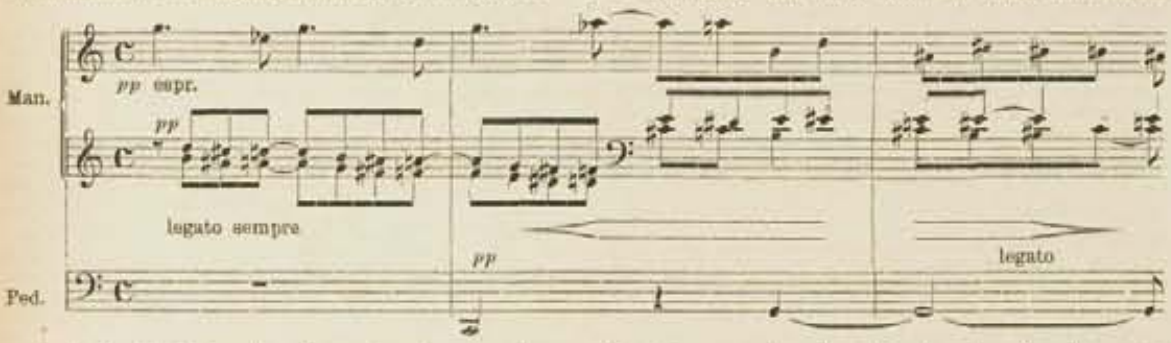
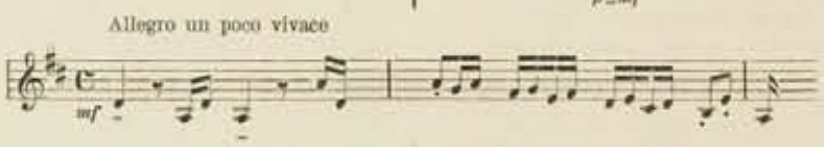
werking van Ps. 80 voor koor en orkest, een Hymne voor vrouwenkoor, solo en orkest (opus 24), Little sacred songs voor 4-stemmig à capella-koor (opus 12), terwijl hij de orgelliteratuur verrijkt heeft met een drietal bundels koraalvoorspelen, een suite, 2 voorspelen voor het koraal „Ein feste Burg", een tweetal sonates en zijn opus 9 bestaande uit een zestal orgelstukken (uitgegeven door C. F. Peters te Leipzig) getiteld: Praeludium (c mol), Fuge (c mol), Allegretto (g mol), Adagio (c dur), Toccata (d dur) en Fuge (d dur).

Om een indruk te krijgen van Hasse's composities is misschien het Adagio in c dur wel het meest geschikt, omdat daar juist sterk de twee kenmerken op den voorgrond treden, zooeven genoemd, n.l. het streven naar atonaliteit en het streven naar de polyphonie, zooals die ook te vinden is bij Bach. Het streven naar atonaliteit onderscheidt de Duitsche muziek van de Fransche. De Fransche componisten willen wel het gelijktijdig gebruik van twee of zelfs meer toonsoorten, dus bitonaliteit of polytonaliteit; een der moderne Fransche componisten heeft zelfs een kwartet vervaardigd, waarbij voor elk der vier instrumenten een andere toonsoort is gebruikt, maar atonaliteit, het opzij zetten van elke toonsoort, veelvuldig gebruik van chromatiek vermijden ze. Misschien valt dit ook te verklaren als een reactie tegen de Wagner-navolging in Frankrijk, want juist Wagner gebruikt immers veel chromatische opvolging. Het zooeven genoemde Adagio in c groot begint met g twee gestreept en geeft daar onmiddellijk tegen een chromatische tertsengang in de midden stemmen:



De beele inleiding door is regelmatig gebruik gemaakt van chromatische opvolging. Het tweede gedeelte van het Adagio is geschreven in fuga-vorm met als thema:

Op uitstekende wijze wordt dit thema verwerkt, waarna een herhaling komt van het thema uit het eerste gedeelte als slot. De fuga in d groot (nr 6 van opus 9) is een dubbel fuga, waarvan het eerste gedeelte, dat slechts hier en daar een toevallige verhooging of verlaging heeft, een thema heeft, dat ook Bach had kunnen schrijven: het luidt:



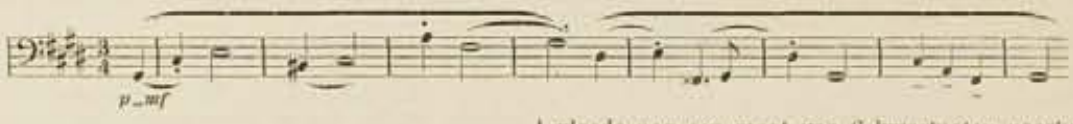
Na de volledige expositie en doorwerking van dit eerste thema volgt nu echter in de sopraan het chromatische tweede thema al dadelijk met een contrapunteerende partij in de tenor er tegenover, waarna beide thema's tegelijkertijd in verschillende stemmen optreden. Hasse toont hier zeer zeker de moeilijke fuga-vorm uitstekend te beheerschen. Het Praeludium in c klein is ook zeer goed van opbouw, heeft een mooie climax; alleen het zachte middengedeelte is rhythmisch minder belangrijk. Behalve het Allegretto, dat werkelijk iets bevallig, luchtigs heeft, voor moderne Duitsche orgelmuziek zeer ongewoon, is alles zwaarwichtig, ingewikkeld, geleerd en daardoor vermoeiend, wanneer men zich geruimen tijd in deze werken verdiept.

Hetzelfde valt op te merken over de Passacaglia (opus 5) van Gustav Geierhaas. Deze 43-jarige componist, die eerst te Heidelberg studeerde in de Germaansche en klassieke talen en tevens zich in compositie (contrapunt) bekwaamde onder prof. Wolfrum, bij wien Hasse assistent was, moest zijn studie opgeven en als leeraar zich de middelen verwerven om zijn muzikale studie te voltooien. Van 1913 tot 1915 heeft hij aan de Münchener Academie voor toonkunst onder leiding van Klose zich verder bekwaamd in compositie en onder leiding van L. F. Maier in het orgelspel, terwijl hij sedert 1920 als leeraar en sedert 1928 als professor aan deze inrichting is verbonden. Behalve de hierboven genoemde Passacaglia voor orgel, heeft hij eveneens voor orgel uitgegeven: „Introduction, Phantasie und Fuge über den Choral Mitten wir im Leben sind". Voor piano heeft hij een sonate en een sonatine gecomponeerd, voor viool en piano verscheen ook een sonate van zijn hand, verder zijn van hem uitgegeven een strijksextet in d klein, 2 strijkkwartetten (in g en es groot), een strijktrio in e groot, eenige liederen en Variationen voor Orkest.

Al kan van de Passacaglia van Geierhaas (uitgegeven bij C. F. Peters, Leipzig), waarop ik nader de aandacht wil vestigen, worden gezegd dat ook deze compositie zwaarwichtig en ingewikkeld is, toch valt er verschil te constateeren met Hasse's composities. Allereerst wijs ik op het feit, dat Geierhaas een Passacaglia heeft geschreven en niet alleen hij, maar verscheidene andere hedendaagsche componisten met hem, ik noem slechts 'om in ons eigen land te blijven de Passacaglia van C. de Wolf, met als thema de eerste twee regels van de melodie van Gezang 17 en de Passacaglia van den dirigent van de N.C.R.V., George Stam. Waarom wordt juist tegenwoordig deze compositievorm gekozen? Is het misschien te verklaren uit 't streven om een rhythmisch belangrijk beeld te verkrijgen? Is niet tengevolge van de helaas maar al te populair geworden jazz-muziek de beteekenis van het rhythme weer sterk geaccentueerd? (Al weer een bewijs, dat uit iets kwaads nog wel iets goeds te voorschijn kan komen.)

De passacaglia wordt steeds geschreven in driekwartsmaat. Men heeft een thema in de baspartij van acht maten, dat regelmatig eerst geheel ongewijzigd, later gewijzigd, terugkeert. In dit thema, dat weer uiteenvalt in twee deelen ieder van vier maten, die met een opmaat beginnen, komt meestal in elke maat een halve noot gevolgd door een kwart noot. (Zie Bach in de bekende Passacaglia in c klein en ook C. de Wolf in zijn hierboven genoemde Passacaglia.)

Geierhaas maakt het notenbeeld levendiger door in de eerste vier maten wel vast te houden aan de opvolging van halve noot en kwart noot, maar juist in omgekeerde volgorde, dus in elke maat eerst de kwart, daarna de halve noot (m.i. ook invloed van het gesyncopeerde jazzrhythme) en in het tweede viertal maten te breken met het gebruikelijke notenbeeld. Ter illustratie laat ik hier volgen het thema van de Passacaglia van Geierhaas.



De andere stemmen moeten eerst eenvoudig en rustig, maar dan ook verder al sneller en al belangrijker optreden tegenover de telkens weerkeerende baspartij, waardoor dus ook het rhythmische beeld dezer partijen allicht belangrijker wordt. Het moet gezegd, dat Geierhaas alleszins is geslaagd, zijn compositie een levendig belangrijk rhythmisch beeld te geven.

Een tweede punt van verschil tusschen Hasse en Geierhaas is, dat Geierhaas niet merkbaar streeft naar atonaliteit en tenslotte valt nog op te merken, dat Geierhaas tracht zooveel mogelijk de speeltechniek van de piano toe te passen op het orgel. (Zie o.a. het afgedrukte Passacaglia-thema, met zijn door bogen verbonden staccato-noten.) Blijkens enkele tusschen haakjes geplaatste registeraanduidingen is Geierhaas ook een organist, die de velerlei klankkleur van het orgel kent en weet te benutten. Zeer eenvoudig is de compositie niet, wie echter niet tegen een flinke studie opziet, vindt hier een orgelwerk van beteekenis, dat een kijk geeft op het streven van de moderne Duitsche componisten.

Ook Arnold Mendelssohn, al is hij een 19e eeuwer (hij werd geboren 26 Dec. 1855 te Ratibor) toont zich in het werk, dat ik van hem wil bespreken een modern componist. En nu bedoel ik met het woord modern niet een componist uit de laatste honderd jaar, maar een componist die volgens de indeeling door Casper Höweler in zijn „Inleiding tot de Muziekgeschiedenis" gebruikt, zou moeten worden gerangschikt onder de „Hoog Modernen".

Deze componisten, ook wel expressionisten genoemd, willen een reactie op de Laat-Romantiek; het expressionisme stelt zich tegenover het impressionisme. Het impressionisme gebruikt voornamelijk harmonische middelen, zoekt een schoon klankgeheel te vormen, verwaarloost daarvoor de strakke lijn, zooals die tot uitdrukking komt in het contrapunt. Het expressionisme zoekt geen welluidendheid, geen schoonheid van klank, maar waarheid. Het expressionisme heeft met de romantiek afgedaan, hier begint pas de moderne muziek in engeren zin, daarom noemde ik Arnold Mendelssohn een modernen componist in engeren zin. Ik weet wel, dat ik daardoor in tegenspraak kom met Alfred Einstein, die Mendelssohn rekent tot de laat romantici; nu is het aantal composities door Arnold Mendelssohn vervaardigd zeer talrijk, (de orgelcompositie, die ik wil bespreken, draagt het opus-nummer 104) het is dus zeer wel mogelijk, dat uit de vroegere composities een andere richting blijkt, dan uit de latere, tot mijn spijt heb ik deze echter niet tot mijn beschikking, zoodat ik daarover niet oordeelen kan en van overwegend bezwaar is het in het geheel niet, daar uit de bedoelde compositie duidelijk het moderne streven in engeren zin blijkt. We vinden in de „Choralvorspiele für Orgel" (uitgave C. F. Peters, Leipzig) regelmatig gebruik van contrapuntische verwerking, maar daarbij is niet gevraagd naar een schoon klinkend geheel, heel vaak klinkt het hard, vraagt men zich af, geef ik werkelijk weer, wat de componist heeft neergeschreven of is hier sprake van een vergissing van drukkerszijde?

In de tweede plaats valt op te merken het gebruik van zeer groote intervalsprongen der melodie; in een der bewerkingen van het koraal „Wir Christenleut" komen herhaaldelijk sprongen van nonen, undecimen enz. voor. Ook maakt Arnold Mendelssohn veel gebruik van de canonische bewerking, een streven dat ook valt op te merken bij den grootmeester der allermoderneste componisten, Arnold Schönberg, zoo treffen we aan een canonische bewerking van „Christus der ist mein Leben" en van „O dasz ich tausend Zungen hätte" en ten slotte valt op het gebruik van het hoofdmanuaal, geregistreerd met 16 en 8 voetregisters, waardoor de indruk moet worden gevestigd, dat dit de pedaalpartij is, terwijl dan de melodie op het pedaal wordt weergegeven met 8 en 4 voetregisters of met een 4 voetregister alleen (bewerking van „Gott sei Dank durch alle Welt" en van „Christus der ist mein Leben"). Het is zeker, dat hiermee voor een enkele maal wel aardige effecten zijn te bereiken, zoo ben ik in het bezit van een prachtig voorspel voor Ps. 25, gecomponeerd door den organist van de St. Jacobskerk te Vlissingen, den heer A. P. Varel, waarin op zeer juiste wijze deze schrijfwijze is gebruikt, maar de toepassing ervan door Arnold Mendelssohn geeft een resultaat, dat mij moeilijk kan bevredigen. Het best geslaagd lijken mij de „Partita über die Melodie des Liedes: Wir Christenleut", waarin eerst een heel mooie, zeer moderne harmonisatie van het koraal (in vierkwartsmaat, een tweetal maten tellen echter niet minder dan 7 kwartnoten, terwijl ten overvloede nog een maat van 6 kwartnoten voorkomt). De hierop volgende bewerkingen staan echter niet op dezelfde hoogte, als de eerste. Ik voel me dan ook meer aangetrokken tot de composities van Arnold Mendelssohn's oom, Felix Mendelssohn-Bartholdy, al moge men dan ook minachtend spreken over zoetelijke romantiek. Wie iets gevoelt voor het allermodernste, ga eens bij neef Arnold in de leer, misschien dat veelvuldiger bestudeering en uitvoering van zijn werk en dat van anderen, die in denzelfden geest geschreven hebben, leidt tot meerdere waardeering.

Bussum. D. STROO.

Een oorkonde omtrent Christus' vonnis?

Dr A. Kuyper Jr schrijft in „Geref. Kb. Rotterdam":

Men heeft meermalen gevraagd of het doodvonnis, waarmede Pontius Pilatus den Heere Jezus veroordeelde tot den kruisdood, nog bewaard is gebleven.

Destijds ontving Ds C. L. F. van Schelven voor de „Geldersche Kerkbode" een afschrift van dit vonnis. Een lezer had het gevonden in de „Wekstem" 19 Mei 1877.

Dit wordt er dan van medegedeeld:

Bij het uitgraven der oude stad Aquilla in Napels 1810 is gevonden het oorspronkelijke doodvonnis uitgesproken onder Pontius Pilatus over Jezus Christus in een oude vaas van wit marmer.

Door den Commissaris van Wetenschap in het Fransche leger is dit uit het Hebreeuwsch vertaald en luidt als volgt:

„Uitgesproken vonnis door Pontius Pilatus, Gouverneur over Beneden Galilea, tegen Jezus van Nazareth, die gekruisigd zal worden.

In het jaar 17 des keizers Tiberius Caesar, op den 27en der maand Maart in de stad van het heilig Jeruzalem, terwijl Anna en Caipsa, priesters zijn en offeraars voor het volk van God.

Pontius Pilatus, Gouverneur van Beneden Galilea, gezeten zijnde op zijn Residentszetel van de Praetory, veroordeelt Jezus van Nazareth, om aan het