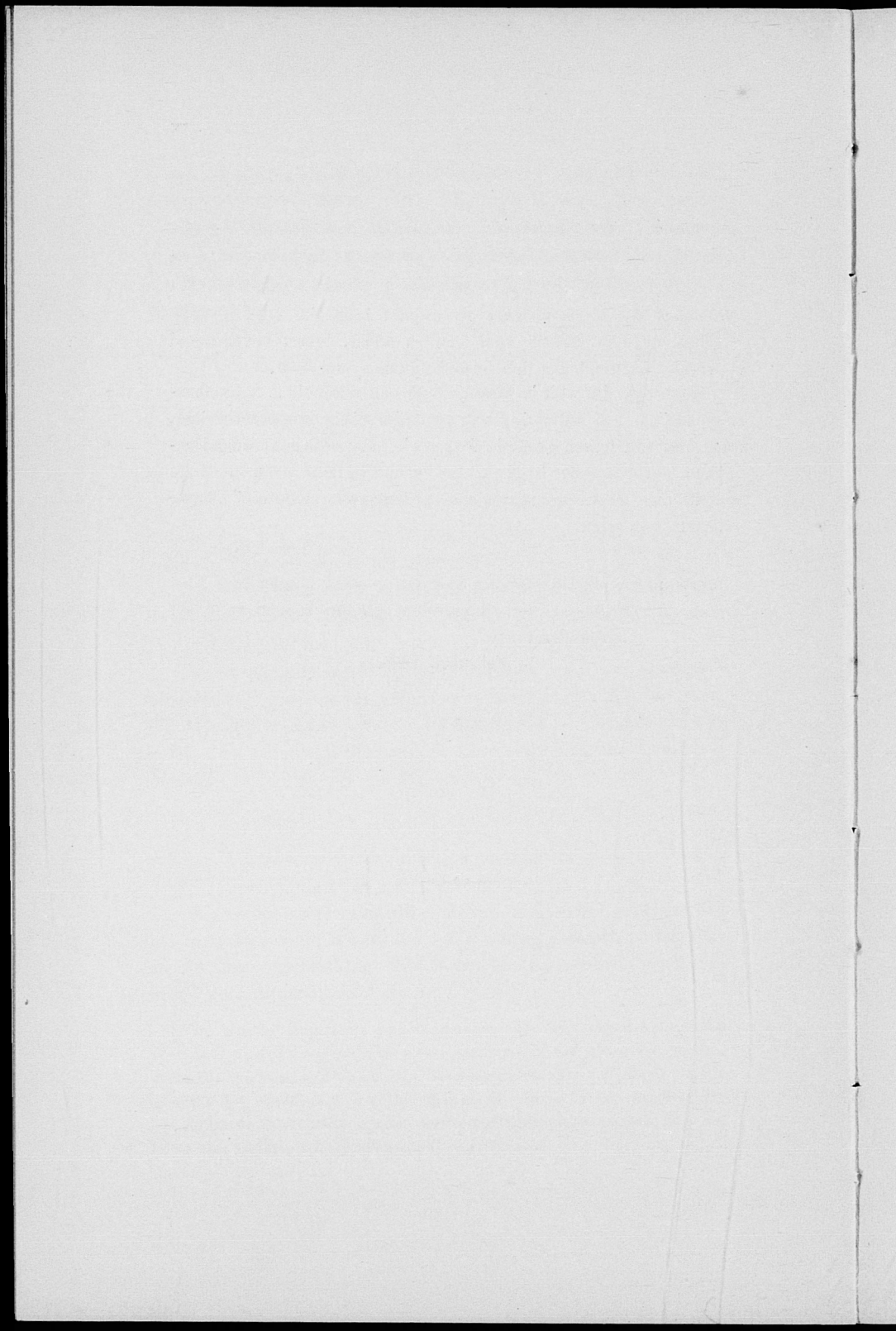
Moge ook dit weer 'n steentje bijbrengen tot die.... „komen-moetende" nieuwe inrichting van het onderwijs in de compositieleer, waar niet van buiten geleerde dogma's, maar eene het harmonisch-denken bevorderende logiek, het grondbeginsel vormen. Moge ook dit dus, de sterk aangroeiende „Riemansche gemeente" nieuwe vrienden toevoeren.

EM. ERGO.

ANTWERPEN, op den sterfdag van den grooten Magiër (*der Töne Heros*), den Bayreuther grooten toovenaar in het rijk der tonen.

(13 Februari, 1898.)





Gedurende langen tijd bleven de theoretici op een dwaalweg, aangaande de ware natuur der sequensen ¹⁾ of harmonische progressies ²⁾.

Het eigenaardige zulker opvolgingen, werd van lieverlede oorzaak dat men daarin 'n grond ('n deugdelijken (!) grond) meende te zien: om op elken trap der toonladder niet alleen een ladder-eigen drieklank te plaatsen ³⁾, maar ook nog een septiem-accoord; en de hocus-pocus, die omstreeks 1800 in de systeem-reiterei heerschte, deed nog al heel andere verbluffende toeren . . . op elken trap der toonladder.

De voortreffelijke Fétis bracht ook hier weerom licht. Hij, wien de historische, philosophische en æsthetische muziekvorsching onnoemelijk veel te danken heeft, toonde en verklaarde ons eens en voor altijd de ware natuur der sequensen. Hij mocht met recht schrijven:

„Si je ne me trompe, je viens de résoudre une des plus grandes difficultés métaphysiques de la théorie de l'harmonie. Cette solution fait disparaître la cause de graves erreurs où les harmonistes sont tombés, et des anomalies qui semblaient contredire la loi de tonalité” ⁴⁾.

1) *Sequens* = het volgende; *Sequentie* = volgorde, reeks.

2) *Progression* = regelmatig voortschrijdende harmonie.

3) Zooals men weet, het *Alpha* en *Omega* der thans nog bijna algemeen in zwang zijnde „harmonische wijsheid”.

4) Men zoeke eens na in Richter's zeer verbreid Leerboek der Harmonie, wat hij over dit punt zegt; men zal dan wellicht vinden dat het evenveel als „niets” is, tegenover de voortreffelijke verklaring van Fétis. Men vergelijk o. a. tevens ook eens wat wijlen W. F. G. Nicolai in zijne 3 deeltjes over de „theorie der muziek” van dit „ontwikkelings-element” — dat toch wel wat meer aandacht waard is — zegt.

Bij dergelijke opvolgingen wordt het tonaliteitsgevoel eigenlijk voor eenige oogenblikken op zij gedrongen, om plaats te maken voor een ander principie dat tijdelijk de overhand krijgt. Dit momentaan „de aandacht gevangen houdend“ principie, is dat der melodie, hetwelk nu eigenlijk voor de geheele harmonie-opvolging toonaangevend wordt.

Wat is nu eigenlijk de sequens?

De sequens — n.l. de *tonale*, want er is ook 'n moduleerende sequens — is niets anders dan de voortschrijding van een motief (meestal zeer kort) langs de trappen der toonladder (stijgend of dalend). Zij neemt regelmatig haar vertrekpunt van een goed tonaal logische harmonie-opvolging.

Goed beschouwd zijn sequensen dus vormen, die meer van melodisch dan van harmonisch standpunt dienen beschouwd te worden; d. w. z. het gebiedend principie is hier niet: *logische verder voering* (ontwikkeling) der harmonie, maar: een trapsgewijs voortschrijden langs de toonladder. Om het anders en korter te zeggen: De sequens is de meermalige *navolging* (imitatie) van een motief, — dat als *model* dient — op- of afwaarts voortschrijdend langs de ladder van den toonaard.

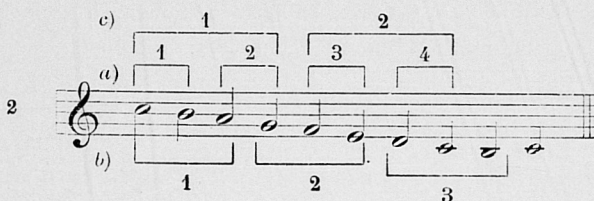
Aldus omschreven, zien en begrijpen wij al dadelijk, dat eenstemmige gangen als de volgende, reeds sequensen zijn:



Onder ¹ dezer voorbeelden a) en b) vinden wij dus het *model* der symetrisch te volgen reeks sequensen.

Ja, de toonladder zelf, d. w. z. de trapsgewijze opvolging

harer tonen, kan tot sequensen (zelf van 3 of 4 tonen) leenen.



Wij gaan nu deze kwestie behandelen van uit ons eenvoudig standpunt dat we in mijn *Leerboek voor het contrapunt* hebben ingenomen.

Wij nemen het model onder 2a), en harmoniseeren dat eerst eenvoudig en streng tonaal.



De contrapuntische kunstgrepen die we blz. 62 (*Leerb. v. h. Ct.*) hebben leeren kennen, hebben ons dus al lang vertrouwd gemaakt met de contrapuntische harmonisatie onder 3b).

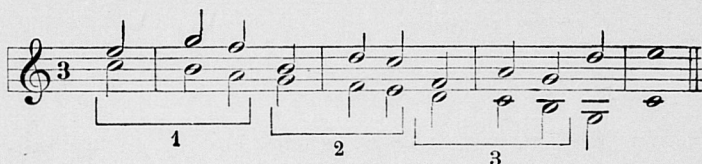
Welnu, om 't even wat we hier 't eerst nemen willen: het *model* onder 3a) of 3b). Kiezen wij evenwel het tweede [3b].

De accoord-noten, maar ook de accoord-vreemde-noten die de fantasie ons — altijd binnen de grenzen der tonale be-teekenis dier twee tonen van den *c. f.* — heeft voorgeschreven, beschouwen wij nu melodisch, en zien op de *c* (*T*) de *terts* (*e*) die over de doorgangsnoot (*f*) naar de *g* gaat, en welke tegenover de *b* 'n *sext* vormt. Wij doen nu evenzoo op al de volgende sequensen:



Bij de laatste twee noten *b—c* treedt de tonaliteit weerom in hare rechten. De sequens is, daar gekomen, uitgeleefd. Zien wij nu ook het model onder 2 *b*):

5



Hier omvat het model der sequens *drie* accoorden.

Nu willen wij ook even dat andere [2 *c*] nagaan; waar ons vier tonen in het model gegeven zijn:

6



Wij zien hier onder 6 *a*) en *b*) niet alleen twee verschillend melodische figuraties der sequensen, ofschoon bij beiden (6 *a*) en 6 *b*) dezelfde harmonie (*T D S D*) voorkomt; maar ook deze metrische motieven [zie blz. 34 en 35 B) *D*] van mijn *Leerb. v. h. Ct.*] hebben door hunne veranderde stelling in de maat een heel andere æsthetische beteekenis, die natuurlijk ook als onder *D* 1) en 3) van die aangehaalde blz. 35, nog kan aangewend worden.

Willen wij nu eens gebruik maken van 'n contrapun- tische kunstgreep, die wij blz. 61 n°. 53 *a* hebben ontmoet, ¹⁾ dan krijgen wij een zeer sierlijken *arabeskenartigen* gang (vorm) in de melodie:

*) Eenigen tijd nadien, is mij opgevallen, dat deze sequens onder 6 *a*) volkomen overeenstemt met de maten 39—42 uit n°. 5 van Czerny's studienwerk op. 299. Men vergelijke de aanvangsnoden der 1e en 3e tijden gener maten, om de frappante overeenkomst te zien.

1) In mijn genoemd *Leerboek voor het contrapunt*.

7



en die ons tevens herinnert aan zekere passage uit Mendelssohn's 4e symphonie (*Symphonie Romaine*). Wel-is-waar, heeft de meester deze zijne melodische sequensen, niet harmonisch als sequensen behandeld. Dat doet er voor ons doel evenwel niets toe; wij zien dat zij opperbest kunnen samengaan.

Ik wil ze even aanhalen om daaraan nog eenige beschouwingen te knopen:

8

*) Blz. 7, laatste maten v. d. I en regel der orkestpartituur (éd. Litolf). —

Het is duidelijk, dat, zal de harmonische sequens volkomen zijn, alle stemmen hun aandeel (n. l. de voortschrijding naar het model) aan de sequens bijbrengen moeten.

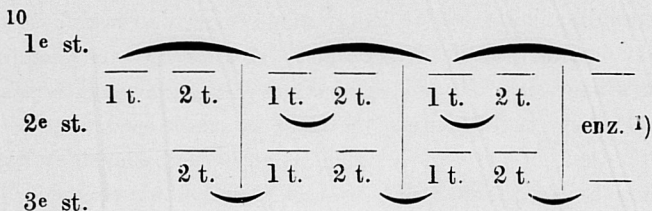
Nemen wij bijv. nogmaals n°. 7 en voeren die sequens driestemmig door:

9

The image contains two musical staves, labeled 'a)' and 'b)', each with a treble and bass clef. Staff 'a)' shows a melody in the treble clef consisting of eighth and sixteenth notes, and a bass line with dotted half notes and eighth notes. Staff 'b)' shows a similar melody in the treble clef, but the bass line is more active with eighth and sixteenth notes. Both staves have brackets underneath the bass line notes, indicating a sequence or pattern.

zoo is ook hier symetrie in de derde (bijgevoegde) stem. Alhoewel die kwinten, zoo men alleen de twee onderstemmen speelt niet zeer liefelijk (!) klinken, wordt dit door den boeienden gang (nog daarbij in tegenbeweging) der bovenstem goedge maakt. En wilde men nu die middenstem, als onder 9 b), rhythmisch verwerken, zoo verkreeg men dan nog dit, dat al die sequens-motieven dan heel aardig ineen-grijpen zouden, naar dit schema:

Wie nooit de symphonie voor orkest hoorde, zal zeker uit de klavierpartitie (éd. Peters n°. 1705, blz. 38, regel 1) niet deze melodische wendingen der 1e violen opmaken. Klavier-arrangementen van orkestwerken zijn veelal, zooals ik dat eens ergens kernachtig uitgedrukt vond, als *verbleekte photographieën*.



De 1^e stem loopt dus: van den eenen *eersten* tijd eener maat in den volgenden; de andere stem: van den tweeden tijd in den *eersten* der volgende maat, en de middenstem: van den *eersten* in den tweeden tijd eener zelfde maat.

Bij a) en b) van n°. 9 treden hier reeds rhythmische fijnheden aan 't licht, waarover ik in 't tweede deeltje van mijn werk handelen zal.

Bij n°. 4 is het model der sequens gegrond op de tonaal logische harmonieën $c \dagger - g \dagger$ ($= T - D$); bij n°. 5 op $c \dagger - g \dagger - f \dagger$ ($= T - D - S$). Schreven wij nu deze accoorden voluit (d. i. driestemmig), in plaats van tweestemmig, dan zouden wij in de daarop gemodelleerde sequensen, de drie *moll*-parallelen dezer *dur*-accorden (grondzuilen der *dur*-tonaliteit) zien te voorschijn treden. Nu echter komt alleen de *Sp* ($= ^\circ a$), in het 5^e en 7^e accoord dezer n°. 5, duidelijk te voorschijn. De *Tp* ($= ^\circ e$) in het 8^e accoord komt niet volbewust in de opvatting, daar deze: 1°. niet volkomen vertegenwoordigd is, en 2°. de *f* van het voorgaand accoord de opvatting als *S* ($= f \dagger$) te veel in de hand werkt.

Wij keeren nu terug naar n°. 1 b), en zien daar 'n opeenvolging ($=$ *sequens*) van laddereigen tertsen (klimmend), naar 't voorbeeld van $\underline{\quad}$, die steeds 'n trap hooger aanzetten: $a \searrow b \searrow c \searrow$; zooals daarentegen 1 a) 'n opeenvolging van laddereigen secunden (dalend) is, die ook steeds 'n trap hooger aanzetten: $c \swarrow d \swarrow e$ enz.



Men ziet, de sequensen kunnen uit meer of minder groote

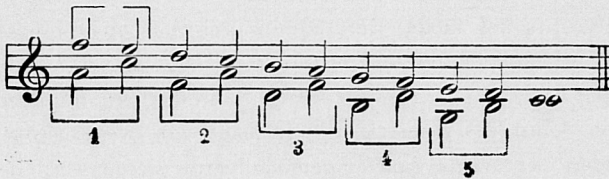
1) De 1 t. en 2 t. beduidt: *eerste tijd*, *tweede tijd*.

intervallen bestaan, dat hangt af: 1e van *het model*, 2e van de volgende trap der toonladder van waar de eerste sequens (*navolging*) van 't model, haar verderen loop zal bepalen.

Of het model klimt of daalt, is om 't even; en of de sequensen, of dit model zich dalend of klimmend ontwikkelen is evenzoo hetzelfde. — Wij willen nu eens n°. 1b) naar beneden gaande ontwikkelen en telkens 'n *laddereigen terts* dalen: a) f) enz.

Hebben wij nu in n°. 4, 5 en 6 de toonladder als *c. f.*¹⁾ (uit sequensen gevormd) ter bewerking gekregen, hier nu vinden we een *c. f.*, ook uit sequensen saamgesteld, waarop de toonladder zoo vloeiend loopt, als... van een leidendakje:

11



Laten wij nu ook eens met dit n°. 11 experimenteeren, en de tonen *a - c - f - a* tot *model* der sequensen nemen, dan krijgen wij heel wat anders, alhoewel wij bij de harmonisatie van *het model* streng tonaal te werk gaan:

12



Het model is hier harmonisch samengesteld uit de tonale harmonieën:

$$\begin{array}{c}
 S \quad T \quad | \quad S \quad \cdot \\
 \hline
 | \quad f \dagger \quad c \dagger \quad f \dagger \quad \cdot \quad | \\
 \hline
 \text{model}
 \end{array}$$

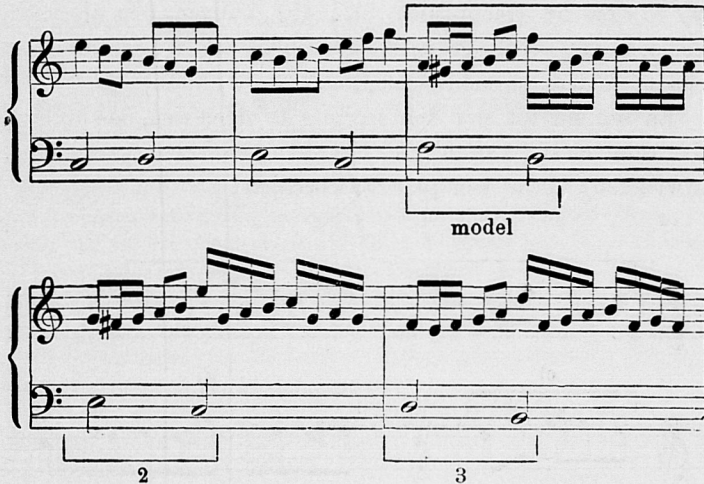
1) c. f. = *cantus firmus*.

en of men nu op het 4^e accoord *c* neemt (in zwarte (•) notenstip aangegeven), dat verandert die harmonie niet.

Natuurlijk kan het model eener sequens contrapuntisch bewerkt worden naar de kunstgrepen die wij in mijn werkje reeds hebben leeren kennen¹⁾.

Ziehier een *c. f.*, waar met de 5^e en 6^e noot een *model* van sequens optreedt. Alleen met dit verschil, dat de 2^e noot van het model een accoord is dat we nog niet behandeld hebben, n. l. de *Sp*; maar dat, gezien het voorwoord blz. XV H) en blz. 52 n°. 42, toch niet heelemaal 'n vreemdeling zal blijken (zie ook *Themaboek* n°. 61, blz. 47).

13



1) De leerling zou bijv. het model ($\overline{\text{I}}$) der sequensen onder 2a (blz. 3) eens kunnen bewerken met in achtneming van den raad, dien ik over de bewerking van n°. 78 (blz. 72) *Leerb. v. h. Ct.* geef, aangaande de permutatiën.

Met de *derde* permutatie dezer vier-en-twintig — (mogelijk in den omvang van *e—e* als onder n°. 78) — logisch uitgewerkte, naar het schema onder n°. 73 van mijn boek, wil ik hem hier even op den weg helpen:



af te zonderen. Bij Mendelssohn zijn de achtsten hier steeds in twee groepen saamgekoppeld. Mij dunkt, het is duidelijk, dat de motieven zóó liggen, gelijk ik ze dáár aangeef. 1)

1) Over muzikale orthographie gesproken, wil ik op een geval wijzen, dat zeer opvallend is door zijne doorgaand verkeerde plaatsing der maatstreep van 't begin tot het einde. Ik heb namelijk het oog op niets minder dan den II^{den} Satz uit Grieg's welbekende *Peer-Gynt suite*: het *Andante doloroso*.

De maatstrepen dienen, of moeten niet alleen dienen om het maat-metrum van een te scheiden, en 'n makkelijk overzicht en terechtvinden der muzikale waarden te verschaffen. Ook niet om de sterke en zwakke tijden hun recht te laten wedervaren. Hun ander en hooger doel is: de plaats aan te geven der gewichtigere momenten in het ... rhythmisch leven.

Onwillekeurig komt ons de harmonie die op den eersten tijd der maat valt als gewichtiger voor, terwijl de andere meer een doorgaand karakter heeft, en uit dien hoofde ook minder gewicht in de schaal legt. Ja, men kan gerust beweren, dat: zoolang de zware tijden dezelfde harmonie behouden, er eigenlijk geen harmonie-beweging plaats heeft.

Nemen wij bijv. deze accoordopvolging:

a)

$\text{C} \quad T D \mid T D \mid T D \mid T \dots \mid D T \mid D T \mid D$

en wij kunnen wel zeggen: dat in deze eerste helft, het $g\ddagger$ accoord (D) ter versiering van dat van $c\ddagger$ dient; terwijl dit in de tweede helft juist andersom is: hier is het $c\ddagger$, hetwelk $g\ddagger$ (Dominant accoord) versiert.

En let wel, welk een uiterst gewichtige beschouwing voor de modulatie wij hier onderhanden hebben.

Wij hebben gezien (blz. 79 *Leerb. v. h. Ct.*): „dat modulatie is: de *verwisseling der tonale functies der accoorden*.”

Het eerste accoord der maat *schijnt* ons, en *is* ook veelal gewichtiger. Van daar, dat het allicht daardoor de spil (*centrum*) worden kan, waaromheen zich de andere accoorden draaien.

Laten wij voorgaand voorbeeld met de aan een bepaalden toon eigene accoorden aangeven, en met de aanduiding der tonale functies er onder:

b)

$\begin{array}{c} a\ddagger \quad e\ddagger \mid a\ddagger \quad e\ddagger \mid a\ddagger \quad e\ddagger \mid a\ddagger \quad \dots \mid e\ddagger \quad a\ddagger \mid e\ddagger \quad a\ddagger \mid e\ddagger \\ T \quad D \mid T \quad D \mid T \quad D \mid T \quad \dots \mid T \quad S \mid T \quad S \mid T \quad S \mid T \end{array}$

Wat zien wij nu?

Dat in de vierde maat, door de andere volgorde dezer accoorden, de $T(a\ddagger)$ als 't ware verwisseld (*umgedeutet*) wordt. Het $e\ddagger$ accoord, dat hier nu verder regelmatig op den eersten tijd verschijnt, krijgt aldus een overwicht, en dit brengt er het zijne toe, om het als T van een anderen toon te beschouwen,

Maar dit moet, als steeds, geleidelijk geschieden. Zoolang

waartegenover $a \div 8$ is, en hier nu als dusdanig in de 4e maat (bij $\underline{= 8}$) verwisseld [*umgedeutet*] wordt.

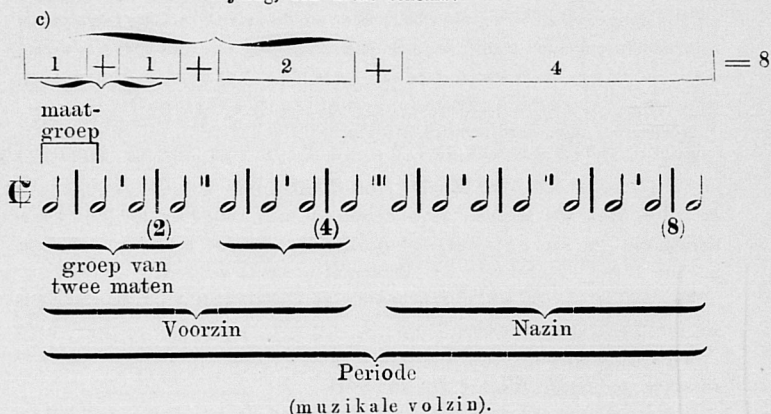
Dat ware dus eigenlijk bijna reeds 'n modulatie, zonder den minsten ladder-vreemden toon in te voeren (laddereigen modulatie).

Zien wij nu nog even vluchtig, wat de *cadens* is onder harmonisch en onder rhythmisch oogpunt:

Harmonisch beschouwd, beduidt *cadens* zooveel als: terugkeer naar de tonica, het uitgangspunt.

Rhythmisch beschouwd, hangt echter het meer of minder gewicht der *cadens* (sluiting) af, niet alleen van het meer of minder gewicht der tijden (eener maat), maar ook en vooral van de meer gewichtige maat tegenover andere.

Ziehier ter verduidelijking, een klein schema:



Gelijk de tijden eener maat, zoo treden ook de maten tot symmetrische groepen tezamen. D. w. z. tegenover een eerste (*lichte*) maat — (zie voorgaand voorbeeld c, de maatgroep onder $\frown$) — staat of antwoordt eene tweede ($\lceil$), gewichtiger (zware).

Maar ook twee zulke *groepen van twee maten*, treden tegenover elkander, en vormen dan *halve zinnen* van vier maten, welker twee, als *voorzin* en *nazin*, eigenlijk den grootsten normalen vorm (de Periode), als *muzikalen zin (volzin)* van acht maten voorstellen.

Heeft nu de tweede noot — (evenwel op den *eersten* tijd) — der maatgroep, meer gewicht dan de eerste, zoo treedt nu ook de tweede maatgroep (2) als gewichtiger tegenover de eerste, de vierde maat (4) is nog gewichtiger, en de achtste (8) heeft als zoodanig het meeste gewicht (*schlussfähig*). Het aangroeien van dit gewicht is den musicus bekend als: vermeerderde slui-

de leerling nog niet klaar ziet in de techniek van zeker onderdeel der leer, moet de æsthetiek nog wat wachten.

tingskracht. De aangeduide overeenstemming (*correspondens, symetrie*) is dus de voorwaarde voor de metrische sluitingskracht.

Gezien nu het karakter der *cadens*, zooeven beschouwd van harmonisch en ook van rhythmisch standpunt, kan men nu zeggen: *dat eene gewilde modulatie de groote slotwaarden (zwarte maten) dient in 't oog te houden en op te zoeken.*

Als illustratie van den even gegeven normalen vorm der periode, moge hier een volkomen daarop passend voorbeeld volgen; n.l. het *Allegretto* uit Beethoven's *Sonata quasi una fantasia*, onder den naam van *Mondschein-Sonate* welbekend:

d)



Men zie bijv. ook even het *Scherzo* der *Sonate* op. 26.

Al hebben we hier de $\frac{3}{4}$ maat, het schema blijft heel en al hetzelfde als dat in de $\frac{6}{8}$ maat opgesteld.

Maar om nu terug te komen naar het punt van uitgang dezer noot. Bij het besproken voorbeeld van Grieg, liggen de harmonisch-rhythmische verhoudingen zóó, dat de maatstreep aldus verschoven dient te worden;

e)

Andante doloroso.



Wat ware daar logisch tegen in te wenden?

Moge men 't mij niet als vermetelheid aanrekenen, den genialen meester te willen verbeteren. — het geldt hier de kwestie der rhythmië, die Grieg natuurlijk nog naar den ouden *Schlendrian* heeft geleerd; d.w.z. *niet* geleerd. Want waar bestond er in dien tijd een cursus over rhythmië? en hoeveel zouden er nu eigenlijk wel reeds bestaan!?

En toch, dat is een onderwerp van zeer groot gewicht, waarmede zulke prachtige effecten te bereiken zijn.

Als bewijs voor het gegronde dier maatstreep-verschuiving bij Grieg, wil ik op twee voorbeelden wijzen, en die zeer zeker eenig gewicht in de schaal zullen leggen. Vooreerst op Tschaikowsky, die aan Riemann volstrecte goedkeuring gaf om in een zijner composities iets dergelijks te doen. Wie dit

Ook die 3 is weerom een van die tot duidelijkheid

gedrukt bewijs lezen wil, sla blz. 91 op, der door Riemann uitgegeven 27 *Kompositionen* (éd. Steingraber n°. 462) van dezen russischen meester. Hij zal daar in 'n noot, onder aan den voet der bladzijde, lezen: *Die Verschiebung der Taktstriche dieses Themas um ein Viertel, hat die ausdrückliche Billigung des Komponisten*. H. R. — Dit stukje is: n°. 1 (*Januar*) „Am Kamin” uit de 12 *Charakterstücke: Die Jahreszeiten* (Op. 37), waarvan hier de voorzin volgt:

f)

Moderato semplice ma espressivo.

(3) *p* *mp* (2) *mf* *espressivo* *p* enz. (4)

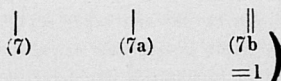
Maar ook nog uit het oogpunt der afwijking van den normalen vorm der periode, is dit stuk belangrijk; want de nazin brengt dan 'n *Dehnung*, 'n kleine uitbreiding, naar dit schema:

g)



om nu nog te zwijgen van de andere inwikkelingen van den vierden regel en die van den vijfden, waar de maat 7b *ungedeutet* wordt als || 1.

h)



voerende teekens van Riemann. Steeds geeft hij thans de *triole* aldus aan:

Maar een beter voorbeeld, wijl algemeen bekend en gemakkelijk verstaanbaar, is de *Es-dur* Nocturne Op. 9 n^o. 2 van Chopin.

Ook dáár staan de maatstrepen verkeerd. Ik geef hier, om dit aan te duiden, enkel een paar maten der melodie (de *voorzin*):

i)



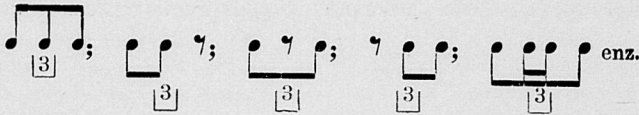
Met de puntlijn (= maatstreep) is de door Chopin aangegeven maatstreep bedoeld; de ware plaats der maatstrepen is dáár waar Riemann ze heeft aangebracht (zie p. 27 Chopin-Album, Phrasirungsausgabe van Dr. Hugo Riemann [éd. Siegel, Leipzig]).

Maar er valt ons hier nog iets anders op. Gaan wij de maten van hooger orde na — (2), (4), (8), — dan bemerken wij hier dat vier maten dezer 12/8 maat, reeds de „normale période” (zie c blz. 12) brengen. En werkelijk is het zoo. Bij de *vierde* Riemann'sche maatstreep in dit Chopin'sche fragment, is de volzin uit; want werkelijk zet dezelfde gedachte weer op nieuw in, ditmaal wat gevarieerd. En in dat album vindt men dan ook onder de 4de maatstreep de (8) genoteerd. Vier is dus gelijk aan acht ($4 = 8$). Men zou dus zeggen: de eigenlijke maat is hier niet 12/8 maar wel 6/8.

Ik zal daarover uitweiden in de verdere ontwikkeling der hoofdstukken die over rhytmiek zullen handelen, in het *tweede* en *derde* deeltje mijner Contrapuntleer.

Gelijk bij saamgestelde maatsoorten (ongeveer sedert het midden der vorige eeuw zoo menigvuldig), staan in deze 12/8 maat de maatstrepen niet zóó, dat zij de zwaartepunten aanduiden — want onverschillig kan hare plaats toch wel niet zijn. En welk ander doel — (behalve dat zij steeds het door de maat-voorteekening aangegeven *metrum*, streng afteekenen, en daardoor een gemakkelijk overzicht verschaffen) — kunnen zij wel hebben dan juist de zwaartepunten van meer en minder hoogere orde aan te toonen?

Zoo waar als het is, dat de saenkoppeling der tot *én* maatlid (tijd) behorende achste- of zestiende-noten, den zin heeft: de noten die het zwaartepunt van de onderverdeelde motieven uitmaken, in 't oog te doen vallen, — evenzoo waar is het: dat de *omlijsting* (*Einrahmung*) van grootere gelijke deelen, door maatstrepen, alleen met het doel gezocht en doorgevoerd is



geworden, opdat *die noten* (tonen) voortdurend zouden vooruit treden, welke het zwaartepunt in een maatmotief vormen.

Bij saamgestelde maatsoorten (waartoe de *alla-breve*-maat niet behoort), heeft echter de maatstreep, de — nog om eene macht *) — hoogere functie te vervullen, n.l. aan te toonen welke maat van het groote metrum, de meest gewichtige is. Zie bijv. het schema onder c) (p. 12) van deze noot. Van 2 maten is steeds de *tweede*, van 4 de *vierde*, en van de normale periode steeds de *achtste* maat de gewichtigste — de *schlussfähige*.

De grondlaag dus van elk muzikaal-vormen is: strenge symetrie (gelijkmatigheid); wat dus de maatorde betreft, aldus:

$$\underbrace{1 + 1}_{\text{2}} + \underbrace{2}_{\text{4}} + 4 = 8$$

gelijk ter verduidelijking boven het voorbeeld c, [blz. 12] is gevoegd.

De hoofdrustpunten (zwaartepunten) binnen de periode zijn dus: in de 2de, 4de en 8ste maat.

Naast den afsluitenden zwaarsten tijd (de 8ste maat), vormt de 6de maat in den regel de naastzware, of toch zeer dikwijls 'n soort van verbindingspunt (knoop) of *Gipfelung* midden in den nazin, die gewoonlijk meer uit één stuk is opgebouwd, minder in 't kleine is verdeeld dan de voorzin.

Men zou deze punctuatie teekens:

$$\begin{array}{ccccccc} & \cdot & & \cdot & & \cdot & \\ (2) & (4) & (6) & (8) & & & \end{array}$$

kunnen vergelijken als equivalenten voor de konstruktieve beteekenis van de maten 2, 4, 6 en 8. Het dubbel punt (:) in dien zin, dat het eene *pointe* aangeeft, een resumé, het kernpunt van den zin 1 2, 3 4; 5 6 : 7 8.

Misschien moet er, in het sedert 150 jaren om zich grijpend gebruik, om bij door 2 deelbare saamgestelde maatsoorten, het midden als van gelijk gewicht als den aanvang te beschouwen, en het — trouw daaraan — dus niet als 'n fout te beschouwen, zoo steeds het midden der maat consequent als slotwaarde (*Schlusssträger*) optrad; — — misschien moet hierin een „teeken... des tijds” worden gezien: dat het bewustzijn van het bestaan eener maat van hooger orde (waarin de maten zelf als deelen voorkomen) aan 't afsterven is.

Men ziet, er is nog heel wat in orde te brengen. En nu de jeugd er zich ondubbeltzinnig voor begint te interesseeren, mag men verwachten dat

*) Volgens wiskundige terminologie.

dus steeds de 3 in zoo'n hokje, en dit *onder* de middenste der drie. Dat verhoedt ook (bij klavier) deze 3 voor 'n 3 van

spoedig deze groote en beteekenisvolle evolutie *) op het terrein der toonkunst, in vollen gang zal zijn.

In veertien dagen tijd (Juli '96) heb ik een bezoek gehad van twee jonge, kranig uitgerustte strijders; de een uit het noorden, de andere uit het zuiden. Beiden hebben hunnen blik gericht naar het groot licht dat in 't oosten is opgegaan: naar Duitschland, naar Riemann zien zij op, vol geestdrift en vereering.

Het toeval bracht hen bijna op denzelfden dag ten mijne; en dit ware werkelijk het geval geweest zoo niet de een mij had verwittigd van zijn bezoek, dat ik evenwel om reden van behoefte aan eenige dagen kalmte en rust na overwerking, acht dagen later verschoof. Maar op den afgeschreven zondag kwam onaanmeld — en ongeweigerd — de jonge man uit de omstreken van Gent.

Hij was door een zijner leeraars attent gemaakt op de verschijning mijner bewerking van Riemann's harmonieleer (1894). Thans heeft hij nagenoeg al de theoretische werken van den grootmeester doorgezien en bestudeerd. En wat meer zegt, hij vertaalde in 't fransch Riemann's *Dynamik u. Agogik* (1884) en zijne: *Vereinfachte Harmonielehre* (1894). **)

Die jonge man is daarbij schilder en — wat vreemder is — bierbrouwer; doch slechts voor een paar jaar: gedwongen brouwer. Gedwongen alleen uit genegenheid voor zijn jongsten broeder, die eerst na die paar jaar de zaak drijven kan.

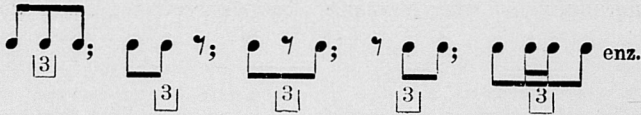
Wat bovendien nog een karakteristiek teeken is — ik begin al aan een tweeden (of ongeveer) Thomas Buckle te denken —: De jonge man is rijk; zijn vader bouwde de brouwerij voor den op hem volgende broeder; maar de weelde wellicht is schuld, dat hij thans maar liever niet als brouwer optreedt. En vader die geen brouwerij noodig had of heeft, en ze voor 'n ander liet bouwen, ziet ook liever dat een ander er zich mede belast. Zoo is nu onze jonge musicus-schilder gedwongen brouwer, gelukkig slechts voor 'n paar jaar. „Ik zou me daar vervelen van 's morgens 6 tot 's avonds 7 uur, zoo ik me niet met dit een en ander kon bezig houden” — zei hij mij.

Het is goed den naam zulker strijders te kennen; zijn naam is F. Haeck.

Ziedaar nu weerom een van de dilettanten, die *per il loro diletto*, en niet uit *Geldgier*, kunst en wetenschap tevens beoefenen; en herinner daarmede ook nog eens aan Schopenhauer's § 249, uit Band V (*Parerga und*

*) Losmaking uit de banden der „verkeerde inzichten”, door de routine tot burgerrecht verheven.

**) Beide werken liggen *druckfertig* (fransch) voor.



geworden, opdat *die noten* (tonen) voortdurend zouden vooruit treden, welke het zwaartepunt in een maatmotief vormen.

Bij saangestelde maatsoorten (waartoe de *alla-breve*-maat niet behoort), heeft echter de maatstreep, de — nog om eene macht *) — hoogere functie te vervullen, n.l. aan te toonen welke maat van het groote *metrum*, de meest gewichtige is. Zie bijv. het schema onder c) (p. 12) van deze noot. Van 2 maten is steeds de *tweede*, van 4 de *vierde*, en van de normale periode steeds de *achtste* maat de gewichtigste — de *schlussfähige*.

De grondlaag dus van elk muzikaal-vormen is: strenge symetrie (gelijkmatigheid); wat dus de maatorde betreft, aldus:

$$\underbrace{1 + 1}_{\text{2de}} + \underbrace{2 + 4}_{\text{4de}} = 8$$

gelijk ter verduidelijking boven het voorbeeld c, [blz. 12] is gevoegd.

De hoofdrustpunten (zwaartepunten) binnen de periode zijn dus: in de 2de, 4de en 8ste maat.

Naast den afsluitenden zwaarsten tijd (de 8ste maat), vormt de 6de maat in den regel de naastzware, of toch zeer dikwijls 'n soort van verbindingspunt (knoop) of *Gipfelung* midden in den nazin, die gewoonlijk meer uit één stuk is opgebouwd, minder in 't kleine is verdeeld dan de voorzien.

Men zou deze punctuatie teekens:

$$\begin{array}{ccccccc} & , & & ; & & & . \\ (2) & (4) & (6) & (8) & & & \end{array}$$

kunnen vergelijken als equivalenten voor de konstruktieve beteekenis van de maten 2, 4, 6 en 8. Het dubbel punt (:) in dien zin, dat het eene *pointe* aangeeft, een resumé, het kernpunt van den zin 1 2, 3 4; 5 6: 7 8.

Misschien mocht er, in het sedert 150 jaren om zich grijpend gebruik, om bij door 2 deelbare saangestelde maatsoorten, het midden als van gelijk gewicht als den aanvang te beschouwen, en het — trouw daaraan — dus niet als 'n fout te beschouwen, zoo steeds het midden der maat consequent als slotwaarde (*Schlusssträger*) optrad; — — — misschien moet hierin een „teeken... des tijds” worden gezien: dat het bewustzijn van het bestaan eener maat van hooger orde (waarin de maten zelf als deelen voorkomen) aan 't afsterven is.

Men ziet, er is nog heel wat in orde te brengen. En nu de jeugd er zich ondubbeltzinnig voor begint te interesseeren, mag men verwachten dat

*) Volgens wiskundige terminologie.

dus steeds de 3 in zoo'n hokje, en dit *onder* de middenste der drie. Dat verhoedt ook (bij klavier) deze 3 voor 'n 3 van

spoedig deze groote en beteekenisvolle evolutie *) op het terrein der toonkunst, in vollen gang zal zijn.

In veertien dagen tijd (Juli '96) heb ik een bezoek gehad van twee jonge, kranig uitgerustte strijders; de een uit het noorden, de andere uit het zuiden. Beiden hebben hunnen blik gericht naar het groot licht dat in 't oosten is opgegaan: naar Duitschland, naar Riemann zien zij op, vol geestdrift en vereering.

Het toeval bracht hen bijna op denzelfden dag ten mijne; en dit ware werkelijk het geval geweest zoo niet de een mij had verwittigd van zijn bezoek, dat ik evenwel om reden van behoefte aan eenige dagen kalnte en rust na overwerking, acht dagen later verschoof. Maar op den afgeschreven zondag kwam onaangemeld — en ongeweigerd — de jonge man uit de omstreken van Gent.

Hij was door een zijner leeraars attent gemaakt op de verschijning mijner bewerking van Riemann's harmonieleer (1894). Thans heeft hij nagenoeg al de theoretische werken van den grootmeester doorgezien en bestudeerd. En wat meer zegt, hij vertaalde in 't fransch Riemann's *Dynamik u. Agogik* (1884) en zijne: *Vereinfachte Harmonielehre* (1894). **)

Die jonge man is daarbij schilder en — wat vreemder is — bierbrouwer; doch slechts voor een paar jaar: gedwongen brouwer. Gedwongen alleen uit genegenheid voor zijn jongsten broeder, die eerst na die paar jaar de zaak drijven kan.

Wat bovendien nog een karakteristiek teeken is — ik begin al aan een tweeden (of ongeveer) Thomas Buckle te denken —: De jonge man is rijk; zijn vader bouwde de brouwerij voor den op hem volgende broeder; maar de weelde wellicht is schuld, dat hij thans maar liever niet als brouwer optreedt. En vader die geen brouwerij noodig had of heeft, en ze voor 'n ander liet bouwen, ziet ook liever dat een ander er zich mede belast. Zoo is nu onze jonge musicus-schilder gedwongen brouwer, gelukkig slechts voor 'n paar jaar. „Ik zou me daar vervelen van 's morgens 6 tot 's avonds 7 uur, zoo ik me niet met dit een en ander kon bezig houden” — zei hij mij.

Het is goed den naam zulker strijders te kennen; zijn naam is F. Haeck.

Ziedaar nu weerom een van de dilettanten, die *per il loro diletto*, en niet uit *Geldgier*, kunst en wetenschap tevens beoefenen; en herinner daarmede ook nog eens aan Schopenhauer's § 249, uit Band V (*Parerga und*

*) Losmaking uit de banden der „verkeerde inzichten”, door de routine tot burgerrecht verheven.

**) Beide werken liggen *druckfertig* (fransch) voor.

de vingerzetting te beschouwen; en alhoewel de gangbare 3 voor triolen, wel te onderscheiden is van 'n andere 3, — toch wordt ze dikwijls verward.

Paralipomena II) p. 568 [éd. Reclam], door den heer Nolthenius zeer *ad rem* geciteerd, bij het gebazel over Mr. H. Viotta's benoeming tot Directeur der Koninklijke Muziekschool.

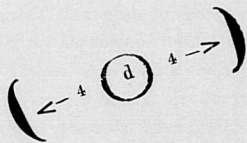
Och waren er veel zulke dilettanten!

De andere strijder, uit het noorden, is de heer J. H. Garms Jr., uit Amsterdam, een degelijk beslagen theoreticus, die geheel op de hoogte is van Riemann's leer, en wiens capaciteiten als pedagoog eerlang blijken zullen in een met bewonderenswaardig gesloten logica aangelegd en doorgevoerd werkje (thans verscheien); waarin o. a. om maar een ding te noemen n°. 23, p. 18, 'n zeer vernuftig saamgestelde tafel, mij bijzonder geboid heeft.

Riemann's leer is een ware en zeer gezonde muzikale denkgymnastiek. Mijn twee jonge medestrijders leveren een schoon bewijs voor dit beweren. De nieuwe leer zal dus denkers, muzikale denkers vormen. En deze denkracht kan natuurlijk niet anders dan een gunstige wisselwerking uitoefenen op het denken in 't algemeen.

Ik zou dus bijna durven beweren, dat: wie met Riemann's leer, na eenige studie, niet ingenomen kan zijn, niet zeer verraadt dat hij zich aan logisch denken te buiten gaat. En hoe logisch zijn harmonie-systeem in elkaar grijpt, zal binnen kort blijken uit een § van mijn werkje: „*De mysteriën van den kwintencirkel, beschouwd in het licht van het dualistisch principie der wedergeboorte der harmonieleer.*”

1	2	3	4	5	6	7
<i>f</i>	<i>c</i>	<i>g</i>	<i>d</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>b</i>
7	6	5	4	3	2	1



Die beloofde § zal juist draaien om die *d*, waarop dien cirkel te draaien schijnt.*)

*) Thans kan men een goed deel dezer *mysteriën*, blz. XVII—XXII in mijn *Themaboek* vinden — (Amsterdam: Nieuwe Muziekhandel [1897]).

Sedert ik die bovenbedoelde paragraaf beloofde, bracht mij het spreken daarover met een vriend, op het denkbeeld deze zoogenaamde kwintencirkel in een werkelijken cirkel, maar verdeeld in 12 gelijke deelen (12 halve tonen), te teekenen. Daaruit kwam dat prachtig symbolisch teeken te voorschijn als aanhang bij 't Themaboek gevoegd; en wat tevens een schoon pleidooi is voor de eminente logiek van Riemann's systeem.

Nu rest mij als slot van dit eerste stuk over de sequensen 1) en bij mijn eerste stuk in 't *Weekblad* na mijn lange verhandeling van verleden jaar, nog een hartelijk en dankbaar woord aan hen, die door hun waardeerende critiek over mijn werkje (*Leerboek voor het Contrapunt*) reeds getuigenis aflegden, dat Riemann's en mijn streven op prijs worden gesteld.

Niet alleen het jonge geslacht, waarop Riemann meende alleen te mogen vertrouwen voor de toekomst, maar ook zij die hunne opvoeding naar de oude leer kregen, interesseeren zich voor de goede zaak. En hunne welwillende opmerkingen zijn mij zeer welkom geweest. Mijn besten dank daarom aan de heeren S. van Milligen (*Amsterdammer*, 27 Juni); Mr. H. Viotta (*De Telegraaf*, 5 Juli); Joh. Wagenaar (*Weekblad voor Muziek*, 11 Juli) en den mij onbekenden criticus der *Nieuwe Rotterdamsche Courant* (15 Juli). Andere besprekingen in Nederland zijn mij ten minste tot nu toe nog niet bekend.

„Met bijzondere instemming, zegt de heer v. Milligen, de verklaring te hebben gelezen: dat de voorgeschreven harmoniën (der harmonieleer) een veel te beteekenisvol opvoedingsmiddel zijn, dan dat het geraden ware deze te verwaarloozen”.

Laat ons nu eens goed zien welke voordeelen dit nog met zich brengt.

Hoe menig leerling moet niet gedacht hebben: was (of is)

Votre soi-disant cercle des quintes est une spirale, merkte mijn geleerde vriend op. En feitelijk de 8ste kwint loopt niet terug in de *f* maar in de *fis*:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
f	c	g	d	a	e	b	<i>fis</i>	cis	gis	dis	ais	eis	bis	<i>fisis</i> enz.

Streng, wiskundig genomen, had dus m'n vriend gelijk. Maar door de 12 halve tonen als basis van den cirkel te nemen is die... spiraalvormige moeilijkheid ontdoken, en ik ontwikkelde nu den kwintencirkel: met rechte lijnen van *f* naar *c*, van *c* naar *g*, enz. Men zie de schoone symetrie van dat symbolisch teeken.

1) Later zal een tweede over dit onderwerp volgen, waarin we dit thema verder zullen ontwikkelen.

maar eerst die saaie, vervelende harmonieleer met haar geest-(fantasie)-doodend karakter achter den rug, dan kan ik ten minste mijn hart ophalen aan 't contrapunt. Maar ook dáár wachtte hem veelal verveling in den beginne. En een wonder is het dus niet dat van de velen die . . . „geroepen waren”, eigenlijk „weinig (door taai geduld) uitverkorenen” bleken.

Nu echter, staat deze zaak anders.

De harmonieleer is, dank zij Riemann, niet meer vervelend. De eigenlijke inleiding daartoe, die ik voorstelde door d'e *driestemmige* oefeningen, maken de zaak makkelijk en heel wat aantrekkelijker; behoeden den leerling ook nog voor het struikelblok der te verdubbelen noot bij vierstemmige bewerkingen, en laten hem daardoor makkelijk overzien wat hij met de *drie* stemmen zoo al doen kan en mag.

Maar 'k geloof, ik vergat op te merken, dat de onderste stem dezer *drie* niet — of *nog niet* — als bas-stem mag worden beschouwd.

Het is niet zulke lichte taak 'n goede bas-stem te schrijven. En bij driestemmige schrijfwijze, zou uit dien hoofde, menig accoord onvolledig (dus maar vertegenwoordigd door 2 tonen) uitvallen. Terwijl hier steeds op volledigheid aangedrongen is, en behalve om de zaak makkelijker toegankelijk te maken, ook dient: om goed te doen zien, hoe men met deze drie tonen manoeuvreeren kan en mag.

Ware of *scheen* dit nu toch nog te droog aan den leerling, dan vindt hij dadelijk 'n tegemoetkoming voor die teleurstelling in de contrapuntische oefeningen, waar der fantasie al dadelijk een ruim veld open staat en hoe langer zoo ruimer en boeiender wordt; en hem nu ook nog in de „verdeelde figuratie” der drie stemmen zijner eenvoudige harmonie-opgaven een zeer aangename ontspanning wacht. Men zie bijv. *Themaboek* pag. 44—45, ¹⁾ om zich te over-

¹⁾ Ook het stuk: *Van een nieuwe zijde in den Schoonheidstempel* (Weekbl. v. Muz. 1897, n^o. 10, blz. 74).

tuigen, hoe eenvoudig die lieve nrs. 57 en 58, uit dat eene nr. 53 (*via* 54 en 55) *hervorzuzaubern* zijn.

En bovendien, nu heeft men geen haast te maken, om den harmonie-cursus mogelijk snel af te doen. Neen, nu kan men dien grondig studeeren; ja, zij (de harmonieleer) kan de trouwe begeleidster zijn tot in de Fuga-leer, ja desnoods tot aan 't einde der studiën, want de harmonie-oefeningen beletten in geen en deele, een of ander onderdeel der compositieleer aan te pakken zoodra dit nuttig of noodig is geworden. Hoe vaster, hoe grondiger men in de harmonische kennis is doorgedrongen, hoe belangrijker men ook zijne contrapunteeringen zal kunnen maken.

Meester Benoit is diep doordrongen van de waarheid dezer mijne bewering, en zoo zal dan de Antwerpsche Vlaamsche muziekschool, dank aan 't open oog dat de meester steeds voor den vooruitgang heeft bewezen ¹⁾ te hebben, het eerst de gelukkige combinatie dezer twee diciplinen der muzikale... tooverkunst invoeren.

Ja --- tooverkunst! want is het geen tooveren, als componisten u zoo maar met een paar accoorden, en die heerlijk melodische.... bloemen, die ze daarop weten te tooveren, zoo maar als 't ware het aardsche ontvoeren en dadelijk... in die hemelsche beemden van het schoone verplaatsen. De Bayreuther magiër verstond die tooverkunst maar al te goed!

De heer Van Milligen heeft dus nu reeds zijn zin.

De heer Joh. Wagenaar heeft in mijne methode nog meer voordeelen gezien, dan ik er zelf inzag. Wat hij in de 2^e alinea

1) Moet thans, helaas! luiden: 't open oog, dat ik in goed vertrouwen geloofde dat de meester voor den „vooruitgang had."

Men weet thans wat er van de kwestie is, en hoe deze man *voorgaf* de goede zaak te dienen. Een schijnvriend van vooruitgang; in werkelijkheid een ridder der duisternis. Iemand die zich de naam en de roem wilde toeëigenen, de eerste te zijn iets goeds in te voeren, en dit niet alleen *niet deed*, maar door zijn bepaald huichelachtige handelwijze, de invoering elders (Parijs, bij *Vincent d'Indy*) geruimen tijd *tegenhield*.

iets van dat ongelijkmatige dat de *conditio sine qua non* voor den rhythmus is.

Echter hield ik het toch voor voorzichtig om nog niet, om niet te vroeg daarmee aan te vangen. En mocht men enkele leerlingen ontmoeten, die dit alles zoo spoedig goed uit elkander weten te houden, niets belet dan hen in te wijden in de rhythmische verhoudingen, waar soms zulke *sinnige* 1) wendingen te vinden zijn.

Trouwens, het zal, dunkt mij, goed zijn, dat de leerling eerst de quintessens der blz. 31—42 (Leerboek) in zich opneme, om dan daarop in het tweede deeltje verder te bouwen. — De voorbeelden c) tot i) der lange noot van blz. 11—16 dezer verhandeling over *Sequensen*, kunnen als 'n welkome vervollediging worden beschouwd.

En wat nu betreft de harmonie naast het contrapunt uitvoerig te behandelen in mijn werkje, dan zou ik wel daarin Riemann's harmonieleer (dus mijne bewerking daarvan) of zijne *Vereinfachte Harmonielehre* moeten afschrijven; en dat kan moeilijk 2), ook nog om reden, daar Breitkopf u. Härtel of Augener & Co., zich wel eens zouden kunnen aanmelden en vragen: wat ik daar toch eigenlijk zoo aan 't knutselen ben met hun eigendom.

De driestemmige harmonie-oefeningen van mijn Themaboek zijn niet anders bedacht, dan als 'n zeer geschikte en welkome voorbereiding tot dat standaard werk van Riemann, het top-punt van wat de harmonieleer kan bereiken. Hij, de groot-meester der theorie, hij bracht die leer in 't Zenith. Alle andere systemen, Richter en Jadassohn vooraan bijv., kunnen nu den aftocht blazen, onder begeleiding van onze dank-

1) = 1°. van diepen zin getuigend; 2°. van zacht bevalligen zin.

2) Toch heeft de heer Wagenaar juist als de heer van Milligen, nu ook zijn zin. Want wat hij verlangde, brengt thans het thema-boekje — voor driestemmige harmonie-oefeningen in Dur (+), Mol (o) en Contrapuntische opgaven.

betuigingen voor 't goede wat zij in hun tijd brachten. Beter is beter, en er mag geen moedertje-lief aan helpen: $2 \times 2 = 4$ beweert Riemann; en die anderen, generaal-bas-harmonisten bazelen altijd maar alsof 2×2 gelijk ware aan *meer* of *minder* dan 4. En dat is toch zoo niet!

Mr. Henri Viotta, bewijst mij door zijne aanhaling (als begin der bespreking van mijn werkje) van Gevaert — in *De Telegraaf*, 5 Juli — alsof hij 'n *Akknung* heeft van mijn tweede profetie, n.l.: dat door deze gelukkige combinatie, de studie van harmonie en contrapunt meer algemeen zal worden, en de dilettanten — naast vele vak-musici — zich niet meer zullen vergenoegen met een instrument te kunnen bespelen op 'n wijze dat ze wedijveren kunnen met „*les professionnels les plus habiles*”.

Ja, wie de toonkunst lief heeft, — niet als een aangenaam tijdverdrijf — of als een banaal middel om te schitteren door vingervlugheid, 1) of omdat het bij 'n zoogenaamd „gesoigneerde opvoeding” behoort, — wie haar lief heeft omdat zij zulke heerlijke, onuitsprekelijk gelukkige aandoeeningen opwekken kan, hij zal zich gedrongen voelen, dieper in te dringen in die hemelsche kunst.

Want — het is toch voor kenners ontegenzeggelijk waar, dat: wie niet eenigszins en in zekere mate bedreven is in harmonische en contrapuntische wetenschappen, ongeveer zoo aan de oppervlakte moet blijven hangen als iemand die wel bekoord wordt door de schoonklinkende woorden van een prachtig gedicht, *plus* de harmonisch rhythmische cadens der versregels, maar niet of zeer onvoldoende in staat zou zijn at te dalen, door te dringen tot den schoonen en diepen zin, die in die schoon klinkende woorden — welke voor den dichter *beelden van zijn denken* (denkbeelden) zijn — ligt opgesloten.

Vorm (melodie met de bloote accoorden) en kleur (orkestrale of een of ander instrumentale) zijn hier alleen, in zekeren

1) Dat is eigenlijk altemaal toch grootendeels maar *kunstenmakerij*.

zin . . . „de schoone schijn, de oppervlakte”. De echt ideale inhoud ligt dieper; en de polyphone stemmen zijn zooveel als de heerlijke lijnen der . . . toonbeelden van den componist, — dien . . . toovenaar met tonen.

Wie niet eenigszins — gelijk de adepten dezer heerlijke betooverende kunst — bekend is met de prachtige, maar soms geheimzinnig onder het struikgewas zich verliezende kronkelpaden der polyphonie, wie niet eenigszins vertrouwd is op die heerlijke bloempaden in dezen harmonischen en contrapuntischen lusthof, hem moeten ontegensprekelijk, vele schoonheden verborgen blijven.

En nu deze wetenschappen zoo ligt toegankelijk zijn gesteld, nu zal ook gewis spoedig die nieuwe aera der kunst-beoefening aanbreken, waar elk ernstig dilettant er prijs op stellen zal, in dezen heerlijken lusthof, „in die hemelsche beemden van ’t schoone” geen vreemdeling te zijn.

„La musique doit prendre rang à la tête des beaux-arts, car elle est celui de tous, qui fait le plus pour le bonheur de l’humanité” — zoo schrijft Spencer in zijne *Essais sur le Progrès*.

Moge mijn streven er toe bijdragen, opdat meer en meer dat heerlijk lied:

„t in nieuwe werelden inwijdend lied”

van harmonie en contrapunt worde aangeleerd. Het zijn hare golven die ons die schoone belofte als ’t ware toeroepen, die ik aan ’t slot der voorrede van mijn werkje neerschreef. Wat Mr. Vosmaer in zijn heerlijk gedicht (*Toewijding*), van de schoone zee — die aloude scheppingsgetuige — zong, is met meer waarheid nog, toepasselijk op de muziek inzonderheid op die twee wetenschappen, die allen vrienden van een verheven genot hiermede op ’t warmste aanbevolen worden —:

*„In het rythmische golvengewiegel van eb
En van vloed ruischt bedwelmend, in zang
En in tegenzang, ’t lokkende lied:*

*Drijf mee, met ons,
 O zoekende
 Naar 't schoone, 't ware;
 Verheven geest
 Die onvoldaan
 Van d'enklen schijn,
 Het wezen eischt;
 Gij die, beklemd door 't enge, 't gewone,
 Walgt van 't gemeene, naar 't hoogste versmacht.
 Drijf voort, op ons!
 Wij wijzen 't land,
 Ginds verre daar licht het, het onbekende,
 Waar de geur u al lokkend van aanvaait."*



LEERBOEK VOOR HET CONTRAPUNT,
VOLGENS DE
CONCENTRISCHE METHODE,
tegelijk met de *Harmonieleer*, zeer „eenvoudig” en „grondig”
aanvangend,
(door EM. ERGO).
1e DEEL:
Elementair-Leer en Melodie-Leer.

Dit werk hetwelk de leer van het Contrapunt op geheel nieuwe banen heeft geleid en onder het bereik van elken muzikvriend heeft gebracht, is door de meest bevoegde critici (binnens- en buitenslands) met groote ingenomenheid begroet geworden.

Eenige uittreksels van beoordeelingen mogen dit bewijzen, ingeleid door een fragment-brief van den beroemden franschen componist Vincent d'Indy, wiens eerste schrijven aan den auteur reeds is opgenomen geworden in N^o. 26, p. 205 *Weekblad voor Muziek* 1896.

Cher Monsieur,

Je reçois votre mot qui m'est renvoyé de Paris ici où je suis installé pour mes répétitions de *Fervaal*, et je me hâte de vous dire que j'accepte avec grande joie de voir mon nom inscrit sur la traduction de votre remarquable traité de Contrepoint, c'est un honneur que vous voulez bien me faire et j'espère que je m'en rendrai digne en propageant en France votre methode qui procède en somme des admirables théories de Riemann.

Les exemples que vous me citez me paraissent en effet d'excellentes réalisations progressives de Contrepoint à 3 voix, (bedoeld werd hier het tweede muziekvoorbeeld van het art. *Van een nieuwe zijde in den Schoonheidstempel*, in het *Weekblad v. Muziek* van 6 Maart '97 p. 74.)

(get.) VINCENT D'INDY,

Bruxelles 17 Décembre 1896. Hôtel de France.

Il est vraiment regrettable qu'il ne se soit pas encore trouvé un apôtre français pour répandre les écrits du grand théoricien allemand Hugo Riemann, où se rencontrent tant de vues nouvelles, les unes excellentes et profondes, les autres sujettes à caution, mais utiles tout de même à connaître.

Aux pays-bas et dans la Belgique flamande, M. Riemann a eu la chance de trouver un disciple ardent: c'est le zélé professeur Anversoïs Em. Ergo. Dans les revues musicales belges et neerlandaises, il poursuit avec passion la diffusion des idées de son maître. Le petit traité de Contrepoint que nous annonçons aujourd'hui est une nouvelle manifestation de ce prosélytisme.

Pour remplacer la méthode suivie depuis deux siècles environ et qui scinde en deux l'enseignement du contrepoint et de l'harmonie, M. Ergo suggère ce qu'il appelle la méthode concentrique, parcequ'elle fait marcher de pair l'étude de l'une et de l'autre.

Le petit traité de M. Ergo est une application fort intéressante de cette idée. L'auteur prend pour point de départ les accords les plus simples, les combinaisons les plus élémentaires de sons et montre comment, soit par la simple décomposition des intervalles qu'ils renferment, soit par l'adjonction de notes de passage, et de rechange, on peut former avec ces éléments si simples, une infinie variété de combinaisons mélodiques et rythmiques.

Il serait grandement à souhaiter que M. Ergo publiât une édition française de son petit traité dont seule la première partie a paru jusqu'ici (*Le Guide musical* 17 Mai 1896).

(get.) M. KUFFERATH.

Cette méthode m'a particulièrement attiré à plusieurs titres. D'abord étant moi même dans l'enseignement musical, que je pratique depuis tant d'années et non sans quelques modestes succès, toute amélioration — j'ai lâché le mot et je le maintiens — toute amélioration dis-je, apportée dans le domaine de l'une des disciplines du bel art de la musique, m'intéresse forcément; ensuite parceque l'orientation de M. Ergo est si vaste que par là même, il est instructif et très suggestif. Pour s'en convaincre il suffit de lire sa brochure écrite en français: *Le Dualisme harmonique, Principe régénérateur de l'harmonie*, travail de 43 pages seulement, paru, il y a quelques années de cela, dans le *Guide Musical*, mais qui est un excellent résumé de l'histoire philosophique de l'harmonie et dans lequel l'auteur montre vers quelle direction a pointé la boussole scientifique depuis Zarlino jusqu'à nos jours,

Le mot concentrique veut dire que dans sa méthode d'harmonie et de contrepoint, la Tonique (*T*) constitue le point de départ avec sa combinaison la plus élémentaire: $1 - v - 1$ (ou $T - D - T$)... Et l'on y va ainsi du simple au composé, graduellement avec une logique impeccable.

L'idée d'enseigner le contrepoint presque simultanément avec l'harmonie n'est pas neuve. Personnellement j'applique cette méthode depuis des années et suis de plus en plus convaincu de son efficacité. Mais ce qui constitue la réelle nouveauté du traité de M. Ergo, c'est qu'il a su trouver le véritable point de jonction 1), prenant pour point de départ des deux disciplines musicales, l'accord parfait de la r(onique) avec ses combinaisons élémentaires: $1 - v - 1$, ces combinaisons s'élargissent ensuite: $1 - IV - v - 1$ ($T - S - D - T$) ou $1 - v - IV - 1$ ($T - D - S - T$). Avec ces seules combinaisons et quelques artifices introduits successivement, tels que notes de passage diatoniques, appoggiatures (au plutôt notes de rechange: wechselnoten) et enfin quelques notes chromatiques, l'auteur réussit à enseigner le contrepoint à deux voix de toutes les espèces, y compris le fleuri, à l'exception cependant des syncopes. C'est là une route agréable et fleurie quoique sûre et solide, car l'élève ne fait pas un pas sans se rendre compte où il va, de ce qu'il fait. De tous les traités imprimés de contrepoint qui me sont connus, c'est le seul où cette méthode soit mise en jeu. Les autres exigent une connaissance déjà étendue de l'harmonie. Donc la méthode concentrique de M. Ergo est bien à lui et marque, selon moi, un progrès réalisé dans le domaine de la pédagogie musicale 2).

Grâce à la méthode de M. Ergo, ce qui se rejoignait en quelque sorte par le sommet, se rejoint aujourd'hui par la base; l'harmonie et le contrepoint partent d'un tronc commun et se ramifient se développent à l'instar d'un arbre. Espérons que cet arbre portera des fruits d'or, les fruits d'or de la pratique artistique. (*La fédération artistique*, 7 Juin 1896).

(get.) L. WALLNER.

1) en 2) Wij cursiveeren' (De uitgevers).

La connaissance de l'harmonie et du contrepoint devient de jour en jour plus nécessaire à celui qui cultive la musique, soit comme un art d'agrément, soit comme un métier. La recherche

de la forme est poussée si loin par nos compositeurs modernes que *l'exécutant ne peut pour ainsi dire plus se dispenser d'étudier leur procédés*. 1) beaucoup s'arrêtent épouvantés par les règles étroites et scolastiques, compressives de la pensée et de l'imagination, qui forment la science des anciens contrepointistes. Faut-il que le génie se conforme à leur grammaire; est-ce le contraire qui doit avoir lieu? Cette question a servi de thème à l'admirable satire de Richard Wagner: „Les maîtres chanteurs de Nuremberg.” Wagner veut que la grammaire marche à la remorque du génie, que Beckmesser cède le pas à Walther. M. Ergo croit aussi le moment venu de se montrer moins sévère sur certains règles 2). Ce qui est certain, c'est que les 88 pages que nous venons de parcourir et qui forment la première partie de son traité de contrepoint, sont écrites avec une vivacité de style, un esprit critique qui contrastent singulièrement avec les traités sur le même objet qu'on a l'habitude de lire. M. Ergo a voulu vulgariser le contrepoint par son livre, il espère même en rendre l'étude attrayante! . . . Il est probable qu'il y réussira.

(*La flandre libérale*, 18 Mai 1896.)

1) Wij cursiveeren. (De uitgevers.)

1) [Noot van de uitgevers]. In zijn *Themaboek* (1897) schijnt de schrijver alles tot één wet — *de Schoonheidswet* — te willen herleiden (p. XXIII). Voorzeker kan met spanning te gemoet worden gezien, hoe hij dit, zijn daar schijnbaar gesteld programma, in het tweede deel verder ontwikkelen zal.

Ich bestätige Ihnen dankend den Empfang Ihrer beiden Werke, von denen namentlich das eben erschienene mein volles Interesse in Anspruch nimmt. Wahrscheinlich werde ich im 3en Jahrgang meines Jahrbuches darüber referiren. (Briefk. v. 19 Mei 1896.)

(get.) Dr. EMIL VOGEL, Leipzig.

De schrijver wil harmonie en contrapunt gelijktijdig behandelen, zoodra de leerling een paar accoorden — t(onica) en d(ominant) — kent, benevens de eenvoudige regels hunner logische verbinding

Het is niet de eerste maal dat ik over het streven van den heer Ergo schrijf, wiens richting en denkbeelden dus meer of min bekend zijn; daarom wil ik hier liever een en ander aanstippen uit dit boekje, om allen die belangstellen in deze kwestie aan te sporen zich dit werk aan te schaffen, en zelf de gronden te overwegen die de heer Ergo voor deze methode aanvoert.

Want ik heb het reeds vroeger gezegd: hij is een hoogst ernstig degelijk ontwikkeld kunstenaar, dien men den eernaam van „denker” mag geven.

Bizonder wil ik de aandacht vestigen op de wijze waarop de schrijver uit de harmonische tonen van *T* en *D* melodieën wil laten vormen, om op die wijze den melodischen aanleg der leerlingen te beproeven en te ontwikkelen. *Ik heb met eenige mijner leerlingen proeven in dien geest genomen, die volkomen den goeden indruk bevestigden dien ik van die manier had 1).*

Terecht zegt hij dat de rhytmiek en metriek, door hem ook daarin behandeld, in meest alle leerboeken over contrapunt een tamelijk verwaarloosd kapittel is..... Ik hoop dat de schrijver spoedig zal voorzien in de leemte eener volledige collectie opgaven ter uitwerking, die in het belang van het dadelijk-practische nut reeds nu gewenscht ware geweest 2).

(*De Amsterdammer*, weekblad voor Nederland van 27 Juni 1896).

(*get.*) VAN MILLIGEN.

1) Wij.cursiveeren. (De uitgevers).

2) Zijn *Themaboek* (1897) voorziet in die leemte en grijpt zelfs eenigszins vooruit naar het spoedig in druk gaande 2de deel [noot van de uitgevers].

.... De schijnbaar zoo droge studie van de harmonie en van het contrapunt lokt thans menigen muziekbeoefenaar aan.

Tot dit laatste hebben zeker de moderne theoristen niet weinig bijgedragen.

Men pleegt te zeggen, dat alle wegen naar Rome leiden. Ik wil het gaarne gelooven, maar verlies daarbij niet uit het oog, dat er korte en lange, rechte en kromme, om- en naaste, aangename en vervelende wegen zijn.

Zoo voeren ook alle methodes van harmonie en van contrapunt naar den tempel der Toonkunst maar niet alle zijn even boeiend en onderhoudend.

Tusschen het tijdstip waarop de monnik Hucbald in zijn *Organum* de eerste proeven van harmonie aan de wereld openbaarde, tot aan de dagen waarin Riemann zijn moderne opvatting van de theorie der muziek in het licht gaf, liggen meer dan duizend jaren.

De heer Em. Ergo meent in zijn *Leerboek voor het Contrapunt* het problema opgelost te hebben.

Dat deze methode er toe bijdraagt, om den leerling liefde voor de zaak in te boezemen, is onloochenbaar; want hij

leert daardoor veel spoediger muzikale zinnen vormen, dan wanneer hij, de oude school volgend, zich aanvankelijk alleen tot de accoorden-leer bepaalt 1).

Slechts het eerste deeltje van het werk is voorloopig in druk verschenen,.... zoolang het werk niet in zijn geheel is verschenen valt het moeilijk er een afdoend oordeel over te vellen. Veel is er in dit Leerboek dat aanbeveling verdient, hoewel zekere breedsprikigheid het ontsiert. Dit doet echter aan de degelijkheid van het werk niets af.

Met belangstelling zien wij de volgende deeltjes van dit leerboek te gemoet.

(*De Telegraaf* van 5 Juli 1896).

(get.) HENRI VIOTTA.

(Directeur der Koninklijke Muziekschool te 's Gravenhage).

1) Wij cursiveeren. (De uitgevers.)

Het ligt niet in mijne bedoeling eene uitvoerige verhandeling over dit werk te geven. Aangezien het geheele eerste deel zeer belangrijk is, zou eene verhandeling waarin alle onderdeelen afzonderlijk werden besproken, zeker verscheidene kolommen in beslag moeten nemen.

In zijn voorwoord doet de schrijver reeds ten duidelijkste blijken dat hij, eene nieuwe methode wenshende in te voeren, de voornaamste bestaande werken over harmonie en contrapunt „door en door” kent. Hij toont zoowel de licht- als de schaduwzijden der aangehaalde werken aan en bespreekt op eenvoudige wijze zijne stellingen, zonder meer in bestaande werken af te keuren dan voor zijn doel strikt noodzakelijk is. Doet dit op zichzelf reeds aangenaam aan, het is bovendien een klaar bewijs dat Ergo niets van het oude, wat maar eenigszins voor zijn doel dienen kan, overboord zal werpen, om er wat nieuws (van zichzelf) voor in de plaats te geven; m. a. w. geen „zoeken naar nieuwigheden.”

Het voornaamste nieuwe in Ergo's methode is dit: dat hij de leer van het contrapunt wil laten aanvangen gelijktijdig met de harmonieleer Wanneer men echter onbevooroordeeld, ernstig Ergo's boek doorleest, dan zal men m. i. tot de conclusie moeten komen: *dat deze nieuwe leerwijze niet alleen veel kans van slagen heeft, maar dat ze zelfs veel voor de toekomst belooft 1).*

1) Wij cursiveeren. (De uitgevers).

Het is toch een feit dat, in vrije composities, schoone harmonische verbindingsen voor 't meerendeel eene stemvoering eischen, en omgekeerd dat eene contrapuntische stemvoering zonder goede harmonische verbindingsen niets waard, en eigenlijk ook niet mogelijk is.

Als harmonie en contrapunt in de muziek zóó onafscheidbaar zijn, waarom zouden dan de harmonieleer en de contrapuntleer *wél* streng gescheiden moeten worden?

*In een ander opzicht is ook nog het vroeg aanvangen van de contrapuntleer een groot voordeel, n.l.: dat de leerlingen reeds vroeg ook met 2 en 3 stemmen leeren werken. Menig ervaren harmonie-onderwijzer, zal reeds opgemerkt hebben, dat bij sommige scholieren de vierstemmige Satz zóó ingeworteld zit, dat zij later groote moeite hebben om ook eens 3- of 2-stemmig wat te schrijven of te fantasieeren *). Men bedenke slechts hoe degelijk dik-vierstemmig men dikwijls modulaties op het klavier hoort maken; van afwisseling tusschen één-, twee-, drie- en vier-stemmigheid (voor den „klaviersatz” zoo gewenscht) geen spoor, de accoorden volgen elkaar op als in een vierstemmig koraal. Zoo iets is gewoonlijk een gevolg van te lang werken in den vierstemmigen „Satz,” en van te weinig ontwikkeling in melodiek en figuratie.*

Maar, om tot Ergo's werk terug te keeren: het boek is beknopt, zakelijk en duidelijk geschreven, *de notenvoorbeelden zijn zeer muzikaal* 2). Als voorbeeld van duidelijkheid noem ik slechts de verklaringen over het ware wezen van harmonie en contrapunt op blz: 9 en 10 De contrapuntleer, zooals zij nu is, kan ook worden gebruikt voor leerlingen die de harmonieleer reeds hebben doorgemaakt.

Dat vele onderwijzers dit boek zullen gebruiken is mijn oprechten wensch; *dit eerste deel is een schoone belofte voor het vervolg* 3). De auteur zorgde zoo spoedig mogelijk met de andere deelen gereed te komen.

Moge dit schrijven er iets toe bijdragen de algemeene belangstelling in Ergo's hoogst verdienstelijk werk te bevorderen. (*Weekblad voor Muziek* van 11 Juli 1896).

(get.) JOH. WAGENAAR.

*) [Noot van de uitgevers]. De lezer vergelijke dezen *passus* met wat onder noot 1) blz. 22 van dit werkje voorkomt.

2) en 3) Wij cursiveeren. (De uitgevers).

Het doen samengaan van de harmonieleer met die van het contrapunt is het kenmerkende van Ergo's boek. Terwijl men volgens andere methoden eerst de accoordverbindingen leert en daarna het contrapunt, laat hij het onderricht in de „ontwikkeling der stemmen tot de meest mogelijke zelfstandigheid” (*contrapunt*) onmiddellijk met „de leer van de logisch juiste en technisch correcte verbinding der akkoorden (*harmonie*) beginnen. Wie dit deeltje doorleest zal gewis het groote voordeel van deze methode duidelijk inzien, vooral daar de heer Ergo zijn overtuiging zoo klaar en in zoo aangename vorm weet voor te dragen. *Dit boek moet liefde voor de studie wekken: zoo eenvoudige weg leidt het tot haar in, alsof men niet met datzelfde contrapunt te doen krijgt, waartegen andere handleidingen ons leerden bedenkelijk te wenkbrauwnfronsen* 1).

Voor het schoolonderwijs is dit eerste deel van het leerboek reeds bruikbaar gebleken; doch het komt ons tevens ten behoeve van het eigen onderricht der muziekbeoefenaars zeer aanbevelenswaardig voor.

(*Nieuwe Rotterdamse Courant* van 15 Juli 1896).

1) Wij cursiveeren. (De uitgevers).

Sedert vele jaren is de heer Emil Ergo een goede bekende voor de lezers van *Caecilia* en van het *Weekblad voor Muziek*. In deze beide bladen heeft de bekwame muziektheoreticus, steunende op Dr. Hugo Riemann's muziektheorie zijne inzichten medegedeeld en zijn eigen plaats onder de muziek-wetenschappelijke personen ingenomen, door de uitgave van werken die duidelijk doen blijken op welke grondige wijze de heer Ergo het werk van den grooten Duitschen geleerde heeft bestudeerd en hoe hij diens gedachten nog heeft uitgebreid.

(*Het Nieuws v. d. Dag*, 27 April 1897).

(get.) DAN. DE LANGE.

(Directeur van het *Conservatorium* en van de *muziekschool der Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* te Amsterdam).

Behalve de zeer gunstige opinies van professor *Josef Tilborghs*, (de oud-leermeester van den auteur) en van den heer *Hugo Nollthenius* (redacteur van het *Weekblad voor Muziek*), reeds bekend door het inliggend rood blaadje bij het *Leerboek*, zij nog even vermeld, dat ook de locale bladen. *La Metropole*, *Le Matin*, *L'Escaut* enz. enz., vol lof

waren over de prachtige, treffend, aangenaam en grondig tot het doel voerende nieuwe wegen, welke de auteur in zijn . . . — wij mogen, na al de voorgaande hoogst gunstige recensies, zonder vrees van overdrijving, gerust zeggen: — *epochemachendes* werk heeft aangetoond . . . niet alleen, maar tevens daardoor de kunstwaardeering een hooger peil zal opvoeren.

De buitengewoon groote verbreiding, die in een paar jaar aan dit werk is ten deel gevallen — en dat nog wel in *die* wetenschappen die zelfs onder musici niet zeer algemeen werden beoefend (dank aan 't deels *moeilijke*, deels *saaie* en *drooge* der andere leerboeken) — getuigt zeker niet minder voor het uitmuntende dezer LEERWIJZE.

De vele bewijzen van ingenomenheid, van hooge belangstelling getuigende navragen naar het 2de deel, die den auteur van zeer vele zijden zijn toegekomen, en waaronder *dilettanten* een zeer ruime plaats innemen, getuigt wel ontegensprekelijk: hoe het doel is getroffen, en welke heerlijke vruchten (*les. . . fruits d'or* van blz. 29) van eene algemeene verbreiding en studie van dit werk te wachten staan.

DE UITGEVERS.

ALPHABETISCH INHOUDSREGISTER.

	blz.
<i>Ais</i> , naast de <i>a</i> , (als „melodische versieringsnoot”) . . .	IX
<i>Afwijking</i> (zie onder <i>periode</i>)	
<i>Cadens</i> (harmonisch)	12
„ (rhytmisch)	12
<i>Contrapunt</i> (Montaux, over de studie v. h. —)	22
<i>Drie groote Wegwijzers</i>	VIII
<i>Enharmonische Umdeutung</i>	VIII
<i>Finesses</i> (harmonische —)	VI
<i>Fuga-leer</i> , haar samengaan met harmonieleer	21
<i>Ideale inhoud</i>	25
<i>Inwijddend Lied</i> (het —)	25, 26
<i>Maat van hooger orde</i>	16
<i>Maatstreden</i> (doel der —)	11
<i>Maten</i> (zware —, (2), (4), (6), (8).	13
<i>Melodische versieringsnoot</i>	IX
„ „ (karakteristiek — —)	VI, VII
<i>Metrische motieven</i> (verschillend gewicht der — —)	4
<i>Metrische rhytmus</i>	22
<i>Metrische sluitingskracht</i>	13
<i>Model</i>	2
„ (verschillend contrapuntische bewerking van een —)	
n°. 14 <i>a</i> — <i>d</i>)	10
<i>Modellen</i> (verschillende —) n°. 2 <i>a</i> — <i>c</i>)	3
<i>Modulatie</i> (zie voorb. <i>a</i>) <i>b</i>)	11, 12
„ en zware maten	13
<i>Montaux</i> (zie <i>contrapunt</i>).	
<i>Muzikale volzin</i> (zie <i>periode</i>)	12
<i>Nazin</i>	12
<i>Orthographie</i> (muzikale —)	11—15

	blz.
<i>Orthographische fouten</i> bij Chopin (15), Grieg (13), Tschä- kowsky (14)	13—15
„ <i>fout</i> bij Beethoven	VII, VIII
<i>Periode</i> (normale —)	12
„ (afwijkingen der normale —)	14
<i>Pointe</i>	16
<i>Polyphone stemmen</i> als schoonheidslijnen	25
<i>Progressies</i> (zie <i>Sequensen</i>).	2
<i>Punctuatie</i> en zware maten (2, 4, 6, 8)	16
<i>Rhythmus</i> (conditio sine qua non voor den —).	22, 23
<i>Sequens</i> (verklaring der tonale —)	2
<i>Symetrie</i> (strengte — [$1 + 1 + 2 + 4 = 8$])	16
<i>Uitbreiding</i> der normale periode [g) h)]	14
<i>Umdentung</i> door figuratie	VI, VII
„ (enharmonische —)	VIII
<i>Verbloeming der accoorden</i>	VII
<i>Vier gelijk aan acht</i> ($4=8$).	15
<i>Vorm</i> (normale —)	12
<i>Vocale en instrumentale contrapunteering</i>	10
<i>Voorwaarde</i> van een hoog esthetisch genot bij muziek en poëzie.	24, 25
<i>Voorzin</i>	12



ERRATA.

In het muziekvoorbeeld van Tschaiḱowsky blz. 14, moet in de laatste maat [(4)] het kruis ($\sharp$) voor de *a* in de baspartij wegvallen; schoon de *ais* in de melodie juist is. Deze *ais* is 'n „melodische versieringsnoot”, terwijl de *a* in de bas-balk tot het „dominant-septim” accoord (D^7):

$$\begin{array}{c} b - dis - fis \quad | \quad a \\ \hline 1 \quad 3 \quad 5 \quad \quad 7 \end{array} \quad (= D^7)$$

behoort. Of liever, wij hebben hier wel duidelijk het „dominant-none-accoord”, met uitlating der 5 (*fis*):

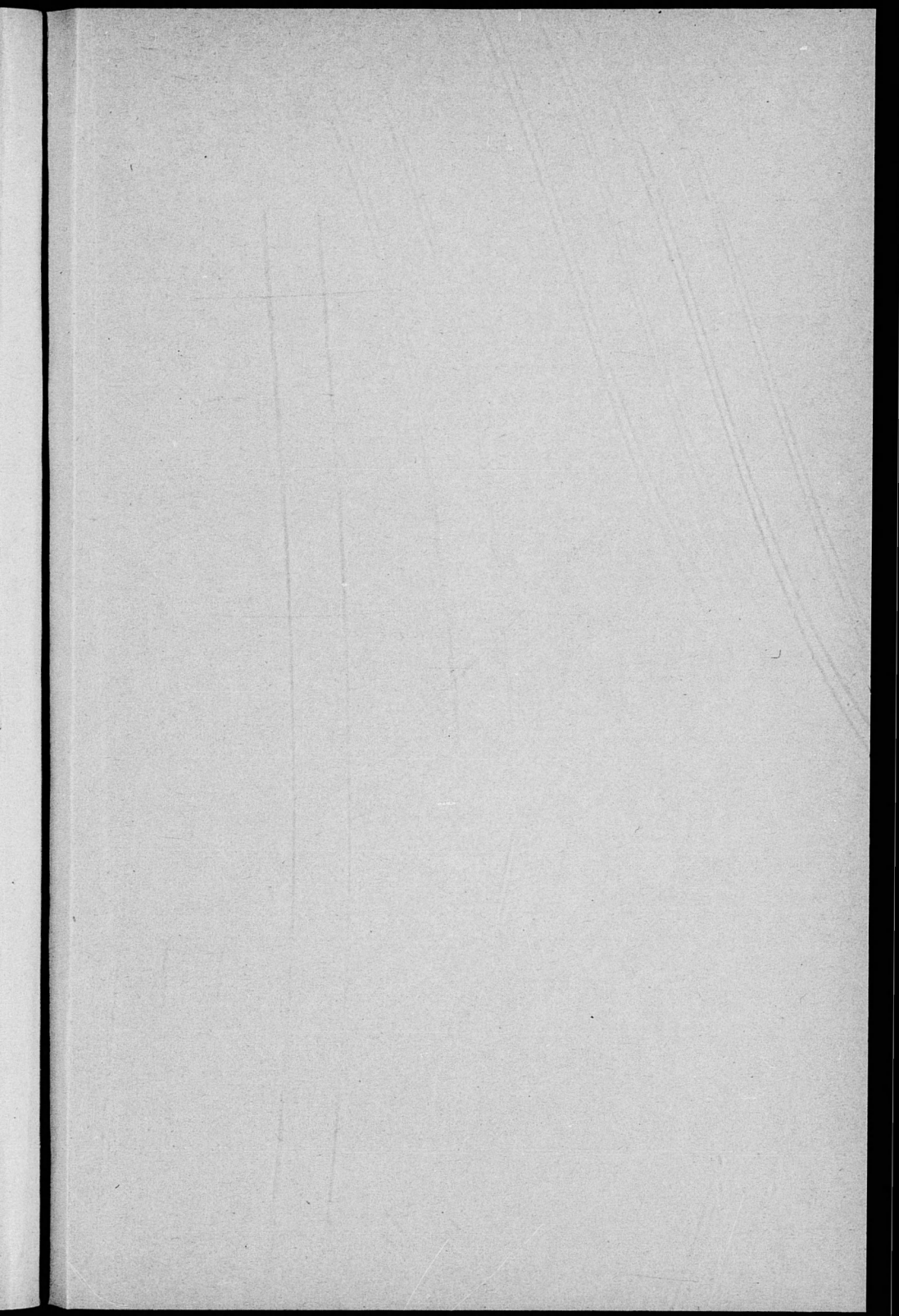
$$\begin{array}{c} b - dis - (fis) \quad | \quad a - cis \\ \hline 1 \quad 3 \quad \bar{5} \quad \quad 7 \quad 9 \end{array}$$

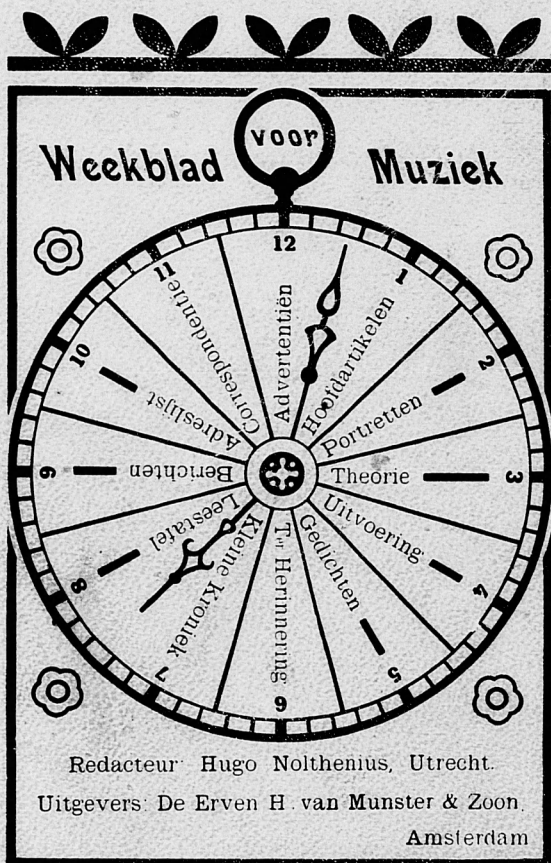
$$= D^9 \quad \rightarrow$$

MUZIEKDICTAAT *) (nieuwe veel vermeerderde en
omgewerkte uitgaaf in voorbereiding, waarin
o. a. ook de "zuiver rhythmische opvatting"
(afgescheiden van de verschillende toonhoogten)
'n speciale behandeling zal ondergaan).

*) Dit werkje is in 1890 op verzoek van vele nederlandse muziekonderwijzers, overgedrukt geworden [Mart. Nijhoff, 's Gravenhage] uit het muziek-tijdschrift: *Cecilia* (jaarg. 1888, n^o. 19), en is thans uitverkocht.

1658229





Prijs per jaargang f 5.—.