

HOGESCHOOL VOOR WETENSCHAP & KUNST
DEPARTEMENT MUZIEK, PODIUMKUNSTEN EN ONDERWIJS
LEMMENSINSTITUUT LEUVEN

ASSOCIATIE K.U.LEUVEN

JOSEPH RYELANDTS NOCTURNES EN PRELUDES VOOR PIANO

Inleiding

DEEL 1: Ryelandts pianowerken

DEEL 2: Ryelandts esthetiek: Franse en Fauréaanse invloeden

DEEL 3: De nocturnes en preludes

Appendices

SCRIPTIE aangeboden tot het behalen van de graad Meester in de Muziek,

Optie Instrument: Piano

Bart MEURIS

ACADEMIEJAAR 2004-2005

Abstract

Ryelandts zes 'nocturnes voor piano' en zijn twee bundels 'preludes voor piano' nemen een belangrijke plaats in, in zijn oeuvre uit de jaren 1920-1930.

Aan de hand van kenmerken die Ryelandt aan Fauré's muziek toeschrijft, onderzoeken we deze werken. We kijken in welke mate en op welke manier deze kenmerken Ryelandt beïnvloedden en hoe ze zijn relatie tot Fauré en de Franse esthetiek aan het begin van de twintigste eeuw bepaalden. Begrippen als originaliteit, echtheid, persoonlijkheid en bescheidenheid maken deel uit van deze esthetiek. We trachten opvallende stijlkenmerken te omschrijven.

INHOUDSTAFEL	3
Abstract	2
Inleiding	5
DEEL 1: Ryelandts pianowerken	7
1. Het muzikale klimaat in Vlaanderen bij het begin van de 20 ^{ste} eeuw.	7
2. Joseph Ryelandt. Beknopte biografie.	9
3. Receptie van Ryelandts werk	10
4. Chronologie en situering van Ryelandts pianowerken.	11
5. Invloed en esthetiek.	19
Voetnoten	22
DEEL 2: Ryelandts esthetiek: Franse en Fauréaanse invloeden	25
1. Ryelandt visie op Fauré.	25
2. Franse esthetiek: originaliteit, echtheid, persoonlijkheid en bescheidenheid.	27
3. Streven naar absolute muziek.	32
3.1. ‘La musique pure’.	32
3.2. ‘La sensibilité’.	32
3.3. Poëzie en muziek: Ryelandt – Gezelle.	33
4. Onbepaaldheid en suggestie.	34
4.1. Onbepaaldheid als houding; het suggestieve.	34
4.2. Behandeling van harmonie, metrum en zinsbouw.	35
Voetnoten	47
DEEL 3: De nocturnes en preludes	51
1. Situering.	51
2. Tekstproblemen.	53
3. Vorm.	54
4. Tonaliteit, harmonie en textuur.	54
5. Besluit	63
Voetnoten	64

Appendices	65
1. Ryelandts geschriften.	65
2. Geschriften over Ryelandt.	67
3. Opnamenlijst van Ryelandts werken.	71
4. Literatuurlijst.	74
5. Eigen opname van de zes Nocturnes.	76

Inleiding

Mijn eerste kennismaking met de muziek van de Brugse componist Joseph Ryelandt viel samen met een zoektocht naar nocturnes voor piano. Via de opnamen van pianist Jozef De Beenhouwer (1) maakte ik kennis met een deel van Ryelandts piano-oeuvre. De kwaliteit van de werken leek me groter dan hun bekendheid, wat mijn nieuwsgierigheid wekte. Verder onderzoek bracht me bij partituren en bij teksten van en over Ryelandt en bij de Franse muziek van omstreeks 1900.

Mijn belangstelling voor Franse muziek, gecomponeerd rond de vorige eeuwwisseling, was reeds gestimuleerd door pianist-componist Claude Coppens, die me destijds als docent piano-literatuur het oeuvre van Fauré, Debussy en Satie leerde kennen.

Ryelandts werken zijn niet tot de canon van het concertrepertoire doorgedrongen. Zijn pianowerk is slechts sporadisch uitgegeven. Nochtans werden tijdens zijn leven een aantal van zijn grotere orkestwerken ook internationaal uitgevoerd. Zijn kamermuziek en piano-oeuvre is tot vandaag ten onrechte onbekend gebleven.

De literatuur over Ryelandt is eerder beperkt. Ryelandts autobiografische gegevens vindt men terug in:

RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven. Hij bespreekt hierin kort het ontstaan en de uitvoeringen van zijn werken, aangevuld met enkele schaarse biografische gegevens.

De meest omvattende studie over Ryelandts werk is de licentiaatsverhandeling van WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licentiaatsverhandeling K.U.L, Typoscript, Leuven, 1977, omvattend een nauwkeurige ‘catalogue raisonné’ van het hele oeuvre.

Willem is de eerste die Ryelandts werken onderzoekt en een wetenschappelijk gefundeerde catalogus opstelt. Hij rangschikt de werken onder een W.W.-nummer, gebruik makend van zijn initialen. Hij vermeldt ook biografische gegevens en haalt gesprekken met Ryelandts familie en kennissen aan.

De kenmerken die Ryelandt aan Fauré’s muziek toeschrijft, in een artikel uit 1941 (2) vormen de uitgangspunten van dit onderzoek. We onderzoeken in welke mate deze kenmerken ook in Ryelandts eigen nocturnes en preludes terug te vinden zijn.

De keuze van de nocturnes en preludes als onderwerp voor een dergelijk onderzoek, werd door Willem en De Beenhouwer gesuggereerd wanneer ze erop wijzen dat een grondige studie van Fauré’s nocturnes aan de basis ligt van Ryelandts nocturnes (en ook aan andere werken uit deze periode, zoals zal blijken). Het leek me daarom belangrijk genoeg om de relatie Ryelandt-Fauré in detail te bekijken. Ze kan het beeld van Ryelandt als componist vervolledigen.

Ik combineer zowel muziekhistorische als muziektheoretische feiten. De leidraad wordt gevormd door Ryelandts egodocumenten, waarbij zijn onuitgegeven ‘Notices’ zeer bruikbaar bleken.

Voorals in het eerste deel van dit werk is gebruik gemaakt van citaten en verwijzingen. Ik heb niet gearzeld om goed geformuleerde standpunten en inzichten over te nemen, om zo tot een helder betoog te komen.

Samengevat behandelen we:

in DEEL 1 situeren we Ryelandt en zijn pianowerken.

in DEEL 2 bekijken we Ryelandts esthetiek en onderzoeken Franse invloeden, in het bijzonder de invloed van Fauré.

1. Ryelandts visie op Fauré;
2. Franse esthetiek: originaliteit, echtheid, persoonlijkheid en bescheidenheid.
3. Onbepaaldheid en suggestie.
4. Streven naar absolute muziek.

in DEEL 3 bekijken we hoe Ryelandt in de nocturnes en preludes ‘une nouvelle vie à la musique tonale’ vorm geeft, hoe hij omspringt met ‘des finesses harmoniques nouvelles’ of ‘fort belles harmonies avec le moins de notes possibles’. (3) We analyseren melodische lijnen, hun beweging en accentuatie, de textuur en harmonieën.

Tijdens mijn werk aan deze teksten kon ik rekenen op de steun van enkele vrienden en collega's. Ik wil hen hier van harte danken voor het meedenken en kritisch nalezen. Vooral Marc Browaeys en Jan Dewilde, wetenschappelijk coördinator bij het Studiecentrum voor Vlaamse muziek in Antwerpen en bibliothekaris van het Departement dans, drama en muziek van de hogeschool Antwerpen.

DEEL 1: Ryelandts pianowerken

1. Het muzikale klimaat in Vlaanderen tijdens de late 19^{de} en vroege 20^{ste} eeuw.

Ryelandt (1870-1965) leeft in een muzikaal klimaat dat aanvankelijk geen aansluiting vindt bij actuele muzikale ontwikkelingen in Europa. Zijn cultuurtaal is het Frans, zoals gebruikelijk bij de hogere burgerij in het toenmalige Vlaanderen.

“Aan de koninklijke muziekconservatoria in het hele land werd in het Frans onderwezen, maar in 1898 realiseerde componist en conservatoriumdirecteur Peter Benoit in Antwerpen hoger muziekonderwijs in het Nederlands. Tot ver in de twintigste eeuw bleef voor Vlaamse componisten de romantische muziek model staan, inclusief die van de nationale scholen, met hun invloed van volksliederen en historische/literaire thema's. Benoit was de referentiefiguur, ook al had hij in de tweede helft van zijn carrière zijn artistieke ambities opzijgeschoven ten gunste van een voor het volk toegankelijke stijl. Met massasppektakels en strijdliedertrachtte hij zijn doelstellingen te realiseren, de culturele en vervolgens politieke ontvoogding van het Vlaamse volk. De zogenoemde post-Benoit-generatie vond tijdens het interbellum nauwelijks aansluiting bij actuele muzikale ontwikkelingen. In dat klimaat werden Paul Gilson en zijn leerlingen, die vernieuwingen van een vertegenwoordiger van de Russische nationale school als Rimsky-Korsakov adapteerden, al vooruitstrevend genoemd.

Vanaf de eerste decennia van de 20^{ste} eeuw zijn er enkele meer vooruitstrevende tendenzen te bespeuren. Enkele echte modernisten, zoals August Baeyens, Karel Albert en Jef Van Durme, lieten zich beïnvloeden door de nieuwe muziek van Hindemith, Milhaud, Satie, Schoenberg en Berg. Hiernaast had de oprichting van de nationale openbare radio-omroep NIR/INR in 1930 een grote impact op het Belgische muziekleven. Het symfonieorkest van de omroep bouwde ook internationaal een uitstekende reputatie op en droeg in hoge mate bij tot de verspreiding van moderne muziek uit binnen- en buitenland” (4)

In deze bewoordingen schetst ‘Een muziekgeschiedenis der Nederlanden’ het algemeen kader van de muzikale cultuur in Vlaanderen bij de aanvang van de twintigste eeuw.

Tot een scherper geformuleerd oordeel over deze muzikale cultuur komt ‘Nieuwe muziek in Vlaanderen’ aan de hand van een bespreking van het fondsoverzicht van ‘De Vlaamsche Muziekhandel’:

“De botte negatie van de instrumentale muziek komt nergens beter tot uiting dan in het fondsoverzicht dat de Antwerpse uitgeverij ‘De Vlaamsche Muziekhandel’ in zijn publicaties opnam (Zie afb.1, p.8). De zanggedichten, koren, geestelijke muziek en vooral de liederen verpletteren de instrumentale muziek. Bij de klaviermuziek is Bayens’ (sic) *Jazz fantaisie* een vreemde eend in de bijt bij muziek waarvan het kitscherige karakter uit de titels af te lezen valt. (...) Luimige danses (rondedans, scherzo, wals, burleske), zoetsappige liedjes in de pastorale of elegische sfeer en platvloerse anekdotiek (vertelsel, tafereeltjes, poppetjes verdriet, herinnering, droomerij, morgenwandeling, etc.)

Schrijnend wordt het pas wanneer men weet dat de Vlaamsche Muziekhandel geen obscure uitgeverij was van muzikale politieke propaganda of van commerciële salonmuziek, maar dat ze als het ware de officiële ‘hofleverancier’ was van het Antwerpse conservatorium. Het kruim van onze Vlaamse componisten en musici werd dus opgeleid met als ideaal deze kleinburgerlijke sentimentaliteit van inferieure muzikale kwaliteit. Aansluiting bij, of zelfs maar kennis van de rijke 18^{de} - en 19^{de}-

euwse traditie van instrumentale muziek ontbrak volledig (een enkele uitzondering zoals het oeuvre van de Bruggeling Joseph Ryelandt niet te na gesproken). De recuperatie en ontwikkeling van deze klassiek-romantische traditie was dan ook de aangewezen weg voor componisten die aan de wurggreep van de Vlaams nationale muzikale romantiek wilden ontsnappen. Het schrijven van een pianosonate of een abstract kamermuziekwerk was in deze context reeds een daad van verzet. Dit gold ook voor de symfonische muziek, waar de grote symfonische vormen plaats hadden moeten ruimen voor Vlaamse Dansen en orkestfantasieën op Tinneke van Heule allerhande.” (5)

De Vlaamsche Muziekhandel JOHN BODE-VINCK, Uitgever
12, SINT-JACOBSMARKT, 12 — ANTWERPEN

LIEDEREN		W. DE VOS	JULIUS J.-B. SCHREY	EDW. KEURVELS
met Klavierbegeleiding		Van 't maagdeken . . . 2.—	Avondgroet . . . 2.—	Rondedans . . . 2.—
FRANS ANDELHOF	Het lied van den smid . . . 2.—	C. DUBBUSSON	Harop . . . 3.—	Spelmeinen . . . 2.—
		Hersliedekken . . . 3.50	Het naekste strekt zyn vanke uit . . . 3.—	Poppeljes verdriet . . . 2.—
JULES BENOIT	Des avonds . . . 2.—	PAUL GILSON	ALB. STORDIAU	FERN. LALOUX
		Verlangen . . . 2.—	Peetgezang . . . 3.—	Drie preluden . . . 7.50
		Jan Pekker . . . 2.—	J. TOUSSAINT-DE SUTTER	M. LAUMAN
		FRAN. GRIMBERS	Van een meisje . . . 2.—	Herinnering . . . 4.—
		Klein lied . . . 2.—	JOZEF VAN BAELEN	Rit. TRIZZ
		THBO HAMOIR	Er woonden . . . 2.—	Een gelukkige herinnering . . . 3.50
		Truiken van over 't deurken . . . 3.—	H. VAN DEN ABBEELE	De vijver . . . 2.50
EDW. BLAES	Wie niet zijn tale mint . . . 2.—	C. HINDERDAEL	Avondlied . . . 2.—	Scherzo . . . 3.50
		In den avond . . . 2.—	FR. VAN DER MUEREN	O. VAN DURME
JAN BLOCKX	Het lied . . . 2.—	Wat zijn de wolken roerloos . . . 2.—	Van 't kwezelken . . . 2.—	Droomerij . . . 2.—
		Kermislied . . . 2.—	FLOR VAN DUYSSE	JOS. VAN HOOF
		Maaislied . . . 2.—	Waartoe . . . 2.—	Morgendwanding . . . 2.—
		Van 't spinsterken . . . 2.—	JOS. VAN HOOF	RENAAT VEREMANS
VICTOR BODDAERT	6 Oorigeliederen . . . 7.50	EM. HULLEBROECK	Volklied . . . 2.—	Wais . . . 3.50
		Aan u alleen . . . 2.—	Er kwam . . . 2.—	Maannacht (uit Pallieter) . . . 5.—
		Vlaamsche Leeuwen, De danwrop . . . 6	Spideworsterslied . . . 2.—	2 Slukjes voor kinderen . . . 5.—
		Stille minning, Het windje zong zoet, Zietmaat, Lied van den bronkselder . . . 6	Kerstlied . . . 3.—	Ruine Pastoraal - Een Danske . . . 5.—
FLOR BOSMANS	De 'huiswever' . . . 2.—	JOZEF HUYBRECHTS	ERN. VAN NIEUWENHOVEN	EM. WAMBACH
		SH gezellig . . . 2.—	Belofteken . . . 2.—	Klakkenspel uit Schouwspeldans . . . 2.—
		Jussas rond zomder wereld . . . 2.—	H. VAN SCHOOR	A. WILFORD
		Avondklokje . . . 2.—	Margriet . . . 2.—	Spinneliel . . . 2.—
		Reuzegon . . . 2.—	De leeuwenvaan . . . 3.—	VIOL EN KLAVIER
JOS. CAMBY	Weedklanken . . . 3.—	FRANS KEMPEN	Schoone nacht . . . 3.—	JOS. CAMBY
		Mijn lieken . . . 2.—	R. VAN STEENBEECK	Serenade . . . 5.—
KAREL CANDIAEL	6 Liederen voor de Jeugd . . . 7.50	EDWARD KEURVELS	Het deurken . . . 3.—	Pastorale . . . 4.—
		De zee ruischt in de verte . . . 5.—	G. VAN VLEMMEREN	ALTIVOOL EN KLAVIER
		Maartvooltjes . . . 5.—	R. VEREMANS	S. LONQUE
		Zoo groen was het veld . . . 5.—	Vlaanderen (10 ^{de} druk) . . . 3.—	1 st Concerto . . . 20.—
		Duizend oogden heeft de nacht . . . 4.—	Klokke Roeland (3 ^{de} druk) . . . 5.—	2 ^{de} Concerto . . . 20.—
		Conscienceelied . . . 4.—	Luizerslied . . . 4.—	ZANGGEDICHTEN
		Huldgroet . . . 3.—	Meelied . . . 4.—	AUG. DE BOECK
		Muzikantendronk . . . 3.—	Uw ziel is als de roos . . . 5.—	Wiegelielje . . . 4.—
		Hou en trou . . . 3.—	FRANS VERHAEREN	EDW. KEURVELS
		DOM J. KREPS	Vorst en vaderland . . . 2.—	Hooggerij (Kinderant) klavierp. . . 10.—
		Oud moederken . . . 2.—	ARTH. VERHOEVEN	Verkeering (Kroningscaante) . . . 10.—
ALFONS CLUYTENS	Vlaamsche kernis . . . 2.—	PAUL LAVOY	Jan ga-de weg da k dans . . . 2.—	Zangpartijen . . . 3.—
		Winterroosje . . . 3.—	Twee strijdliden . . . 3.—	Wasspartij . . . 10.—
Katryn . . . 2.—	PAUL LEBRUN	Werken . . . 2.—	Daar kwam een Yzerjongen . . . 2.—	EM. WAMBACH
AUGUST DE BOECK	Hel groeiend kindje . . . 2.—	FR. LENAERTS	Ring om het jaar (4 ijdereu) . . . 5.—	Lente (voor drie vrouwenstemmen) . . . 4.—
		De pijp aan Marlen . . . 2.—	Hedra L. LOECKX	Klaverpartij - Lente - Zomer . . . 4.—
		Wat veuzel in 't loover . . . 5.—	EM. WAMBACH	Parituur . . . 4.—
		Moeders feestdag . . . 3.—	Van een smeder . . . 2.—	Harnoniumbegeleiding . . . 4.—
		Wilde wanhoop . . . 5.—	'k Aanbidde u . . . 3.—	KOOREN
		Ten strijde . . . 3.—	KAREL VETMANS	J. DE KLERK
JORIS DE BOM	Moeders troost . . . 2.—	M. MATTHYSSENS	Minnelielied . . . 2.—	Awardlied (voor gemengd koor) . . . 5.—
		Prins Karuzai . . . 3.—	Wiegelielje . . . 2.—	Stemmen . . . 0.75
ANNA DE GROODT	Wiegelielje . . . 3.—	K. MERTEENS	HENDRIK WILLEMS	L. DE VOCHT
F.-C. D'HAeyer	6 Kinderliederen . . . 7.50	De bloemkens van den nacht . . . 2.—	Lentelielje . . . 5.—	Lentewagge (4 stem. gemengd) . . . 3.50
		ARTH. MEULEMANS	Zomeravond . . . 5.—	Het jonge jaar . . . id. 4.—
		Strijd . . . 3.—	De zanger . . . 5.—	Sted. . . id. 4.—
A. DE HOVRE	Wie weet . . . 2.—	Jeugd . . . 3.—	De zwane . . . 5.—	EDW. KEURVELS
G. D'HOEDT	Hel avondt uit al de wolken . . . 2.—	't En tal . . . 2.—	Schildersoplicht . . . 3.—	Thoor Zangpartij . . . 1.—
		O Vlaamsche volk . . . 2.—	Wakl . . . 2.—	ARTH. VERHOEVEN
		Meiaavond . . . 3.—	Hel kind . . . 2.—	Drie gemaklike kooren voor 4 gem. of 3 gelijke stemmen . . . 3.—
JOS. DE KLERK	De vink (4 ^{de} druk) . . . 3.—	L. DE MOERTEL MANS	Hel klooster van Sint Arjaan . . . 2.—	Zij loezen - Lente - Van waar zijt ge gekomen - Parituur . . . 8.—
		Wiegelielje . . . 3.—	Speci. Waggel (end Vlaamskandale) . . . 3.—	Stemmen . . . 1.—
		POL NOTERMANS	KLAVIERMUZIEK	GEESTELIJKE MUZIEK
		Vivat onze pottelkens . . . 3.—	A. BAYENS	P. C. DENYS, O. P.
		JAAK OPSOMER	Diagenes . . . 4.—	Lofzang ter ere van den H. Antonius van Aquino . . . 2.—
		Moedersvriend . . . 2.—	Jazz fantasia . . . 8.—	C. DE RIDDER
		Sartolteken . . . 2.—	JAN BROECKX	Onze Vader . . . 3.—
		Het kerelkind . . . 2.—	Albumblad . . . 2.50	L. DE VOCHT
		Kinderkerstlied . . . 2.—	KAREL CANDIAEL	Jaarbrans van Geestelijke Liederen
		Berkens pikas . . . 3.—	Fantasia . . . 3.50	rood den Hoord . . . Bandel I 20.—
		JEF RHEINHARD	Klaaglielje - Herdersliedje . . . 5.—	id. . . id. 20.—
		Ring-King . . . 2.—	Verfellet . . . 2.—	OTTO LOHRHOFF
		JOS. RYELANDT	Burlesque . . . 6.—	Succiden aliter Christus, Eerste Musseliel . . . 2.—
		Wiegelielje . . . 3.50	PAUL GILSON	R. VEREMANS
		O. L. - Vrouw van Vlaanderen . . . 3.50	Twee laterelijes . . . 2.—	Mits 2 gelijkestemmen, Parituur . . . 10.—
		Klein kapontje . . . 3.50	FRANS SCHEERDYCK	Stemmen . . . 1.50
		Jesu, allerliefste kind . . . 2.—	't Pioffe van Lotje . . . 3.—	A. VERHOEVEN
		Vliegt de blauwvoet . . . 3.—	A. SCHREY	Mits 3 gelijkestemmen, Parituur . . . 10.—
		EM. WAMBACH. — QUINTEN MASSYS (Opera in drie akten), Parituur - Klavier en Zang . . . 60.—	EM. HULLEBROECK	Stemmen . . . 1.50
			Luimige dans . . . 2.—	

De Vlaamsche Muziekhandel. Fondsverzicht van de uitgeverij die het dichtst aanleunde bij het Antwerps conservatorium. De instrumentale muziek wordt verpletterd door de vocale, waarmee ze de platvloerse anekdotiek deelt. De pioniers van de Nieuwe Muziek in Vlaanderen wilden daar een zelfstandige instrumentale muziek tegenover stellen.

Afb. 1.

De omschrijving ‘dat de Vlaamsche Muziekhandel als het ware de officiële hofleverancier van het Antwerpse conservatorium’ was, klopt echter niet met de werkelijkheid. De aankoopoverzichten van de conservatoriumbibliotheek zijn in de conservatoriumbibliotheek in te zien en vermelden ook de aankoop bij meerdere internationale uitgevers van werken van internationaal bekende componisten.

2. Joseph Ryelandt. Beknopte biografie.

Recente biografische gegevens over Ryelandt vindt men in: ‘The New Grove Dictionary of Music and Musicians’, waarvan de tekst hier integraal in vertaling werd overgenomen:

“° Brugge, 7 april 1870; + Brugge, 29 juni 1965. Belgisch componist.

Als kind kreeg hij privé muzieklessen maar hij ging nadien rechten studeren aan de Katholieke Universiteit Leuven. In 1891 onderbrak hij zijn studie en werd hij gedurende vier jaren de enige privé-student compositie bij Edgard Tinel. Hij werd directeur van het Brugse Conservatorium (1924-45, gedurende twee jaren onderbroken tijdens de tweede wereld-oorlog) en hij gaf contrapuntlessen aan het conservatorium van Gent (1929-39). De jaren 1892 tot 1944 vormden zijn meest creatieve periode als componist. Tijdens zijn twintig laatste levensjaren droeg literatuur, vooral het vertalen van poëzie, zijn voornaamste interesse weg.

Hoewel Ryelandt het grootste deel van zijn productieve leven in de 20^{ste} eeuw leefde, was hij een laat-romanticus. Het enige teken van “modernisme” in zijn werk is een aanleunen bij het impressionisme. Hij stond kritisch tegenover Tinels onvoorwaardelijk Classicisme en tegenover zijn enthousiasme voor Brahms. Hij leunde meer aan bij Franck en (voor een korte tijd) bij Fauré. Zijn gevarieerde muzikale productie omvat symfonische muziek, pianomuziek, orgelwerken, kamermuziek, liederen, koorwerken en een opera ‘Sainte Cécile’. De kern van zijn oeuvre bestaat uit religieuze muziek, vooral grote oratoria in de traditie van Liszt, Franck en Elgar, wiens ‘Dream of Gerontius’ hij leerde kennen in Brugge, een voorpost van de Engelse Rooms - Katholieken.

Hoewel Ryelandts religieuze werken hem internationale erkenning bezorgden, worden ze vandaag beschouwd als niet meer dan respectabel. Zijn instrumentaal werk verkreeg echter een toenemende interesse gedurende de jaren '90 van de 20^{ste} eeuw. Dit werk toont zijn verfijning. Hij componeerde ook een zestigtal uitstekende liederen op Franse, Latijnse, Spaanse en Nederlandse teksten. Zijn liederen op teksten van Guido Gezelle werden internationaal erg bekend.

Op Tinels aanbeveling werden enkele van zijn vroege werken gepubliceerd door Breitkopf & Härtel, maar het grootste deel van zijn oeuvre blijft ongepubliceerd. Zijn gebrek aan ambitie en zijn devoot katholicisme vermeldt hij in zijn ongepubliceerde ‘Notices sur mes oeuvres’: “Indien God wil dat mijn werk ooit erkenning verkrijgt, dan weze het zo. Indien niet, wat maakt het dan uit? De taak van een kunstenaar bestaat erin te scheppen, dat is alles”. (6)

Met deze ingesteldheid is het nauwelijks verwonderlijk dat Ryelandt slechts met moeite zijn weg in het officiële Belgische muziekleven vindt. In 1924 neemt hij een openbare functie op als directeur aan het Brugse conservatorium. Hij is dan 54 jaar. Vijf jaar later, in 1929 en op zijn negenenvijftigste, wordt hij aangesteld als leraar contrapunt aan het conservatorium van Gent. Het overgrote deel van zijn oeuvre is dan geschreven en zijn opuslijst bevat op dat moment reeds een honderdtal nummers.

In het Vlaamse muzieklandschap neemt Ryelandt als componist een erg geïsoleerde plaats in. Hij vindt geen aansluiting bij de post-Benoit generatie, noch bij de school van Gilson, maar hij onderscheidt zich door een persoonlijke esthetiek, gericht naar de Franse muziek aan het begin van de 20^{ste} eeuw.

3. Receptie van Ryelandts werk

Ondanks het feit dat hij zijn eigen weg volgde, was Ryelandt een persoonlijkheid naar wie werd opgekeken in de Vlaamse muziekwereld.

Met zijn oratoria verwierf hij nationale en internationale faam. Zo werden tijdens zijn leven werken als ‘De Komst des Heren, op.45’ uitgevoerd te Rotterdam, Arnhem, Leeuwarden, Leiden, Den Haag (Nederland) en Brugge. ‘Maria, op.48’ te Gent, Brussel, Kortrijk, Brugge, Lachine (Canada) en Vivre, Dol-de-Bretagne en Saint-Malo (Frankrijk). ‘Agnus Dei, op.56’ te Gent, Charleroi, Leuven, Brugge en Roeselare. ‘Christus Rex, op.79’ te Brussel, Doornik, Brugge en Québec (Canada). Ze kenden een benijdenswaardig succes en droegen bij tot zijn reputatie als componist van grote oratoria.

Zijn grote productie symfonische werken en zijn kamermuziek diene(n) nog ontdekt te worden door het concertpubliek. Dit ligt misschien gedeeltelijk aan hem zelf. Zijn grote bescheidenheid en zijn persoonlijke visie op de roeping van de componist leidden ertoe dat hij zich nauwelijks om de verspreiding van zijn werk bekommerde, ondanks de aansporingen van zijn vrienden.

“Vaak wees [zijn vriend en] medewerker Charles Martens hem op het feit dat hij niets ondernam om zijn werk te doen kennen. Het lag Ryelandt niet te ijveren voor eigen glorie. Si Dieu veut que mon oeuvre soit un jour propagée, cela viendra. Sinon, qu’importe ? Le rôle de l’artiste est de produire et puis c’est tout. D’ailleurs j’ai la chance d’avoir entendu mes cinq oratorios, et plusieurs fois. César Franck n’a jamais entendu ses ‘Béatitudes’”. (7)

Toch moest het bewustzijn van zijn eigen kwaliteiten hem niet vreemd geweest zijn, wanneer hij in het voorwoord van zijn Notices schreef:

“Bruges.

Commencé le 24 septembre 1940

Avant-propos

J’ai résolu d’écrire quelques commentaires sur ma production musicale qui s’étend déjà sur un demi siècle. Je n’ai d’autre but que m’occuper pendant les temps lamentables où nous vivons et d’apporter quelque lumière à ceux qui dans 30, 50 ou 100 ans, voudraient bien s’intéresser à mes nombreuses partitions.

J’ai soixante-dix ans depuis le 7 avril. (...)

Je crois avoir fourni assez d’œuvres dans tous les domaines pour pouvoir me dire que je n’ai pas été un serviteur inutile de l’art. J’ai fait ce que je pouvais. L’avenir décidera si quelque chose de cette œuvre me survive à la plus grande gloire de Dieu.”(8)

Uit deze ‘Notices’ blijkt soms ook zijn ontgoocheling over het gebrek aan erkenning, wanneer hij berustend meldt dat sommige werken nog steeds op een eerste uitvoering wachten. Desondanks behoort Ryelandt vandaag tot de weinige Vlaamse componisten die een mooie catalogus met opnamen, gewijd aan eigen werk, kunnen voorleggen. (9)

4. Chronologie en situering van Ryelandts pianowerken.

In zijn licentiaatsverhandeling uit 1977 vermeldt Willem de bestaande catalogi van Ryelandts werken.

Er waren twee lijsten met de werken van Ryelandt in omloop: één van A. Moortgat, gepubliceerd in het tijdschrift 'De Dietsche Warande en Belfort', jg. 1906, nr.3. Deze lijst loopt tot en met 1905 (op. 44)

Een tweede lijst, opgesteld door P. François, werd gepubliceerd in het tijdschrift 'West-Vlaanderen', jg. I, nr.6. Deze lijst loopt tot en met 1944 (op. 133).

Daarnaast werden twee lijsten door de componist zelf opgesteld: Catalogue I en II. Ryelandt baseerde zich op Catalogue II om een lijst op te maken voor het conservatorium te Brugge.

Willem bespreekt enkele problemen tussen de verschillende lijsten in verband met de datering, nummering en latere aanvullingen.

Bovendien bestaan er nog twee lijsten. De ene vermeldt alle handschriften van de componist, door hem geschonken en gedeponereerd in het Muziekconservatorium van Brugge met een kopie van de notariële akte.

Een gelijkaardige lijst uit 1967 en aangevuld in 1973, opgemaakt door het Belgische Documentatiecentrum voor hedendaagse Muziek (Ce.Be.Dem), somt de werken op (autografen en andere), door zijn familie in dit centrum gedeponereerd.

Volledigheidshalve dient vermeld dat er bij de familie nog geschreven lijsten berusten met niet genummerde werken en een map met enkele jeugdcomposities.

Willem komt tot een eigen lijst en nummering van de werken, die hij vermeldt als W.W.-nummers.

In de onderstaande tabel, gebaseerd op de lijst van Ce.Be.Dem. en op Willems lijst (10), vermeld ik het jaar van ontstaan (indien bekend), het opusnummer, de titel (in het Nedelands), de (eventuele) uitgave en uitgeverij en/of de plaats waar het manuscript zich bevindt, opmerkingen, de duur (gebaseerd op de lijsten van Ce.Be.Dem, indien daar aangegeven) en het W.W.-nummer.

Pianoreducties van eigen werken worden cursief weergegeven.

De uitgaven Breitkopf Leipzig behoren tot Breitkopf Wiesbaden

De uitgaven Breitkopf - Brussel berusten bij Schott - Brussel

Willem telt 31 pianowerken, en 8 jeugdwerken of verloochende werken.

In de lijst van Ce.Be.Dem worden 31 pianowerken vermeld. Ryelandt telt er zelf 29. Het op. 6, waarbij in de lijst van P. François in West-Vlaanderen de opmerking 'vernield' staat, omschrijft Ryelandt zelf als een jeugdwerk. Het werd in de lijsten van Willem en van Ce.Be.Dem opgenomen. 'Rondedans – klein verdriet' uit 1935 draagt geen opusnummer in beide lijsten. Ryelandt maakt geen vermelding van (vergeet?) de 'Drie fuga's, op. 113' in zijn opsomming in zijn 'Notices'

Ryelandt omschrijft daarin zijn pianowerken als volgt:

“Je compte 29 numéros d’œuvres pour piano solo. Dans ce total ne sont pas compris des œuvres d’essai comprenant bien quatre ou cinq sonates, des variations, un trio, etc. De tout cela je n’ai conservé, comme souvenir, que peu de chose, entr’autres une sonate en mi mineur qui m’a servi d’introduction chez le maître Tinel.” (11)

Hijzelf vermeldt 29 pianowerken. De sonate in mi klein, waarmee hij zijn introductie bij Tinel verkreeg, is niet met een opusnummer in een officiële catalogus opgenomen. Hij schreef nog een tiental klavierreducties van eigen orkestwerken.

Pagina's 12-16 vermelden een chronologische lijst van Ryelandts pianowerken met datum van ontstaan, opusnummer, titel, uitgave, opmerkingen, duur en W.W.-nummer (12). Deze lijst bevat 31 pianowerken, 10 klavierreducties en 8 'jeugdwerken'.

O n t s t a a n	O p u s	T i t e l	U i t g a v e	O p m e r k i n g	D u r	W. W. nr.
1889	sine	Romance	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			151
1889	sine	Marche	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			152
1889	sine	Berceuse	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			153
1889	sine	Danse	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			154
1890	sine	Marche fantastique	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			155
1890	sine	Impromptu	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			156
1890	sine	Chant d'automne	Handschrift A. Ryelandt, Brugge			157
1890	sine	Sonate In mi klein	Handschrift A. Ryelandt, Brugge	Hiermee bood Ryelandt zich bij Tinel aan in 1891.		123
1892	1	Sonate nr. 1 in do klein	Handschrift Ce.Be.Dem.	"A Jean Ryelandt"	12'	124
?	3	<i>Ouverture Zu Dem Drama Cain von Byron</i>		<i>Piano 4-handig</i>		

?	6	Variaties voor klavier op een thema uit het oratorium 'Franciscus' van Edgard Tinel	Partituur niet gevonden	In 1910 liet Ryelandt de drukzettingen vernietigen.	158
1894	9	Vijf fantasiestukken voor klavier (Fünf Phantasiestücke für Klavier)	Breitkopf, Leipzig [Wiesbaden] Handschrift niet gevonden	"Hern Alphonse de Halleux"	11' 159
?	16	<i>Symfonie nr.1 in Sib [Andante]</i>		<i>Piano 4-handig</i>	
?	21	<i>Prelude « Regina Coeli »</i>		<i>Reductie van orkestversie. Bestaat in pianosolo versie, piano 4-handig</i>	
1898	24	Sonate nr.2 in Re groot	Handschrift Ce.Be.Dem.	"A monsieur Jean de Halleux"	15' 125
1901	31	Noordzee [vijf schetsen voor piano] Eeuwige klacht Varen Op het strand Diepe afgronden Onze Lieve Vrouw ter Duinen	Muraille, Luik Handschrift A. Ryelandt, Brugge	"Aan Georges de Golesco vriendelijk opgedragen"	15' 143
1904?	<i>sine</i>	<i>Symfonie nr.2</i>		<i>Reductie van op.37</i>	
1905		<i>Gethsemani [Poème symphonique]</i>		<i>Pianoreductie van orkestwerk</i>	
1905	43	"En Ardenne", Suite Horizons Dans les Champs Le Ruisseau Automne Rafales	Breitkopf, Brussel Handschrift Ce.Be.Dem.	"A Mr. L'Abbé Maxime Carton de Wiart, affectueusement" Clair de lune werd georkestreerd	15' 144 -16 '15

		Clair de lune			
1910	49	Prelude en fuga voor klavier, mi klein	Breitkopf, Brussel Handschrift Ce.Be.Dem.	“A Monsieur Lucien Tonnelier”	9’ 145
1910-1911	50	Sonate nr.3 in Fa groot	Breitkopf, Brussel. Handschrift A. Ryelandt, Brugge.	“A Mr. J. Van Roy, professeur au conservatoire de Bruges”	28’ 126
1911	51	Sonate nr.4 in fa# klein	Breitkopf, Brussel Handschrift Ce.Be. Dem.	“Au maître Vincent d’Indy”	15’ 127
1912 - 1913	55	<i>Symfonie nr.4</i>		<i>Reductie</i>	
1915	58	Sonate nr.5 in Si b groot	Handschrift Ce.Be.Dem.	“A mon cher fils Luc” De finale is herwerkt in 1923.	128
1915	60	Scènes enfantines	Struyf, Gent Handschrift A. Ryelandt, Brugge	“A mes chers enfants” Georkestreerd in 1939	10’ 160
1915	61	Sonate nr.6 in La groot	Handschrift Ce.Be.Dem	“Au comte Amédée Visart de Bocarmé”	129
1915 – 1925	62	Zes preludes	Handschrift en uitgave Ce.Be.Dem.	Het geheel werd gedateerd, 1916.	8’ 146
1916 ?	67	Adagio uit de 7de Sonate (L’ange)	Apart handschrift Ce.Be.Dem.		
1917	67	Sonate nr.7 in mi b klein	Handschrift Ce.Be.Dem.	“A Mr. Et Mme Louis Ryelandt”	22’ 130
1917	69	<i>Patria [ouverture]</i>		<i>Piano 4-handig</i>	
1920	76	Sonate nr.8 In Sol groot	Handschrift Ce.Be.Dem.		131
1923	81	Eerste nocturne	Cnudde, Gent Handschrift		6’ 137

niet gevonden

1927	90	Tweede nocturne	Handschrift Ce.Be.Dem. en Kon. Bib. Brussel	“A Monsieur Emile Bosquet”	138
1927 1928?	91	Derde nocturne	Cranz, Brussel Handschrift Ce.Be.Dem.	“Amicalement dédiée à Mlle. Suzanne Du Bois”	139
1928	92	<i>Le chant de la Pauvreté. Cantate II voor bariton solo, koor en orkest.</i>		<i>Opgedragen aan J. Joergensen Reductie voor klavier</i>	
1929	93	Vierde nocturne	Handschrift Ce.Be.Dem.	“A Monsieur Charles Scharrés”	140
1929	94	24 pensées musicales [Dans tous les tons majeurs et mineurs]	Handschrift Ce.Be.Dem		161
1929	96	Drie preludes	Handschrift en uitgave Ce.Be.Dem.		7' 147
1929	97	Vijfde nocturne	Handschrift Ce.Be.Dem		141
1930	101	Sonate nr.9 In Fa groot [Adagio appassionata dateert uit 1911]	Handschrift Ce.Be.Dem.	“A Mme Leon Du Bois” De finale werd herwerkt in 1935. Ryelandt bleef onbevredigd en verloochende deze finale.	132
1931?	<i>sine</i>	<i>Suite [schets]</i>		<i>Reductie van op.102, Suite voor orkest</i>	
1932	105	Sonate nr.10 (Sonatine) in mi klein	Handschrift A. Ryelandt, Brugge Ce.Be.Dem	“A Mademoiselle El. Alberdingk Thym”	10' 133
1933		<i>Flos Carmeli. Cantate IV voor vrouwenstem- men en klein</i>	<i>Uitgegeven te Antwerpen 1937</i>	<i>Er bestaat een reductie</i>	

*orkest. Ter ere
van de H.
Theresia van
Lisieux*

1935	sine	Rondedans	Handschrift A. Ryelandt, Brugge	“Aan R. Ghesquiere voor zijn Methode”		162
	sine	Klein verdriet	Idem	idem		163
1935	113	Drie fuga’s voor piano	Handschrift Ce.Be.Dem.	Verloochend werk, hoewel het handschrift bij Ce.Be.Dem. berust.		148
1936	116	Suite voor de jeugd [Pour la jeunesse]	Cnudde, Gent Handschrift Ce.Be.Dem.	“A mes petits enfants”	8’	149
1937	118	Sonate nr.11 In Re groot	Handschrift Ce.Be.Dem			134
1937	120	Prelude – Fuga – Menuet	Handschrift Ce.Be.Dem.			150
1939	124/1	Sonatine in la klein	Cnudde, Gent Handschrift	“Dédiée à mes petits enfants”	5’	135
	124/2	Sonatine in Re groot	niet gevonden			136
1939	126	Zesde nocturne	Handschrift Ce.BeDem.	Opgenomen J. De Beenhouwer		142

Vanaf 1910 schrijft Ryelandt met een grote regelmaat pianowerken. Zijn belangstelling voor de absolute muziek neemt duidelijk toe. Vóór 1905 schreef hij werken die beschrijvende titels dragen. Vanaf 1910 verdwijnen ze – met uitzondering van de werkjes voor kinderen - ten gunste van abstracte titels als sonates, fuga’s of nocturnes en preludes.

Over zijn sonates schrijft Ryelandt

Avant de la [la quatrième sonate] laisser graver, je l’envoyai à Paris à Vincent d’Indy pour lequel j’avais (et encore) une grande vénération. Je lui demandais s’il daignerait en accepter la dédicace. Le maître me répondit de Boffres en Ardèche une lettre fort aimable, acceptant la dédicace, et me détaillant les qualités et les défauts de ma sonate. Quoique gravée je ne sache pas qu’elle n’eût jamais été exécutée en public. De mes autres sonates il n’y a vraiment rien à dire d’intéressant. Manuscrrites, elles attendent l’avenir... peut – être en vain. (13)

Over de uitgave van zijn werken vermeldt hij:

“Edité pour piano:

Mes ‘Fünf Phantasiestücke’ pour piano furent aussi édités par Breitkopf à la demande de Tinel. – Je fis encore une suite ‘Noordzee’ et une autre ‘En Ardenne’ un ‘Prélude et Fugue’, des ‘Scènes enfantines’, une ‘Suite pour la jeunesse’, deux ‘Sonatines pour

commençants'; toutes œuvres qui furent publiées peu à peu, de même que les 'Nocturnes I et III'.

Inédit pour piano:

J'ai six nocturnes à mon actif, deux cahiers de préludes, 24 pensées musicales de deux ou trois lignes, et une autre recueil: prélude, fugue, menuet." (14)

Naar aanleiding van de CD-opnamen van (een deel van) Ryelandts pianowerken formuleert Jozef De Beenhouwer in de tekstbijlage bij de CD zijn appreciatie en situeert hij de opgenomen werken:

"Daar Ryelandts klaviermuziek regelmatig gespreid is over de jaren 1892-1939, is het zeer goed mogelijk om hierin de stijlevolutie te volgen die zo kenschetsend is voor zijn heel oeuvre: een geleidelijke overgang van de Duits-romantische traditie naar een impressionisme dat sterk bij Fauré aanleunt.

De vroegste composities verraden zijn muzikale vorming bij Edgard Tinel wat een grote verering voor Brahms en vooral voor Schumann met zich meebracht. Dit blijkt bijvoorbeeld duidelijk uit de 'Fünf Phantasiestücke' opus 9 (1894), die trouwens op aanvraag van Tinel door Breitkopf werden uitgegeven. Toch bevatten deze Phantasiestücke reeds heel wat kenmerken die typisch voor Ryelandts stijl zouden worden, zoals bijvoorbeeld de sterk polyfone schrijfwijze met vele imitaties en zacht uitdeinende coda's, ook bij snelle bewegingen. (...)

In zijn sonates wendt Ryelandt een - zij het niet volledig doorgedreven - cyclisch procédé aan. Zo worden in de finales van de drie hier opgenomen pianosonates [de 2^{de}, de 4^{de} en de 7^{de}, B.M.] elementen van de voorgaande bewegingen verwerkt. Het meest komt dit tot uiting in de zeer doordachte vierde pianosonate (1911) (aan d'Indy opgedragen), waarvan de finale een haast Franckiaans karakter heeft. Daarentegen munten de uitbundige tweede (1898) en vooral de heroïsche zevende (1917) sonate uit door hun virtuoze pianistische schrijfwijze en hun lyrische bewogenheid.

De suite 'En Ardenne' opus 43 werd in de zomer van 1905 voltooid op het buitenverblijf van de Ryelandts in het Ardense dorpje Orchimont (provincie Namen) aan de grens met Frankrijk. De suite droeg oorspronkelijk de titel 'Poème ardennois' en bestond uit zeven delen. 'La Forêt, een stuk dat aanvankelijk op de derde plaats in de suite stond, werd door Ryelandt niet gepubliceerd en zelfs uit zijn manuscript verwijderd. Verder kan men uit het handschrift afleiden dat hij meermaals de titel voor het daaropvolgende nummer wijzigde: 'La Semois' (tantôt rivière, tantôt ruisseau), 'La Rivière' werd uiteindelijk 'Le ruisseau'. Indrukwekkend en gedurfd is 'Automne', als het ware een voorbode van Ravels 'Le gibet' uit 1908. Deze suite van natuurimpressies werd bovendien opgebouwd tot een boeiend geheel doordat voortdurend motieven uit de voorgaande delen worden hernomen. Zo is bijvoorbeeld 'Rafzales' thematisch volledig afgeleid uit 'Horizons en Automne'. 'Clair de lune' werd later door de componist georkestreerd.

De 'Prélude et fugue' opus 49 in mi klein uit 1910 is in werkelijkheid een triptiek samengesteld als prelude, koraal en fuga: een vorm die iets meer dan een kwarteeuw vroeger op meesterlijke wijze was gehanteerd door César Franck. Op een dramatisch geciteerde prelude (Largo. Allegro agitato) volgt een koraalmelodie (Largo) die na een korte herinnering aan het prelude-motief wordt omgevormd tot het thema van een vierstemmige fuga (Allegro moderato). Tegen het einde van deze fuga wordt het prelude-motief gecombineerd met het fugathema. Na een jubelende apotheose dooft de muziek uit terwijl flarden van de verschillende motieven naklinken.

Een heel andere muziek treft men in de beide bundels ‘Préludes opus 62 en 96’. Door de sprankelende pianistische schrijfwijze en door de grote gevarieerdheid behoort het opus 62 tot Ryelandts aantrekkelijkste klavierstukken. Vermeldenswaardig is wel dat deze zes miniaturen in een tijdspanne van tien jaar (1915-1925) ontstonden. Grotere eenheid en een Fauréaans impressionisme kenmerken de bundel opus 96 uit 1929, die wellicht de meest verfijnde bladzijden van de Brugse toondichter bevat.

Een grondige studie van de pianomuziek van Gabriel Fauré ging aan de compositie van de zes nocturnes vooraf. Ze werden door Ryelandt beschouwd als behorend tot zijn rijpste werk. Op de zesde nocturne na werden ze alle tussen 1923 en 1929 geschreven, in een periode waarin de toondichter het verst ging in zijn harmonische experimenten. Zelden vindt men bij hem meer dissonante, aan de atonaliteit grenzende momenten als in de vijfde nocturne. Naar de vorm zijn al deze nocturnes drieledig: langzaam-snel-langzaam. In het middengedeelte van de derde treft men echter de expositie van een fuga aan. De vierde nocturne is ongetwijfeld een der mooiste stukken uit de Vlaamse pianomuziek. Het is een dromerige cantilene die onderbroken wordt door een bizarre, wervelende Midzomernachtsmuziek: “Vif et estompé (Songe d’une nuit d’été)”. De zesde nocturne ontstond eerst tien jaar later (1939). Zij is veel traditioneler van toonspraak. Dit is trouwens typisch voor de meeste composities uit Ryelandts laatste scheppingperiode. Alleen de eerste en de derde nocturne werden tot nog toe gepubliceerd. (15)

5. Invloed en esthetiek.

“Het vaststellen van invloed in muziek is een moeilijke zaak. Men kan een muziekhistorische aanpak kiezen en zich concentreren op historisch verifieerbare verwantschappen, zoals de verhouding leraar leerling of andere relaties van persoonlijke of professionele aard. Dergelijke verwantschappen hebben een biografisch karakter en betreffen vooral de omstandigheden waaronder het werk ontstond, niet zozeer de inhoud ervan.

Men kan ook meer muziektheoretisch te werk gaan en ervoor kiezen de genoteerde muziek als uitgangspunt te nemen, om op basis daarvan vermeende overeenkomsten te formuleren. Ook hier schuilen adders onder het gras: ten eerste ontstaat er een moment van willekeur wanneer de overeenkomsten die we denken te zien minder duidelijk zijn dan regelrechte citaten, en ten tweede doen we met het vaststellen van zoiets als de invloed van componisten op elkaar een uitspraak over het componeerproces, terwijl we die uitspraak baseren op de partituur, die ons over dat componeerproces niet veel kan vertellen.

Het is erg moeilijk om op muziektheoretisch vlak invloed te ‘bewijzen’; hooguit kan men hem aannemelijk maken door een overvloed aan voorbeelden aan te voeren, een statistisch bewijs, maar dan zal nog steeds elk tegenvoorbeeld het ‘bewijs’ minder overtuigend maken.

Een tussenweg tussen de musicologische en de muziektheoretische benadering wordt gevormd door het egodocument. Uitspraken van de componist zelf leveren historisch betrouwbare informatie op over de invloed van andere componisten en illustreren deze relatie muziektheoretisch.” (16)

In dit onderzoek nemen we Ryelandts egodocumenten als leidraad. Fauré is naast Debussy, Tinel, Mahler, d’Indy één van Ryelandts tijdgenoten waaraan hij in 1941 een omvattend artikel wijdt.

Ryelandt kijkt over de grenzen heen en volgt en kent de ontwikkelingen van de Franse muziek. Uit het artikel ‘Gabriël Fauré et l’évolution musicale’ (17) blijkt zijn bewondering voor het werk van Fauré, vooral voor de mogelijkheden die dit oeuvre biedt voor een verdere evolutie van de tonale muziek.

Ook Willem vermeldt de invloed van de Franse esthetiek bij het begin van de 20^{ste} eeuw op het werk van Ryelandt, zonder dit echter overtuigend te beargumenteren vanuit een muziektheoretisch standpunt.

“In de kamermuziek vallen heel wat Debussiaanse elementen op; none-akkoorden, hele-toonstoonladders, vermeerderde kwinten. Fauréaans lijken ons zijn pianonocturnes waarin hij de melodie progressief ontsluit en met een paar noten subtiele harmonieën suggereert zonder deze te affirmeren. Hier gaat Ryelandt betrekkelijk ver in zijn harmonische taal, een voor hem uiterste grens tussen harmonisch en enharmonisch, tonaal en atonaal.” (18)

De muzikaal-technische termen harmonisch en enharmonisch en tonaal en atonaal laat Willem hier onverklaard. Ryelandts muziek en teksten getuigen van een worstelen met de mogelijkheden die tonaliteit bood bij het begin van de twintigste eeuw. In zijn afwijzen van het atonale is hij meermaals duidelijk en op late leeftijd zelfs erg behoudsgezind. Op tweeëntachtigjarige leeftijd schrijft hij onomwonden in het artikel ‘La Crise Musicale’:

Atonal, polytonale...on conçoit aisément que, supprimant la modulation, le musicien supprime l’un des plus puissants moyens de diversité de la langue musicale. Le mélange des douze degrés de notre musique européenne produit un effet de monotonie désolante et la musique y perd une de ses plus grandes richesses. (19)

Over de componisten die Ryelandt beïnvloedden vermeldt Willem:

“Erft Ryelandt rechtstreeks van Tinel, Franck, Wagner, Debussy en Fauré (zoals blijkt uit bijgevoegd schema Afb.2, p.19) en heeft hij op zijn beurt geen school gemaakt, toch is het zo dat hij een specifieke maar geïsoleerde plaats inneemt.

Als privé-leerling van Tinel is hij de laatste beoefenaar en de vurigste verdediger van het groots opgevatte geestelijk oratorium. Samen met Tinel betekent hij in Vlaanderen (België?) wat Franck in Frankrijk en Elgar in Engeland betekenden op het gebied van de vernieuwing en herwaardering van het oratorium, een tijdperk dat begon met Christus van Franz Liszt. (...)

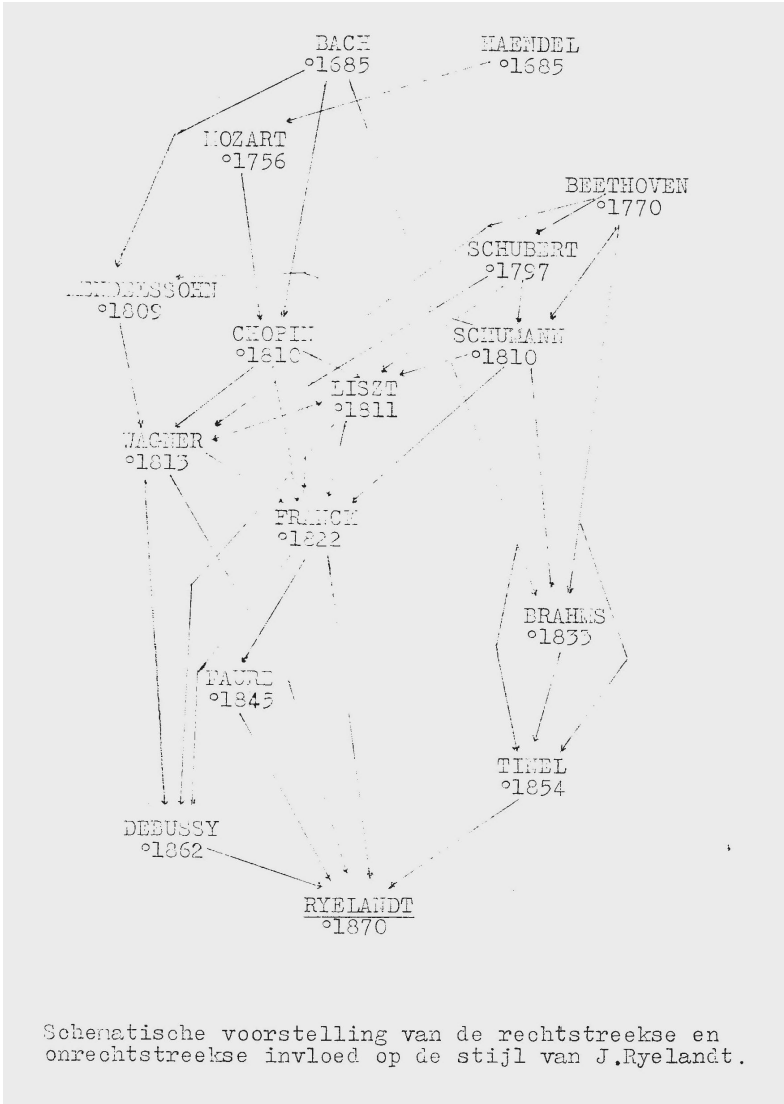
Met zijn oratoria verwierf hij trouwens nationale en internationale faam. (...)

Zijn grote productie symfonische werken en kamermuziek is nog relatief onbekend bij het publiek. Zijn liederen genieten een relatief goede verspreiding.” (20)

Aan de hand van het genoemde schema (Afb.2.) worden er schetsmatig verbanden aangegeven die de relaties met andere componisten aanduiden.

Uit dit netwerk leidt de invloed van Fauré bij Ryelandt tot zijn meest persoonlijke pianowerken waaronder de preludes en nocturnes.

In Deel 2 brengen we Ryelandts visie over Fauré in verband met deze werken. Zijn esthetiek is verweven met de begrippen ‘personnalité’, ‘originalité’, ‘sincérité’, ‘sensibilité’, begrippen die deel uitmaakten van de Franse esthetiek bij het begin van de 20^{ste} eeuw.



Afb.2

Voetnoten

Inleiding

p.5-6

(1) DE BEENHOUWER, Jozef, *Joseph Ryelandt Piano Works*, [CD], Rene Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie, CD87 001-1 en CD87 001-2), met tekstbijlage.

(2) RYELANDT, Joseph, *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95.

(3) Ibidem.

DEEL 1: Ryelandts pianowerken

1. Het muzikale klimaat in Vlaanderen bij het begin van de 20^{ste} eeuw. p.7-8

(4) GRIJP, Louis Peter, (hoofdredactie), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, University Press-Salomé, Amsterdam, 2001, p.538-539.

(5) DELAERE, Marc, KNOCKAERT, Yves en SABBE, Herman, *Nieuwe muziek in Vlaanderen*, Stichting Kunstboek, 1998, p.17.

2. Joseph Ryelandt. Beknopte biografie. p.9

(6) VON VOLBORTH-DANYNS, Diana, Ryelandt, Joseph, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, tweede uitgave, deel 22 Russian Federation, §II to Scotland, 2001, p. 55.

3. Receptie van Ryelandts werk p.10

(7) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, Typoscript, Leuven, 1977, p.31. Willem haalt hier een tekstfragment aan uit Ryelandts Notices.

(8) RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven, voorwoord.

(9) Voor een lijst van opnamen met werken van Ryelandt, zie DEEL 4: Apendices p.69.

4. Chronologie en situering van Ryelandts pianowerken. p.11-18

(10) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, Typoscript, Leuven, 1977, p89-99.

(11) RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven, p.26.

(12) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, Typoscript, Leuven, 1977. Willem gaf zijn initialen W.W. aan deze catalogus.

(13) RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven, p.33. Ryelandt schrijft: "Dans ce total ne sont pas compris des œuvres d'essai comprenant bien quatre ou cinq sonates, des variations, un trio, etc."

Waarschijnlijk is er onder 'des variations' ook het opus 6 bedoeld.

(14) Ibid. p.34.

(15) DE BEENHOUWER, Jozef, *Joseph Ryelandt Piano Works*, [CD], René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie, CD87 001-1 en CD87 001-2), tekstbijlage.

5. Invloed en esthetiek.

p.19-21

(16) MOOIMAN, Bert, *O.Messiaen en de Franse harmonie. Een studie over de verwantschap tussen de Franse romantische orgelschool en het vroegere werk van Olivier Messiaen*, in Tijdschrift voor Muziektheorie, jg.9, nr.1, Den Haag, 2004 p. 20-21.

(17) RYELANDT, Joseph, *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95.

(18) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, Typoscript, Leuven, 1977, p.161.

(19) RYELANDT, Joseph, *La Crise Musicale*, in Musica Sacra, jg. LIII, nr.2, (Mechelen), 1952, p.51-52.

(20) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, Typoscript, Leuven, 1977, 163-164.

ASSOCIATIE K.U.LEUVEN
HOGESCHOOL VOOR WETENSCHAP & KUNST
DEPARTEMENT MUZIEK, PODIUMKUNSTEN EN ONDERWIJS
LEMMENSINSTITUUT LEUVEN

JOSEPH RYELANDTS NOCTURNES EN PRELUDES VOOR PIANO

Inleiding

DEEL 1: Ryelandts pianowerken

DEEL 2: Ryelandts esthetiek: Franse en Fauréaanse invloeden

DEEL 3: De nocturnes en preludes

Appendices

SCRIPTIE aangeboden tot het behalen van de graad Meester in de Muziek

Optie Instrument: Piano

Bart MEURIS

ACADEMIEJAAR 2004-2005

DEEL 2: Ryelandts esthetiek: Franse en Fauréaanse invloeden

1. Ryelandts visie op Fauré

Vanaf WO II houdt Ryelandts componistenloopbaan nagenoeg op. Hij is dan een zeventiger. In een lezing uit 1941, ‘Gabriël Fauré et l’évolution musicale’ (1) toont Ryelandt zijn visie over het werk van Fauré en zijn persoonlijke standpunten in verband met de evolutie van de tonale muziek. Terugblikkend beschrijft hij zijn eigen tijd:

“Au milieu de l’évolution désordonnée et tumultueuse de l’art contemporain, où les formes les plus révolutionnaires le disputent au conservatisme le plus étroit, il est bon d’admirer la carrière harmonieuse et l’art élevé du grand musicien français que fut Gabriël Fauré, né en 1845 et mort en 1924.”

Hij besluit:

“Parmi les musiciens morts dans le premier quart de ce siècle, *Debussy et Fauré sont les plus grands*; celui-ci est le dernier en date des maîtres postbeethovéniens dont la glorieuse lignée s’étend de Schubert jusqu’à lui. Fauré fut l’un des rares musiciens qui ait pu infuser une nouvelle vie à la musique tonale, en apparence épuisée après Wagner.” (...)

“C’est du très bel art, réservé et modeste.”

Ryelandt moet in Fauré’s oeuvre een mogelijkheid tot evolutie of vernieuwing van de tonale muziek gezien hebben en een weg om aan Wagners dominantie te ontsnappen. Hij ontkomt in zijn beschrijving niet aan het woord ‘modeste’.

Hij zoekt de plaats die Fauré toekomt in de muziek van het eerste kwart van de 20^{ste} eeuw.

Hij merkt, in een tijd waar Wagner domineert, het ontstaan van een meer klassiek gerichte beweging die voor hem een terugkeer naar een ‘musique pure’ markeert en die toch het individualistische karakter van de romantiek behoudt.

Voor deze beweging vermeldt hij Brahms, Saint-Saëns en ‘de grote’ César Franck. Franck richt zich meer tot de muzikale constructie die de romantische school al te veel negeert.

“Le style si personnel de César Franck – qui doit très peu à Wagner – nous initie à des finesses harmoniques nouvelles et ceci m’amène à Fauré.”

Hij beschouwt Debussy, veeleer dan Wagner, als de werkelijke muzikale revolutionair die, ondanks zijn tonale uitgangspunten de harmonische taal verruimt.

Fauré’s stijl beschrijft hij als volgt:

“Très personnel, il n’est pas nouvelle école. Le mouvement Debussyste ne semble guère l’avoir influencé, pas plus – je crois – que Franck et son école. Son style harmonique est poussé jusqu’à l’extrême du raffinement, mais il reste tonal. Son pied cotoie les précipices sans y tomber, les extrêmes frontières harmoniques sans les franchir, en nous procurant l’intense volupté des retours imprévus et reposants à la plénitude tonale. Sa ligne mélodique a une grâce et une souplesse d’une infinie séduction.”

Hij merkt in de vroege werken van Fauré wat invloeden van Gounod, Schumann en Chopin. Fauré is bovenal zichzelf en het voorlopig laatste genie van een tonale traditie die zijn grenzen bereikt. Hij vernoemt verleidelijke melodische lijnen als een stijlkenmerk en vermeldt ook een versoering van textuur in Fauré’s later werken.

“Il faut y admirer la séduction mélodique et la profondeur d’accent avec le dépouillement progressif de l’écriture, surtout dans ses oeuvres pour piano, où il arrive à suggérer de fort belles harmonies avec le moins de notes possible.”

Hij onderkent de waarde van Fauré’s pianowerken en verwijst vooral naar de latere werken, die door hun sobere stijl lange tijd door pianisten werden verwaarloosd.

“Ses compositions pour piano ne sont pas assez appréciées même en sa patrie. A vrai dire on joue beaucoup ses quatre ou cinq premiers nocturnes si séduisants; mais il en a écrit treize dont certains d’une incomparable grandeur et profondeur d’expression. Les virtuoses jouent certains de ses impromptus, vifs et brillants; mais que fait-on de ses treize barcarolles d’une inspiration si élevée et si personnelle?”

2. Franse esthetiek: originaliteit, echtheid, persoonlijkheid en bescheidenheid

Tussen 1890 en 1930 doorkruisen de termen ‘sincérité’ (echtheid, oprechtheid), ‘personnalité’, ‘originalité’ de Franse teksten over muziek evenzeer als de ideeën over ‘decadentie’, ‘impressionisme’ of over het conflict klassiek - modern.

In ‘Muziek uit de voorbije eeuw’, wijden Boudewijn Buckinx en Yves Knockaert een hoofdstuk aan ‘originaliteit’. Ze komen tot de volgende omschrijving van de begrippen originaliteit en persoonlijkheid:

“Meer dan één componist houdt de drang naar originaliteit voor bekeken, op het ogenblik dat hij zijn niche gevonden heeft en van het verdiende succes geniet. Originaliteit wordt dan enkel ervaren als een zoektocht naar de persoonlijke stijl die voldoende publieksgericht is om aanvaard te worden. (...)

Originaliteit is eeuwenlang een eis geweest als tegenhanger van uniformiteit, navolging en epigonendom. Kwaliteit hield originaliteit in, en originaliteit stond voor kwaliteit.

De originaliteit zit ingebakken in de persoonlijkheid. De ene mens is altijd origineel; bij de andere kan je er vanaf nu op aan dat hij tot zijn laatste levensdag nooit origineel zal zijn.” (2)

Yves Knockaert vervolgt:

“De originaliteit die zonder eisen blijft bestaan, is deze van de ingebakken individualiteit van elke mens. Laat twee componisten een heel eenvoudig stukje maken op hetzelfde thema: het zal altijd verschillen vanuit de eigen persoonlijkheid van beiden. Originaliteit garandeert die typische individuele kwaliteit. Originaliteit wordt dan bijna een ethisch begrip, want om dat typisch individualistische naar voren te kunnen schuiven, moet de componist eerlijk en zichzelf zijn, trouw blijven aan zichzelf en zelfverantwoordelijkheid nemen. Die eerlijkheid van een compositie is volgens mijn mening hoorbaar, net als de oneerlijkheid hoorbaar is en doorprikbaar.” (3)

Het zijn deze gedachten en hun co-notaties, die Fauré en zijn tijdgenoten aan het begin van de 20^{ste} eeuw bezighielden. Paul Dukas schrijft in de ‘Revue hebdomadaire 4’ een artikel: “La musique et l’originalité”. (28 sept. 1895, p.621. Paginaverwijzingen staan tussen haakjes in de tekst) (4)

Dukas meent dat men ‘echte creatieve geesten’ herkent aan hun wil om ‘het juk van de autoriteit’ af te werpen. Ook hij probeert originaliteit te definiëren:

“Indien we muzikale originaliteit willen definiëren, kunnen we het omschrijven als het resultaat van een auditieve impressie die we nog niet ervoeren. Ongetwijfeld zullen de vaardigheid van de combinaties en hun effecten ontoereikend blijken wanneer ze niet voortkomen uit een innerlijke noodzaak, uit een levend gevoel, [d’une nécessité intime, d’une sensation vive] bevrijd van alle invloed en getob over epigonendom.” (p. 623)

De aangehaalde band tussen de originaliteit van een kunstenaar en zijn innerlijke noodzaak en gevoelens, veronderstelt dat in de kunsten, echtheid en originaliteit op gemeenschappelijke gronden rusten. Indien blijkt dat originaliteit in muziek enkel voortkomt uit echtheid, dan moet originaliteit een bijproduct zijn van echtheid, echtheid die als enige de externe invloeden kan weren. Dukas veronderstelt twee vormen van originaliteit: een nieuwe stijl, objectief waarneembaar en daarom imiteerbaar, en een nieuwe gedachte, die altijd subjectief is en daarom niet imiteerbaar is.

“Bij het werk van een leerling ontbreken de innerlijke noodzaak van een bepaald effect en de spontane impuls van de creatieve gedachte; de leerling slaagt er enkel in een min

of meer perfecte vorm op te roepen, maar dan een zonder een sprankel leven. De meester blijft altijd de meester; hoe hij ook fout omspringt met technische zaken, zijn meest originele originaliteit, durf ik zeggen, blijft steeds aanwezig.”
(p.625)

Ik kan enkel maar vermoeden dat Ryelandt Dukas' essay kende wanneer hij in 1934 zijn artikel 'L'originalité et la personnalité dans l'art' schrijft, waarin hij zijn visie over originaliteit en persoonlijkheid neerschrijft. Hij laat niet na om enkele keren het woord 'sincérité' (echtheid) te vermelden. ('On parle tant de la sincérité dans l'art' en 'une âme sincère et vibrante'):

“Dans le langage courant, on a tort de dire indifféremment: cette artiste est *original*, ou, cet artiste est *personnel*.

Entre ces deux notions, il y a une différence subtile. L'individu, c'est l'homme considéré comme unité, simple numéro dans le total humain; il représente la cellule de ce total et chaque individu a exactement la même importance. C'est une dépréciation – nécessaire sans doute – de la *personne* humaine. Celle-ci au contraire, a une valeur propre, des qualités d'intelligence, de cœur, différentes de celles du voisin. (...)

La conception de l'individu serait surtout d'ordre matériel et extérieur; celles de la personne es d'ordre moral, intime, profond, différent chez chaque homme. Quant à l'originalité, elle n'est qu'une manifestation extérieure de la personnalité, due à une façon particulière, et donc nouvelle de s'exprimer. (...)

En musique, l'imitation de Debussy (dérision des mots !) passait pour de l'originalité, tout comme de nos jours, certains croient que pour être personnel il faut écrire en mélangeant plusieurs tonalités. On parle tant de la sincérité dans l'art...peut-être à cause de sa rareté.

En conclusion, disons que les œuvres, qui n'ont pour elles que leur originalité, passeront comme passe toute mode. Seules vivront celles reflètent une vraie personnalité, une âme sincère et vibrante. Si elles ont en elles une part d'originalité réelle, tant mieux, malgré que cette qualité soit éphémère. (...)

La seule chose qui importe n'est pas de savoir si telle œuvre d'art est originale, mais bien de savoir si elle reflète une personnalité.”(5)

Ryelandt koppelt de begrippen 'persoonlijkheid' en 'echtheid' aan elkaar en plaatst ze tegenover 'originaliteit'. De waarde van een werk zit niet in zijn originaliteit maar in het weerspiegelen van een persoonlijkheid. Persoonlijkheid is van een morele orde; intiem, diep, echt. Ze is verschillend van mens tot mens. Originaliteit zal, zoals alle modeverschijnselen, van voorbijgaande aard zijn. Werkelijke persoonlijkheid heeft 'een oprechte en levendige ziel', en kan eventueel origineel zijn.

Ook Carlo Caballero (6) onderzoekt nauwkeurig de rol die echtheid speelt bij het creëren, bij critici en bij het sociale gebeuren aan het begin van de 20^{ste} eeuw.

Tijdens zijn werk aan het eerste Pianoquartet, schrijft Fauré een brief aan zijn vrouw en bedankt haar voor het aanmoedigen van zijn onderneming:

“Tu as raison d'apprécier le genre [kamermuziek] comme tu le fais. C'est bien là, avec la musique symphonique, la véritable musique et la traduction la plus sincère d'une personnalité.” (7)

Fauré verbindt hier de termen 'sincérité' en 'personnalité'. De vertaling van persoonlijkheid, of van een persoonlijke sensibeleiteit, vormt de fundamentele betekenis van 'sincérité' voor de componist. Muzikale echtheid is de vertaling van het innerlijke van de kunstenaar in muziek, vanuit de kracht van een creatieve noodzaak.

Ook de critici gebruiken in hun verhouding tot Fauré meermaals het woord ‘oprecht’ en ‘echt’ (sincérité). Deze critici verwijzen naar de ideale harmonie tussen zijn muziek en zijn persoon. Voor zijn tijdgenoten was Fauré’s onverschilligheid voor modieuze stijlen een aspect van zijn oprechtheid.

Dat Ryelandt echtheid nastreefde en als bescheiden werd beschouwd, blijkt ondermeer uit de formulering ‘pas un serviteur inutile d’art’, waarmee Ryelandt zichzelf omschrijft in het voorwoord van zijn Notices (8). Zijn onverschilligheid voor zijn roem en bekendheid worden nog het best uitgedrukt door zijn woorden:

“Si Dieu veut que mon oeuvre soit un jour propagée, cela viendra. Sinon, qu’importe? Le rôle de l’artiste est de produire et puis c’est tout. Le succès est un luxe et un agrément, non indispensables. D’ailleurs j’ai la chance d’avoir entendu mes cinq oratorios, et plusieurs fois. César Franck n’a jamais entendu ses « Béatitudes »”.(9)

Wanneer Willem over de mens Ryelandt schrijft, haalt ook hij Ryelandts bescheidenheid aan.

“De legendarische bescheidenheid die hem kenmerkte is er voor een groot gedeelte de oorzaak van dat de “provinciale” componist weinig binnen de toenmalige muzikwereld indrong.” (10)

In een brief van 17 mei 1905 aan A. Moortgat, die Ryelandt om een foto voor publicatie vroeg, antwoordde hij: “Mijn portret? ...neen achtbare Heer. Het publiek mag mijne werken kennen; mijn aangezicht, het is niet nodig.” (11)

Van Fauré is bekend dat hij zichzelf slechts zelden over zijn drijfveren uitliet, zodat we aangewezen zijn op de gegevens uit zijn directe omgeving en die van zijn leerlingen. Een aantal vooraanstaande musici zoals Charles Koechlin, Émile Vuillermoz, en André Messager, waren Fauré’s leerlingen. Henri Duparc en Paul Dukas waren naaste collega’s.

Henri Duparc’s spreekt over de tegenstelling tussen een oprecht, authentieke zelf en de verschillende krachten die hier tegenover staan, zoals het behoren tot een school.

“Volgens mij spreekt de musicus zijn eigen taal wanneer hij muziek schrijft en hij dient zich slechts bezig te houden met het uitdrukken van de emoties van de ziel naar andere zielen toe; muziek die zichzelf niet geeft, betekent niets. Met andere woorden, de musicus die een werk schrijft en die zich bekommert over het behoren tot een of andere school, zal misschien een vaardig vakman zijn, maar hij is niet meer dan dat... Er zijn werken die geen behoefte hebben om archaisch noch modern te zijn, omdat ze mooi en oprecht zijn.” (12)

Koechlin, die net een vioolsonate had opgedragen aan Fauré, zijn oud-leraar, schreef hem op 15 juni 1921:

“Ik wil je een werk opdragen waarvan ik het gevoel had, dat ik er werkelijk iets van mezelf heb ingestoken, in mijn eigen taal – en niettemin muziek. Of ik erin geslaagd ben, zal de toekomst uitwijzen. Voor een kunstenaar is het meest essentiële, zijn werk schrijven, zijn best gedaan hebben. En ik kan je zeggen dat ik nooit een beter voorbeeld voor me had...dan dat van je werk. Niet dat ik me in mijn sonate aanmatig je werk te evenaren of te imiteren; maar het heeft me hun serene licht en hun absolute oprechtheid doen inzien, die erin bestaat om de muziek te scheppen waarvan men houdt. (13)

Ryelandt gebruikt vergelijkbare formuleringen in het voorwoord van zijn Notices:

“Je crois avoir fourni assez d’œuvres dans tous les domaines pour pouvoir me dire que je n’ai pas été un serviteur inutile de l’art. J’ai fait ce que je pouvais. L’avenir décidera si quelque chose de cette œuvre me survivre à la plus grande gloire de Dieu”. (14)

Koechlin rechtvaardigt zijn stilistische experimenten in termen van zijn eigen sensibele. Hij verwerpt andere voorwendsels om voor vernieuwing te kiezen en verwerpt vernieuwingen als een doel op zich.

“Weet je, in elk geval heb ik slechts harmonieën of ontwikkelingen geschreven omdat ze correspondeerden met de expressie van wat ik voelde – nooit om de toehoorders te verbazen of om te streven naar iets min of meer nieuws.” (15)

Door het benadrukken van oprechtheid in plaats van een bepaalde stijl of doctrine op te dringen, trachtte Fauré zijn studenten te tonen dat het beste wat muziek kan geven “de gave van zichzelf” is. Oprechtheid was waarschijnlijk de meest waardevolle bijdrage tijdens Fauré’s lessen.

Fauré acht een componist vrij om zijn eigen stilistische middelen te kiezen, origineel of niet.

“every artist [is] free to translate his thought, his sensibility, by the means it pleases him to choose”. (16)

Ryelandt formuleert in 1952 eenzelfde standpunt.

“Un des motifs qui attire les compositeurs actuels vers un style si recherché est le désir d’être original. Comme si l’écriture atonale ou polytonale n’avait pas ses poncifs tout comme l’autre ! La vraie originalité, *disons plutôt la personnalité*, on l’a dans le sang et elle peut s’exprimer par des harmonies traditionnelles aussi bien qu’en entassant des dissonances” (17)

In de hierboven aangehaalde tekst omschrijft Ryelandt persoonlijkheid als de ware originaliteit (la vraie originalité, *disons plutôt la personnalité*), die zich zowel van traditionele harmonieën kan bedienen als van opeenstapelingen van dissonanten.

Dat deze componisten ‘persoonlijkheid’ en ‘een oprechte gevoeligheid’ boven ‘originaliteit’ stellen, en dit hun ware originaliteit noemen, bepaalt hun verhouding tot de toen gangbare en modieuze strekkingen en scholen.

Ryelandt schrijft :

“Parmi les compositeurs de l’ordre nouveau (pour employer une expression actuelle) il y a des hommes qui ont montré du génie: je ne citerai Stravinsky et Honegger; mais il y en a bien d’autres... hélas !”

(...) ” Il est à remarquer que la personnalité véritable n’a pas toujours besoin de révolutionner les formes pour s’exprimer.” (18)

Dat deze benadering van echtheid naast esthetische waarden ook persoonlijke en morele waarden inhoudt, doorziet ook Ryelandt in het artikel waaruit we aan het begin van dit hoofdstuk citeerden:

“La conception de l’individu serait surtout d’ordre matériel et extérieur; celles de la personne c’est d’ordre moral, intime, profond, différent chez chaque homme.” (19)

Caballero vat samen:

“Sincerity, as we found it defined in early twentieth-century France, was held up to composers as a quality to be gradually realized and guarded, not a gift of grace. Sincerity, then, is a practice and an ideal. The *ideal* of sincerity charted a difficult course on the periphery of trends, money and celebrities. The *practice* of sincerity demanded an interrogation of one’s innermost predilections, a return to the domain of inner consciousness.” (20)

Behoort deze houding tegenover oprechtheid en haar gevolgen tot een vervlogen tijdperk of is de kwestie van bescheidenheid juist hedendaags of postmodern? Caballero schrijft:

“As long as suspicions of fraudulence and fabrication trouble our encounters with works of art, the question of sincerity remains open. At the beginning of the twentieth century these suspicions compelled French composers and critics to defend new music as never before. Responsible critics tried to reassure audiences, confronted with multifarious and sometimes contradictory trends, that contemporary composers were not playing pretentious jokes on them, that stylistic innovations reflected sincere translations of unique personal sensibilities. The urgent need to defend new works and to probe their authenticity has not vanished from more recent musical criticism. Indeed, the listening public still makes efforts to distinguish the posers from the sincere artists, and, likewise, rival artistic factions continue to accuse one another of fraudulence.” (21)

en verder:

“The position of sincerity in the post-modern space remains at present either indeterminate or invisible. Until a modern critique seriously takes up the question of sincerity for the future of art and aesthetics, we remain far too near its modern implications to dismiss it.” (22)

Mede door de houding van het modernisme, die uitgangspunten van echtheid afwees ten gunste van een originaliteit en dan in de eerste plaats een originaliteit die naar het vernieuwen van het materiaal gericht was, raakten de werken van de vorige generatie in de verdrukking.

3. Streven naar absolute muziek

3.1. 'La musique pure'

Fauré's verzet tegen beschrijvende titels bij zijn werken is bekend. Het afwijzen van titels leverde behoorlijke discussies op met zijn uitgever Hamelle.

“Ik verzeker je dat het onmogelijk is om deze stukken specifieke titels te geven, en ik ben er zeker van dat op dit punt in de ontwikkeling van de muziek er niet langer behoefte aan is. De titel 'stuk' is perfect aanneembaar, en een nummer volstaat. Er bestaan vele werken die niet het minst geleden hebben bij het ontbreken van een titel.” (23)

Bij Ryelandt merken we dat het grootste deel van zijn pianowerken na 1905 geen titel draagt. Enkel in de vroege pianowerken 'Fünf Phantasiestücke', op.9 (1894) en de suites 'Noordzee', vijf schetsen voor piano op.31 (1901) en 'En Ardenne', op.43 (1905) gebruikt Ryelandt beschrijvende titels. Na 1905 verdwijnen ze volledig, behalve bij de pianowerkjes voor kinderen: Scènes enfantines op.60 (1915) opgedragen 'A mes chers Enfants', Rondedans, Klein verdriet, s.op. (1935) en Suite pour la jeunesse op.116 (1936) opgedragen aan mijn lieve kleine kinderen. Toevallig of niet zijn deze werken uitgegeven en is het uiteraard mogelijk dat de uitgever op titels aandrong.

Na 1905 dragen de pianowerken abstracte aanduidingen zoals sonate, nocturne, prelude, fuga, pensées musicales, sonatine, prelude-fuga-menuet. Het hardnekkig afwijzen van titels kan gezien worden in een ruimere esthetische context. Hiermee zet Ryelandt de traditie van Chopin verder en lijkt hij conservatief. Tezelfdertijd plaatst dit hem ook bij de modernen die vanaf 1918 in een anti-impressionistische reactie beschrijvende titels verwerpen. Hier is Ryelandts standpunt meer in overeenstemming met moderne tijdgenoten zoals ondermeer Schoenberg, wanneer deze zich bedient van een titel zoals "Klavierstück".

3.2. 'La sensibilité'.

De muziek van Ryelandt roept geen vragen op naar wat ze betekent, naar haar concrete inhoud. In een artikel 'Comprendre la Musique?' beschrijft Ryelandt enkele van zijn esthetische uitgangspunten.

“Le fond de la question est celui-ci: la musique ne peut exprimer directement des idées au sens philosophique de ce mot. Ce qu'on entend par idées musicale c'est un fragment mélodique ou harmonique formant un tout en soi-même. La musique est une langue *sui generis* exprimant un subconscient de notre âme: elle commence où le langage ordinaire s'arrête. Ce qu'elle exprime ce sont les mouvements de l'âme, autrement dit les passions. De la sorte, comprendre la musique c'est sentir remuer en nous ces mouvements passionnels sous l'impulsion des mouvements sonores de la musique.” (24)

Ryelandt gaat ervan uit dat muziek slecht gewapend is op het domein van concrete betekenissen. Net als Fauré, zoekt hij naar een "musique pure", die meer te doen heeft met de kunst van voelen en gevoeligheid. Het domein dat de dichter Paul Valéry omschreef als "les modes purs". (25) Hun doel omvat meer het laten ontwaken en creëren van een bijzondere toestand van bewustzijn, een 'sensibilité'.

“Quand il s'agit de la compréhension esthétique [van muziek], celle de la beauté des choses, la question se complique. En effet, nous sentons bien que l'intelligence seule ne peut s'approprier tout ce qu'exprime une œuvre d'art ou un spectacle de la nature. Il y a une autre faculté qui doit nous venir en aide, c'est la sensibilité. La beauté

s'adresse à la sensibilité autant qu'à l'intelligence, et – dans le domaine musical – davantage à la sensibilité, sans toutefois exclure l'intelligence.” (26)

En verder:

“Mais il est évident que la sensibilité (prise dans le sens le plus large) est bien le premier élément de la compréhension musicale.

Dans les autres arts, la compréhension esthétique tient aussi, pour une large part, de la sensibilité. Tant que nous n'avons saisi un poète que par notre intelligence, nous ne l'avons pas vraiment compris. Il y a encore, et surtout, l'au-delà des mots qu'il nous faut sentir, ce que l'auteur n'a pu que suggérer. L'émotion causée par un marbre ou par une peinture d'êtres vivants ou d'un paysage, est bien souvent – si j'ose dire – au-delà de ce qu'on voit.” (27)

Deze 'au-delà de ce qu'on voit' vinden we in een andere omschrijving terug bij Fauré, in de reeds aangehaalde brief aan zijn vrouw Marie Fauré van 11 september 1906:

“...genre de pensées si imprécises qu'en réalité elles ne sont pas des pensées...”

en

“...une vague rêverie qui, comme toutes les vagues rêveries, serait littérairement intraduisible...” (28)

Fauré herkent de grond van muzikale verbeelding,

“Imagination, in turn, consists of trying to give expression to everything we could want in the way of something better, everything that goes beyond [dépasse] reality.”

Thus, “art and music especially, consists of raising ourselves as far as possible above what is.” (29)

Tot slot vermeldt Ryelandt de houding die men bij het beluisteren van muziek kan aannemen.

“Je crois qu'il faut avant tout se mettre dans un état réceptif, l'esprit et la sensibilité en éveil, sans nulle velléité de chercher un sens littéraire, à moins que le compositeur n'ait manifesté, par un programme ou par un texte chanté, son intention de parler à notre imagination ou à notre raison et non plus seulement à notre sensibilité musicale.” (30)

3.3. Poëzie en muziek: Ryelandt – Gezelle

Naast zijn toenemende interesse voor de absolute muziek in zijn instrumentaal werk, schreef Ryelandt een groot aantal verfijnde liederen. Hij toonde een duidelijke belangstelling voor poëzie, ondermeer voor de Fransen en voor het werk van zijn stadsgenoot Gezelle. Zijn geslaagde vertaling naar het Frans van werken van Gezelle toont dit aan. (31)

In 1895 vroeg hij Gezelle om de tekst te schrijven voor zijn oratorium 'De XIV Stonden' of 'De bloedige dagvaart ons Heren'. Willem vermeldt dat samenwerking niet doorging wat niet klopt. (32)

“Het 'zingenschap' - Gezelliaans voor cantate – 'De XIV Stonden' werd in Eeklo uitgevoerd, maar daarna door een ontgoochelde Ryelandt vernietigd. Volgens Ryelandt liet Gezelles passietekst zich lastig op muziek zetten: “Het was niet gemakkelijk muziek te schrijven bij deze tekst. Gezelle had helemaal geen begrip van muziek: sommige gedeelten waren zeer muzikaal, andere niet.” Blijkbaar gold dit alleen voor deze in opdracht geschreven verzen, want Ryelandt zou in het totaal een dertigtal Gezelleliederen schrijven.” (33)

Ook in de keuze van zijn andere liedteksten getuigt hij van een erudiete literaire smaak. Net als Fauré toondicht hij uit Verlaine's *Fêtes galantes* en uit *La bonne chanson*. Verlaine, die veel van zijn verbeelding aan de muziek ontleende en wiens gedichten ook de aandacht van Debussy trokken.

4. Onbepaaldheid en suggestie

In dit hoofdstuk willen we aan de hand van een meer muziektheoretische aanpak, verbanden blootleggen tussen Ryelandt en Fauré.

Hun beider voorkeur voor het onbepaalde, voor het vage, het gesuggereerde, het onuitgesprokene, het niet-reële vormt een gemeenschappelijk kenmerk dat zich in hun muziek vertaalt in de behandeling van metrum en harmonie.

4.1. Onbepaaldheid als houding; het suggestieve

Fauré was wellicht bang om zijn eigen introspectie te grabbel te gooien. Hij vernietigde heel wat sporen van zijn compositorische arbeid wat het moeilijk maakt om zijn persoonlijke gedachten en exacte intenties te achterhalen. Ook Fauré's persoonlijke uitlatingen zijn relatief zeldzaam.

“But his act of destruction also shows his desire to control the shape of his legacy, to lock the doors of his workshop and fashion his own future image, and here we see his pride and his consciousness of his own achievement.” (34)

Vergelijkbaar en opvallend is de bijna overdreven zakelijke toon waarop Ryelandt in zijn ‘Notices’ over zijn eigen werken spreekt. Zonder één blik te gunnen op zijn manier van werken, zijn technieken of zijn artistieke en persoonlijke affiniteiten schrijft hij bijna uitsluitend in de vorm van opsommingen en vermeldingen over het ontstaan en de uitvoeringen van zijn werk.

Persoonlijke standpunten neemt hij echter wel in, in zijn geschriften en zijn artikelen over muziek. Hij hanteert een duidelijke, mooie en overtuigende schrijfstijl. In deze geschriften zijn de belangrijkste onderwerpen zijn houding tegenover personalité – originalité, tegenover behoudend – vernieuwend en zijn bewondering en respect voor andere musici en kunstenaars. Op late leeftijd worden die standpunten erg uitgesproken. In zijn lezing ‘La Crise Musicale’ formuleert hij een overtuiging waarvan de relevantie in zijn tijd reeds als achterhaald mag beschouwd worden. (35)

Ryelandt wijdt ondermeer artikels aan Wagner, Beethoven, Elgar, Gilson, Franck, Jongen, Gezelle, Servaes, Bach, Haendel, Mozart, Fauré, Debussy, Tinel, Mahler, Memlinc en d’Indy. (36)

De enige uitlatingen over zijn persoon die in zijn ‘Notices’ opduiken, vormen zijn spijtbetuigingen over het feit dat hij nog steeds op een eerste uitvoering van een werk wacht.

“Veni Creator op.123, achevé en 1939, le 9 Février. Voici ma dernière œuvre importante...Je n’oserais pas affirmer que le souvenir du Veni Creator de Mahler (1^{ère} partie de sa symphonie ‘der Tausande’, parce qu’il lui faut 1000 exécutants !) n’y soit pour rien. Voilà encore une œuvre que j’en entendrai jamais.” (37)

“De mes autres sonates [andere dan de vierde] il n’y a vraiment rien à dire d’interessant. Manuscriles, elles attendent l’avenir...peut-être en vain.” (38)

In een brief aan Marie Fauré, op 11 september 1906, vermeldt Fauré een zeldzame keer een extra-muzikale stimulans bij een van zijn werken. Uitgerekend hij, dé componist van ‘musique pure’:

“Ce n’est guère que dans l’andante [Adagio non troppo] du second Quatuor que je me souviens avoir traduit, et presque involontairement, le souvenir bien lointain d’une sonnerie de cloches qui, le soir, à Montgauzy, - tu vois si cela date de loin, - nous arrivait d’un village appelé Cadirac lorsque le vent soufflait de l’ouest. Sur ce bourdonnement s’élève une vague rêverie qui, comme toutes les vagues rêveries, serait

littérairement intraduisible. Seulement, n'est-il pas fréquent qu'un fait extérieur nous engourdisse ainsi dans un genre de pensées si imprécises qu'en réalité elles ne sont pas des pensées, et qu'elles sont cependant quelque chose où on se complaît? Désir de choses inexistantes, peut-être; et c'est bien là le domaine de la musique. (39)

Fauré hield van het vervagende, het vluchtige of het instabiele. Zijn kunst biedt weerstand aan het exacte ontleden en categoriseren. Hij liet historici weinig concreets na over zijn houding tegenover zijn eigen composities. Het is soms moeilijk om vat te krijgen op de gebruikte technieken; ze schijnen te ontsnappen aan een analyse. Waardoor bereikt deze muziek haar effect? Hoe bouwt dit oeuvre aan een consistent geheel van methoden en stijlkenmerken?

Caballero haalt Fauré's woorden aan:

“Imagination, in turn, consists of trying to give expression to everything we could want in the way of something better, everything that goes beyond [dépasse] reality.” Thus, “art and music especially, consists of raising ourselves as far as possible above what is.” (40)

Ryelandt sluit in zijn artikel ‘Comprendre la Musique?’ hier naadloos bij aan:

“Dans les autres arts, la compréhension esthétique tient aussi, pour une large part, de la sensibilité. Tant que nous n'avons saisi un poète que par notre intelligence, nous ne l'avons pas vraiment compris. Il y a encore, et surtout, l'au-delà des mots qu'il nous faut sentir, ce que l'auteur n'a pu que suggérer. L'émotion causée par un marbre ou par une peinture d'êtres vivants ou d'un paysage, est bien souvent – si j'ose dire – au-delà de ce qu'on voit.” (41)

Ook een aantal aspecten van zijn persoonlijkheid, zoals de terughoudendheid om zich over zijn persoonlijke drijfveren uit te laten en zijn houding als een diep gelovige man, zijn verweven met ‘everything that goes beyond reality’ of ‘au-delà de ce qu'on voit’.

Opvallend zijn ook de muzikale termen die naar het vage en vluchtige verwijzen en die in de nocturnes een aantal keren voorkomen: zo bevat de eerste nocturne een de aanduidingen ‘smorzando’ (m.19, 52, 71) en ‘très estompé’ (m.55). De tweede nocturne bevat ‘aîstinet mais un peu voilé’ (m.61). De derde, ‘smorzando’ (m.80). Het B-deel van de vierde nocturne draagt de aanduiding ‘Vif et estompé’ (Songe d'une nuit d'été) (m.28).

Vanuit muziektheoretische hoek bekeken, blijkt de expressie van het raadselachtige en onbepaalde ook uit de diffuse akkoordopeenvolgingen (de vijfde nocturne geldt hiervoor als het meest duidelijke voorbeeld) en de behandeling van metrum en zinsbouw.

4.2. Behandeling van harmonie, metrum en zinsbouw

We verwijzen terug naar het artikel ‘Gabriël Fauré et l'évolution musicale’ (42) waarin Ryelandt schrijft:

“Il faut y admirer la séduction mélodique et la profondeur d'accent avec le dépouillement progressif de l'écriture, surtout dans ses oeuvres pour piano, où il arrive à suggérer de fort belles harmonies avec le moins de notes possible.”

Het feit dat Ryelandt deze kenmerken herkent en benoemt, laat vermoeden dat hij er een sterke affiniteit mee had. Hij omschrijft ze als:

‘verleidelijke melodische lijnen’. Deze bepalen de beweging van de muziek en veronderstellen een verband met de behandeling van het metrum en melodie.

‘de soberheid van textuur, suggestieve en mooie harmonieën met een minimum aan middelen’.

Ook Caballero komt tot een verwante maar meer uitgewerkte analyse van Fauré's stijl en deelt deze in, naar vier duidelijk te onderscheiden kenmerken: (43)

- 4.2.1. Het confronteren van tonale en modale wendingen.
- 4.2.2. Het vervangen van modulaties door het vrij introduceren van modi.
- 4.2.3. Het gebruik van schijnbaar doelloze ‘successions’, akkoordopeenvolgingen van (zwakke) harmonische verbindingen. (44)
- 4.2.4. De verhouding metrum – zinsbouw.

Punten 1 tot 3 beschrijven het toonmateriaal; modaliteit, tonaliteit. Punt 4 spreekt over de beweging van de muziek. Deze kenmerken, toegeschreven aan Fauré, vinden we ook terug bij Ryelandts preludes en nocturnes. In onze vergelijking hebben we beide componisten in gedachten. We overlopen Caballero's analyse:

4.2.1. Ryelandt confronteert majeur-mineur tonaliteit met modale wendingen, zowel in de melodie als in de harmonie. In de plaats van een werk op te bouwen uit één enkele modale toonreeks, werkt hij zowel met toonreeksfragmenten als met chromatiek om vrij tussen de diatonische modi, de hele-toons toonreeksen en tussen andere reeksen te bewegen. Als voorbeeld geldt op.63/3.

sol dorisch

Con moto, molto agitato

III

re dorisch ————— *sol dorisch*

3

6

9

12

Bb *Gb⁷* *D⁷* *G^{#9}* *C_m* *G^{#9}*

Afb.1. Prelude op.62/3. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

De eerste zin uit deze Prelude op.62/3 is opgebouwd uit twee frases: de eerste in sol dorisch (m.1-2), de tweede in re dorisch (vanaf m.3-4). Dit verrijkt vanaf de aanvang het tonale spectrum. De harmonieën spreken zich niet ondubbelzinnig uit en bewegen tussen sol klein en sol dorisch.

Fauré beschreef ooit het aanwenden van modaliteit in een uitzonderlijke brief (een compositieles gericht tot zijn zoon Philippe) waarin hij verwijst naar de dubbele tonale potentie van 'een toonreeks samengesteld uit twee toonreeksen'. Hij vergelijkt dit met melodische structuren gevonden in gregoriaanse gezangen en in 'oude' muziek. (45)

Fauré's terminologie (die toelaat om variatie in de toonreeks aan te brengen in een werk dat niet moduleert aan de hand van de traditionele functioneel-harmonische middelen) suggereert

dat een analyse die melodische en harmonische beweging verklaren in termen van overlappende modale reeksen, de samenhang van zijn tonicagevoel kan verklaren.

Na de modale openingszin verlaat de muziek de tonica om via chromatisch opgebouwde sequensen (m.9, 10) vanaf m.12-13 de modale wereld van de openingsfrases uit te breiden met 'roving harmony'. (46) Ryelandt werkt vanaf hier met chromatiek om vrij tussen verschillende toonreeksen te bewegen. Slechts in m.25, na talrijke omzwervingen bereikt hij de tonica sol.

In maat 12 -13 wordt een opeenvolging van dalende grote tertsverbindingen (Bb – Gb7 – D7) afgesloten met de tritonusbinding D7 – G# 9. Parallele secundeverbindingen van dalende drieklanken (F#m - Em, m.15) en zelfstandig optredende parallelle septiemakkoorden (E7 – D# 7 – D7 in m.16-17) worden vervaagd en verrijkt door versieringsnoten.

Dubbelzinnig is de notatie van het akkoord in m.22, tweede tijd; dit klinkt als een F#m akkoord (ondanks zijn notatie) en lost op in een F akkoord tegen een pedaalwerking in de sopraan reb/do#. De cadenswerking in m.23-24, verloopt niet via tonaal functionele cadensen maar via parallelle akkoorden tegenover die pedaalnoot: C#m – C#m maj7 – Bm - A7 om uiteindelijk Gm te bereiken. Vanaf m.25 (Poco Lento) zoekt de grondtoon sol zijn bevestiging, tonale cadensen vermijdend, zwevend tussen sol klein en sol dorisch.

4.2.2. Ryelandt ging globaal uit van één tonaliteit in een werk zonder de middelen van de functionele harmonieleer te gebruiken om te moduleren. Hij wendt hiervoor andere technieken aan zonder de tonale eenheid los te laten, terwijl er aan de oppervlakte afwijkende harmonieën bewegen. Als uitgangspunt wijkt dit af van de traditionele functionele harmonieleer en is misschien vergelijkbaar met de manier waarop Arnold Schoenberg het begrip monotonaliteit invoert en modulaties als 'regions' benoemt en klasseert. (47).

Ryelandt's vierde prelude op.62 beweegt in Solb (een ander standpunt is reb mixolydisch, maar het slotakkoord is duidelijk solb) en vertrekt vanuit het dom7 akkoord, Db7. Het melodisch verloop is doorgecomponeerd.

De begintonaliteit wordt verlaten in m.7, waar een cadens Cb – Db 7 niet naar de tonica oplost, maar naar E (= Fb, m.7) en verder verwijderde tonale relaties opzoekt, om in m.18 met een eerste harmonisch duidelijke II- V – I cadens (Abm7 – Db7 – Gb) terug de begintonaliteit te bereiken terwijl de melodie met versieringsnoten de cadenswerking vervaagt. De rijkdom aan verder verwijderde relaties ten opzicht van Gb, is groot: Gb – E (flat mediant major's dominant). Gb – D, (flat mediant major).

Vergelijkbare harmonisatietechnieken maken deel uit van de muziektaal aan het eind van de 19^{de} eeuw. Deze harmonische taal vindt men ondermeer ook terug in de pianowerken van Alexander Scriabine (1872-1915) waarmee de harmonische stijl van deze prelude ook een zekere verwantschap vertoont.

IV

Moderato

Db^7 Eb

p *legato* *cresc.*

Db^7 Gb Db^7 $D4^\circ$

mf *espressivo*

Cb Db^7 $Fb(=Eb)$ Fb

dolce

$E4$ $G\#$ $B4^3$ $D4$

poco marc. *cresc.*

$A4^\circ$ $C\#$ $F\#$ Fb^7 Bb^m

f *molto espressivo* *dimin.*

Afb.2. prelude op.62/4. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

4.2.3. Ryelandt gebruikt veeleer zwakke harmonische verbanden, gegrond op lineaire stemvoering, dan sterke progressies en kwint- en kwartverbanden.

In Ryelandts eerste prelude op.62/1 is het vermijden van stijgende kwartverbanden (strong or ascending progressions, zie voetnoot 40) opvallend. Tertsverbanden en secundeverbanden overheersen.

Op de eerste pagina staat de eerste stijgende kwartverbinding G – C, V – I, die C groot bevestigt, pas bij de overgang van m.5 naar m.6.

Voorbeelden van secundeverbanden, m.5: Em – Dm7 (ook te lezen als F, wat het diffuse karakter van de harmonie aantoont en wat Ryelandt bij Fauré zo mooi omschrijft als ‘suggérer des fort belles harmonies avec le moins de notes possible’.

m.15: Em – Dm en m.31: Am – G. Van bij de aanvang wisselen de opeenvolging C en Am elkaar af als een progressie die de tonaliteit onbeslist laat. Vanaf m.9 evolueert de prelude naar E groot, Mediant major, waarna in deze toonaard een transpositie van eenzelfde afwisseling van de beginharmonieën E – C#m opduikt, die in m.14 plots terugkeert naar de begintonaliteit, C groot.

The image shows the first page of the musical score for Ryelandt's Prelude op. 62/1. The score is written for piano and is in 2/4 time. It is marked 'Molto Moderato' and 'legato'. The left hand is marked 'pp' and '2 Ped.', and the right hand is marked 'pp' and 'dolce'. The score is divided into four systems, with measures 1-2, 3-4, 5-6, and 7-8. Chord symbols C and Am are written above the first system. Chord symbols Em, Dm7, G, and C are written below the second system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingering numbers (e.g., 3 1, 4 1 2 3 5 3 1).

The image displays a handwritten musical score for a piano prelude, consisting of five systems of music. Each system is written for a grand piano with a treble and bass clef. The notation includes complex rhythmic patterns, often with sixteenth or thirty-second notes, and various dynamic markings and performance instructions.

- System 1 (Measures 9-12):** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'E' (Allegretto) and the mood is 'C#m'. The instruction 'sans sourdine' is written below the bass staff. The music features a dense texture of sixteenth notes in the treble and block chords in the bass.
- System 2 (Measures 11-14):** Continues the texture. A 'dimin.' (diminuendo) marking is present. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The bass staff shows a descending line of notes.
- System 3 (Measures 13-14):** Shows a continuation of the sixteenth-note patterns in the treble and block chords in the bass.
- System 4 (Measures 15-16):** Includes a 'cresc.' (crescendo) marking. The texture remains dense with sixteenth notes in the treble.
- System 5 (Measures 17-18):** Ends with a 'p' (piano) dynamic marking. The music concludes with a final chord in the bass staff.

Afb.3. Prelude op.62/1. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Ook de derde prelude die hierboven reeds werd besproken (zie afb.1) is een voorbeeld van veelvuldig gebruik van parallelle harmonieën en zwakke harmonische verbindingen.

4.2.4. Binnen een constante puls, behandelt Ryelandt metrische eenheden als ondergeschikt aan de zinsbouw. Op deze manier wordt het regelmatige patroon van een terugkerend maatgevoel doorbroken alsof er niet genoteerde maatwisselingen klinken.

De vijfde prelude op.62/5, kan hier als een typisch voorbeeld gelden van Ryelandts omschrijving van ‘eenvoudige, verleidelijke en soepele melodiebehandeling’. Hij slaagt erin om subtiel geschakeerde en vloeiend bewegende muziek te creëren en een poëtisch karakter te evoceren. Hij speelt met klemtonen en beweging, gestuurd door het aanwenden van een diffuus, onbepaald metrum. Harmonische spanningen zijn vrijwel naar de achtergrond verhuisd daar deze prelude de tonaliteit do groot nergens verlaat.

De aanvangsmaat van deze prelude vermeldt het maatcijfer 6/8, terwijl vanaf m.2 het metrum in 9/8 beweegt. De aanvangsmaat klinkt als een onvolledig genoteerde opmaat naar de hoofdbeweging in 9/8, alsof de muziek geleidelijk uit de stilte ontsnapt (een fade-in). Vanaf de eerste frase (m.2-5) vertoont de muziek op zijn minst de mogelijkheid om andere metra te noteren, waardoor er andere klemtonen ontstaan, ondergeschikt aan het spanningsverloop van de melodiebouw. (Zie stippellijnen op afb.4)

Naar analogie met de analyses die Carlo Caballero vermeldt, (48) wanneer hij het heeft over het diffuse metrum in Fauré’s muziek, draagt deze prelude de mogelijkheden in zich om klanken en akkoorden te beklemtonen, bepaald door subtiele bewegende, vrij klinkende lijnen en zinsaanwijdingen. De stippellijnen in Afb. 4 tonen een mogelijkheid.

V

1

Assai Animato

$\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$

p

3

$\frac{9}{8}$ $\frac{12}{8}$

6

$3 \times \frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$

2 3 2 3 4 2 3 4

9

$\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$

dimin.

11

$\frac{9}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{9}{8}$

cresc.

5 4 3 2 2 3 4 1

4 3 2 1 4 3 2 1

Afb.4. Prelude op.62/5. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Het is duidelijk dat de spanning in deze prelude niet gelegen is in sterk evoluerende harmonieën maar veeleer in de beweging van metrische groepen die, binnen een vaste puls, de melodie ondersteunen en het regelmatige cyclische metrum doorbreken. Het resultaat van dit omspringen met metra is een vloeiende continuïteit waarvan de beweging gekoppeld is aan een laag harmonisch spanningsniveau, vergeleken met de muziek van tijdgenoten. De coherentie is hier erg groot ondanks de spaarzaam gebruikte middelen. Technieken die spanningen oproepen door odulaties, zijn afwezig. De eerste frase (m.1-7) bevat slechts de afwisseling van C, Dm7, G7sus4, Dm7, C, Dm7. De tweede frase (8-19) bevat parallelle en diffuse harmonieën, ontstaan door de versierende wisselnoot in het tenorregister. M.14-15 vormt met m.16-17 een sequens waarbij zwakke

harmonische verbindingen (tertsverbindingen; F - Dm in sequens met G – Em) elkaar afwisselen, nog vervaagd door het gebruik van versieringsnoten zoals de si in de melodie in m.14.

Hoe leest men de onbepaalde harmonieën bij de overgang van m.10-11?

Am9? Of wordt m.11, G9, parallel wegglijdend naar F. Het is duidelijk dat de lineaire stemvoering hier mee de harmonieën bepalen en aan het geheel beweging verschaffen.

M.20 herneemt de beginmelodie, met een andere baslijn. M. 24, 25 en 26 bereiden een cadens voor. De melodie herhaalt het dalende kwartinterval in twee dalende transposities. De derde keer boven een gecomponeerd ritenuto, waarbij 9/8 wordt uitgebreid tot twee maten van 6/8. Hierna volgt een codagedeelte; vanuit subdominant harmonieën naar een tonicapedaal evoluerend (2^e helft m.31) terwijl de beweging uitsterft.

Een verwant voorbeeld vinden we terug in de accentuatie en de beweging van de derde prelude op.62/3. Hier valt op hoe de muziek naar de tweede tel van de maat toe beweegt (zie crescendo) en deze als het ware tot de klinkend zware tel maakt waardoor er een ander metrische accentuatie ontstaat. (Zie stippellijn Afb.1).

Voetnoten

DEEL 2: Rylandts esthetiek: Franse en Fauréaanse invloeden p.25

1. Ryelandt visie op Fauré p.25-26

(1) RYELANDT, Joseph, *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, lezing gehouden voor de Koninklijke Academie van België, en verschenen als artikel in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95. Alle citaten uit dit hoofdstuk komen uit deze bladzijden.

2. Franse esthetiek: p.27-31 originaliteit, echtheid, persoonlijkheid en bescheidenheid

(2) BUCKINX, Boudewijn en KNOCKAERT, Yves, *Muziek uit de voorbije eeuw*, Alamire Muziekuitgeverij, Peer, 1999, p.85-87.

(3) KNOCKAERT, Yves, *Ibid.*, p.95 en 97.

(4) Geciteerd in CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.81.

(5) RYELANDT, Joseph, *L'originalité et la personnalité*, in *L'art et la Vie*, nr.9, Gent, 1934, p.274-279.

(6) CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.12.

(7) Gabriël Fauré, *Lettres intimes*, ed. Philippe Fauré-Fremiet (Paris:La Colombe, 1951), p. 77.

(8) RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven, voorwoord.

(9) *ibid.*, p.17.

(10) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*

Licenciaatsverhandeling K.U.L, omvattend een nauwkeurige 'catalogue raisonné' van het hele oeuvre, typoscript, Leuven, 1977, p.30-31.

(11) *Ibid.* p.31.

(12) DUPARC, Henri, in CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.16 naar antwoord aan Paul Landormy in *L'état actuel de la musique française*, La revue bleue, 26 maart 1904, p.396.

(13) KOECHLIN, Charles, *Correspondence*, ed. Madeleine Li-Koechlin, La revue musicale nos.348-50, Paris, Richard Masse, 1982, p.45.

(14) RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven, voorwoord.

(15) KOECHLIN, Charles, *Correspondence*, ed. Madeleine Li-Koechlin, La revue musicale nos.348-50, Paris, Richard Masse, 1982, p.45.

(16) FAURE, Gabriël, voorwoord uit *La musique française d'aujourd'hui* door George Jean-Aubry, Paris, Perrin, 1916, p.x. in , Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001

(17) RYELANDT, Joseph, *La Crise Musicale*, in *Musica Sacra*, jg LIII, nr.2, Mechelen 1952. P.51-52.

(18) RYELANDT, Joseph, *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.92.

(19) RYELANDT, Joseph, *L'originalité et la personnalité dans l'art*, in *L'art et la Vie*, nr.9, Gent, 1934, p.274-279.

(20) CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.55.

(21) Ibid. p.53.

(22) Ibid. p.55.

3. Streven naar absolute muziek p.32-33

3.1 'La musique pure' p.32

(23) FAURE, Gabriël, *correspondance, texts réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux*, Flammarion, Paris, 1980, aan Hamelle, 14 augustus 1902, p.247.

(24) RYELANDT, Joseph, *Comprendre la Musique?* in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 25, Brussel, 1943, p.109-110.

(25) SUCKLING, Norman, *Paul Valéry and the Civilized Mind*, Oxford University Press, London, 1954, p.82-83.

3.2. 'La sensibilité' p.32

(26) RYELANDT, Joseph, *Comprendre la Musique?*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 25, Brussel, 1943, p.109.

(27) Ibid. p.110-111.

(28) FAURE, Gabriël, *Lettres intimes*, ed. Philippe Fauré-Fremiet, La Colombe, Paris, 1951, 132.

(29) CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.243.

(30) RYELANDT, Joseph, *Comprendre la Musique?*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 25, Brussel, 1943, p.114.

3.3. Poëzie en muziek: Ryelandt – Gezelle p. 33

(31) RYELANDT, Joseph, *G. Gezelle, étude littéraire*, Leuven 1920.

(32) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, omvattend een nauwkeurige 'catalogue raisonné' van het hele oeuvre, typoscript, Leuven, 1977, p.24.

(33) DEWILDE, Jan, *Een verjaardagscadeau voor Guido*, in Muziek&woord, nov. 1999, p.4-5

4. Onbepaaldheid en suggestie p.34-46

4.1 Onbepaaldheid als houding; het suggestieve p.34

(34) CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.242.

(35) RYELANDT, Joseph, *La Crise Musicale*, in Musica Sacra, jg. LIII, nr.2, (Mechelen), 1952, p.51-52.

(36) Voor een volledig overzicht van Ryelandts artikels zie Deel 4: appendices, p.51.

(37) RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven, p.20.

(38) Ibid.p.33

(39) FAURE, Gabriël, *Lettres intimes*, ed. Philippe Fauré-fremiet, La Colombe, Paris, 1951, p. 132.

(40) CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.243. Beide beweringen dateren respectievelijk uit 1903 en 1908.

(41) RYELANDT, Joseph, *Comprendre la Musique?*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 25, Brussel, 1943, p.110-111.

4.2. Behandeling van harmonie, metrum en zinsbouw

p.35-46

(42) RYELANDT, Joseph, in *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95.

(43) CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.220.

(44) Over de terminologie 'descending progressions'; dalende kwartverbinding en stijgende tertsverbinding, en 'strong or ascending progressions', SCHOENBERG, Arnold, *Structural Function of Harmony*, Revised Edition with corrections, Edited by Leonard Stein, Norton&Company inc., New York/W.W., 1969, p.6-7. Schoenberg spreekt van sterke verbindingen maar vermijdt de term zwakke verbinding omdat 'zwak' in kunst niet thuishoort.

(45) zie Fauré, *Correspondance*, texts réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux (Paris:Flammarion, 1980), p.258.

(46) Over de terminologie 'rooving harmony', zie SCHOENBERG, Arnold, *Structural Function of Harmony*, Revised Edition with corrections, Edited by Leonard Stein, Norton&Company inc., New York/W.W., 1969, p.19. Rooving harmony is een modulerende akkoordop-eenvolging die niet ondubbelzinnig een tonaliteit of 'region' uitdrukt.

(47) Over de terminologie 'region', zie SCHOENBERG, Arnold, *Structural Function of Harmony*, Revised Edition with corrections, Edited by Leonard Stein, Norton&Company inc., New York/W.W., 1969, p.15.

(48) CABALLERO, Carlo, CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001, p.220-238.

ASSOCIATIE K.U.LEUVEN
HOGESCHOOL VOOR WETENSCHAP & KUNST
DEPARTEMENT MUZIEK, PODIUMKUNSTEN EN ONDERWIJS
LEMMENSINSTITUUT LEUVEN

JOSEPH RYELANDTS NOCTURNES EN PRELUDES VOOR PIANO

DEEL 1: Ryelandts pianowerken

DEEL 2: Ryelandts esthetiek: Franse en Fauréaanse invloeden

DEEL 3: De nocturnes en preludes

Appendices

SCRIPTIE aangeboden tot het behalen van de graad Meester in de Muziek

Optie Instrument: Piano

Bart MEURIS

ACADEMIEJAAR 2004-2005

DEEL 3: De nocturnes en preludes

1. Situering

Ryelandt schreef zes nocturnes en 2 bundels preludes.

De opusnummers van de zes nocturnes zijn:

- 1er Nocturne pour piano op. 81, in Mi Majeur (?1923)
- 2^{ème} Nocturne pour piano op. 90, en Si Majeur (Bruges, 23 décembre 1927)
- 3^{ème} Nocturne pour piano op. 91, en La bémol Majeur. (23 janvier 1928)
- 4^{ème} Nocturne voor piano op. 93, in Mi b Majeur (Bruges, 4 janvier 1929)

5^{ème} Nocturne pour piano op. 97, en si bémol mineur. (Décembre 1929)

6^{ème} Nocturne pour piano op. 126, en Re Majeur. (25 novembre 1939)

Vijf van de zes nocturnes ontstonden tussen 1923 en 1929.

De zesde schreef hij tien jaar later in 1939.

De opusnummers van de preludes zijn: op.62 en op.96.

De eerste bundel ‘zes preludes op.62’ bestaat uit:

- Prelude op.62/1. Molto Moderato. (24 november 1915)
- Prelude op.62/2. Lento sostenuto. (December 1916)
- Prelude op.62/3. Con moto, molto agitato. (12 februari 1923)
- Prelude op.62/4. Moderato. (28 februari 1923)
- Prelude op.62/5. Assai Animato. (5 april 1924)
- Prelude op.62/6. Andante. (Orchimont 1925)

De tweede bundel ‘drie preludes op.96’ bestaat uit:

- Prelude op.96/1. Modéré, sans lenteur. (5 mei 1929)
- Prelude op.96/2. Adagio. (april 1929)
- Prelude op.96/3. Moderato, assez libre. (27 mei 1929)

In de periode van het ontstaan van de eerste nocturne, voltooit Ryelandt ook de nummers drie en vier uit de zes preludes op. 62. (1). De delen op.62/1 en op.62/2 schreef hij reeds in 1915 en 1916. Prelude vijf en zes uit op. 62 werden voor de tweede nocturne gedateerd. (2)

Uit het manuscript blijkt dat Ryelandt sleutelde aan de volgorde van de zes preludes en deze meermaals herschikte. De chronologische volgorde is ook de opeenvolging waarin de bundel uiteindelijk werd nagelaten. Het open einde van de zesde prelude - ze eindigt op een dominantakkoord - laat vermoeden dat de componist misschien ooit andere plannen koesterde. Toch moet Ryelandt de zes preludes als een geheel gezien hebben daar hij ze na een erg lange ontstaansperiode van tien jaren, in 1925 beëindigde. De ogenschijnlijke eenvoud van de werken rechtvaardigt deze lange ontstaansperiode niet.

Een oervorm van de zesde prelude uit op.62 duikt ook op in de ‘24 pensées musicales’ pour piano, op. 94 uit 1929. Deze bundel bestaat uit zeer korte composities, geschetste gedachten, slechts enkele lijnen. Het nummer 18, Assez Lent werd waarschijnlijk voor het op.62/6 geschreven, omdat het in de preludes in een meer uitgewerkte vorm voorkomt.

Sommige van de stukjes uit deze ‘24 pensées musicales’ zijn opgedragen aan andere componisten. Het vierde ‘Simple et gracieux’ (à Fauré), het zesde ‘Assez animé’ (à Chopin),

het achtste ‘Pas trop lent’ (à Schumann), het negentiende ‘Largo et pathétique’ (à Wagner). Voor Ryelandt lijken ze als het ware stijloefeningen en maken ze deel uit van de materie waar hij zich in die periode op concentreerde.

De drie preludes op. 96 werden voor de vijfde nocturne gedateerd. De eerste prelude, 5 mei 1929, de tweede prelude, april 1929, de derde prelude, 27 mei 1929.

Jozef De Beenhouwer schrijft: “Dat de studie van de pianomuziek van Gabriel Fauré aan de compositie van de zes nocturnes voorafging” (3)

Als we deze feiten overlopen, kunnen we het volgende besluiten: gezien de datering van de nocturnes en de preludes moet Ryelandts studie van Faurés werken dus ook de beide bundels preludes, op. 62 (ten dele), op. 96 en de 24 *pensées musicales* op. 94 beïnvloed hebben. Hieruit blijkt dus dat de invloed van Fauré aanzienlijk is geweest in Ryelandts oeuvre en op zijn minst een tijdspanne van één decenium beslaat; nl. 1920-1930.

2. Tekstproblemen

De preludes op.62 en op.96 werden door Ce.Be.Dem, Brussel in een verzorgde partituur uitgegeven (copyright 1990) en door Jozef De Beenhouwer van vingerzettingen voorzien. Ce.Be.Dem. bezit ook nog de manuscripten. Voor het op.62/1 schreef De Beenhouwer ook een ossia (linkerhand in m.19).

In het manuscript van op.62 schraptte en herschikte Ryelandt veelvuldig de nummers van de delen. Hij plaatste ze uiteindelijk in de definitieve volgorde en schreef er 'fine' achter, wat de vragen over het beëindigen van de bundel wegneemt. Bij de eerste prelude op.62/1 schraptte hij de tempo-aanduiding 'Assez lent' die hij tussen haakjes aan 'Molto moderato' toevoegde.

Van de nocturnes werden tot nog toe alleen de eerste en de derde gepubliceerd. De eerste nocturne bij Editions Cnudde, Gent, de derde bij Editions A. Cranz, Brussel, London,Leipzig. De overige bestaan in handschrift van de componist zelf en zijn in een uitzonderlijke kopie volgens handschrift bij Ce.BeDem Brussel, te verkrijgen. Van de tweede nocturne bestaat er een duidelijker leesbare versie in de Koninklijke Bibliotheek Albert I te Brussel.

De eerste nocturne bestaat uit de delen: Très lent-Un peu plus vite, Plus animé, Tempo I. Plus lent

De tweede nocturne uit: Lent (pas trop), Tempo I, A Tempo, Tempo I. Opgedragen 'A Monsieur Emile Bosquet, bien cordialement'.

De derde nocturne: Modéré, sans lenteur, A Tempo (fuga), A Tempo. Opgedragen 'A Mademoiselle Suzanne Du Bois'.

De vierde nocturne : Très lent, Vif et estompé (Songe d'une nuit d'été), Très lent (Tempo I). Opgedragen 'A Monsieur Charles Charrès'.

De vijfde nocturne: Lent, Même mouvement, Lento.

De zesde nocturne: Lento. Piu Animato, Allegro non troppo, A Tempo (Allegro), Moderato Lento (come primo).

Een aantal notatieproblemen en onduidelijkheden duiken in de handschriften en uitgaven op.

In de uitgave (niet in het manuscript) van de prelude op. 62/4, m.12 staat een mi op de eerste tel. Dit moet mib zijn zoals het manuscript aangeeft. De mi op het einde van die maat is dan een mi hersteld.

In de eerste nocturne ontbreekt naar mijn mening de tempo-aanduiding 'Un peu plus vite' in m.58, vanwege de verwantschap met de aanduiding in maat 12. Als de trage inleiding 'Très lent' (m.1-11) zijn pendant krijgt in maat 52 (Tempo I), dan geldt dit logischerwijze ook voor de herneming van het thema (vanaf m.12) in m.58. Alleen de tessituur en de harmonisatie werden hier aangepast. De melodie (en dus ook haar tempo) is hier (in m.58) een herhaling van de melodie die zich vanaf m.12 ontwikkelt.

In de vierde nocturne is blz. 2, m.17, de vierde tijd 'eigenaardig'. De bas herhaalde de si-hersteld, de sopraan een si mol. Op blz. 3, m.40 is er een re # vergeten. De laatste sol in de bassleutel (blz. 4, m.73) waarschijnlijk een la.

Het pedaalgebruik van het snelle deel roept heel wat vragen op. Soms biedt een andere verdeling van de tekst over beide handen een oplossing die de verstaanbaarheid ten goede kan komen. Blz. 4 m.62-71. In m.101 is duidelijk een si mol bedoeld.

In de vijfde nocturne m.23, derde tijd is een mi mol bedoeld. In m.50 vierde tijd ontbreekt bij de si# een nootstok van de vierde noot, naar analogie van m.51.

3. Vorm

Willem schrijft:

“Eigen aan Ryelandt zijn de doorgaans strenge traditionele vormgeving (...) Hij geldt als een voorbeeld van een vormbewust (klassiek), sereen en beheerst (getemperd) romanticus”. (4)

De preludes bestaan uit een drieledige of een doorgecomponeerde vorm, meestal in één tempo. (Behalve het op.62/3 en het op.96/3, dat nogal wat tempowijzigingen bevat)

De zes nocturnes zijn drieledig: langzaam-snel-langzaam. In het middendeel van de derde nocturne treft men een expositie van een fuga aan.

4. Tonaliteit, harmonie en textuur

We bekijken hoe Ryelandt op een persoonlijke wijze vorm geeft aan tonaliteit, harmonie en textuur in zijn nocturnes en preludes en maken enkele vergelijkingen met anders componisten, in het bijzonder met Fauré. In DEEL 2 onderzochten we de behandeling van metrum en zinsbouw. We besluiten met een beschrijving van de meest opvallende stijlkenmerken.

Zonder het gevoel voor tonaliteit volledig te verstoren en met een bewustzijn van de grenzen van de tonaliteit, bevrijdt Ryelandt zich van al te traditionele beperkingen. Ryelandts concept van tonaliteit is, net als bij Fauré, breder dan de traditionele en klassieke theorie.

Vreemde, niet laddereigen tonen en gealtereerde akkoorden betekenen geen verandering van tonaliteit. Ryelandts harmonieën, met hun delicate combinaties van uitgebreide tonaliteit of modaliteit, lijken de ganse zin in overweging te nemen. Dit maakt *de relatie tussen harmonie en melodie soms complex*. (Zie afb.1.) In de prelude op.96/1 worden ongebruikelijke harmonieën tegen een pedaalwerking geschreven.

The image shows a handwritten musical score for the Prelude op. 96/1, measures 12-15. The score is in G major and 3/4 time. It features complex harmonic structures with chords like E7, C#, and G#9. The music is marked with 'cresc.' and 'dimin.'. Handwritten annotations include 'E7 (b9)', 'C#', 'Aym?', '(Fx)', 'D/G#', 'Em', and 'G#9'.

Afb.1. Prelude op. 96/1, m.15. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Septiem- en noneakkoorden worden naast drieklanken op een zelfstandige manier vrij gebruikt, zonder op te lossen. Ze bewegen soms parallel. Enkele voorbeelden:
 (Zie DEEL 2, afb.1, p.37-38, m.4.)

In de 2^{de} nocturne treffen we andere voorbeelden aan:

(Zie afb.2, m.49: G#° 9 – D maj7 – C#m en m.50-51: Db maj7 – Ab.)

Afb.2. Nocturne 2 op. 90, m.48-53. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Ryelandt hanteert een flexibiliteit om ver verwijderde tonaliteiten te bereiken en er plots van terug te keren. (Zie afb.3.) Het thema van de vijfde nocturne evolueert vanuit sib klein naar Fb = E (m.13) – de verst verwijderde harmonische relatie van sib klein – om in m.16 de cadens II – V in sib klein terug te bereiken.

5^{me} Nocturne pour piano. J. Ryelandt op. 97

And.^{te} et 6^{me} (poco)

sans pedale.

SD

VI

5

WD

II

9

Ab⁷

crusc.

Fb (= Eb)

c^o poco rit.

43

f

molto dim...

II

I

Afb.3. Nocturne 5 op.97, m.1-16. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Ondanks het - voor Ryelandts harmoniën - experimentele karakter van deze nocturne, vertoont dit thema opvallende gelijkenissen met de Nocturne op.62 nr.2 van Chopin.

De harmonische ontwikkelingen van het thema, de structuur en het marsachtige karakter ervan (gezien de atmosfeer, de tonaliteit Bb klein, een marcia funèbre) zijn verwant aan Chopin's nocturne.

Beide werken werden in een breed tempo geschreven en dragen de aanduiding *lento*. De maatsoort is 4/4. Ook Chopin's ritmiek in de tweede maat (halve, vierde met een punt, achtste) vormt de ritmische cel waaruit Ryelandt zijn thema opbouwt. Chopin maakt veelvuldig gebruik van versieringen, Ryelandt vermijdt ze bij de voorstelling van zijn thema.

De tonaliteit bij Ryelandt is Bb klein, bij Chopin E groot, met zoveel modale harmonieën en tussendominanten dat c# klein zich eveneens opdringt.

Opvallender nog is het gelijkenlopend harmonische plan:

Chopin m.1-4: eerste frase eindigend via een tussendominant op een SD akkoord

Ryelandt m.1-4: eerste frase eindigend via een tussendominant op een SD akkoord.

Chopin m.5-8: nieuwe motiefformen ontwikkelen zich via tussendominanten eindigend op wisseldominant-dominant cadens.

Ryelandt m.5-8: tweede frase ontwikkelt nieuwe motiefformen op het ritmische hoofdmotief en eindigt via septiemakkoorden op een wisseldominant-dominant cadens.

Chopin m.9-16: maten 1-8 worden met melodische omspelingen hernomen.

Ryelandts thema is eenvoudiger en vraagt niet om een herhaling.

Chopin m.17-18 en 19-20: sequensmatige opbouw per 2 maten, intensifiëring.

Antecedent in f# klein (dorian) G#° - C#7 - F#m, sequens in g# klein (mediant) A#°/ - D#7 - verder evoluerend via verdichting van deze sequens naar een rijk dominantpedaal (op B), waarin de Napolitaanse (Neapolitan) relatie wordt aangeraakt.

Ryelandt m.9-10 en 11-12: de sequens (m.11-12) intensifieert via een uitbreiding van de melodische sprong en evolueert naar de verst verwijderde tonaliteit: (Ab7 - Fb=E) en bereikt via chromatische harmonieën de cadens C°/ - F7 (m.16).

Ryelandts harmonisaties van het thema van zijn vijfde nocturne bevat bij zijn tweede terugkeer in m.63, *complexe, dissonante en aan de grenzen van de tonaliteit zwevende momenten*, waarboven hij de term *smorzando* schrijft. Suggestie en sfeer worden hier belangrijk. (Zie afb.4.)

The image shows a handwritten musical score for Nocturne 5 op. 97, measures 63-70. The score is written in two systems. The first system (measures 63-66) is marked 'Smorz.' and 'poco rit.'. The second system (measures 66-70) is marked 'Poco rubato jusqu'à la fin.' and 'cresc. poco a poco.'. The notation includes complex chords, accidentals, and dynamic markings.

Afb.4. Nocturne 5 op. 97, m.63-70. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Deze passage uit de vijfde nocturne roept spanningen op, vergelijkbaar met *polytonaliteit*, een techniek die ook in de eerste nocturne voorkomt waar in m. 39 een C#7 akkoord onder een melodie in C groot beweegt (Zie afb.5.), en in de prelude op.96/1, m.15 (Zie afb.1, p.54)

Afb.5. Nocturne 1, m.37-42. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Contrapuntische stemvoeringen versluieren de harmonieën of maken ze meerduidig.
(Zie afb.6. m.121: de tweede tijd klinkt als F#m. Zie ook afb.4, vijfde nocturne m.63 tot 68)

Afb.6. Nocturne 4, m.121, 125. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

De slotpassages van vijf van de zes nocturnes bevatten geen dominant-tonica verhoudingen, maar deinen via plagale wendingen uit en worden erg suggestief aangebracht. Hier komt Ryelandt tot persoonlijke vondsten.

Nocturne 1, m.69-77.

Nocturne 2, m.78-82. Deze nocturne roept bij haar slot zoveel mineur harmonieën op, dat ze, hoewel in B groot gestart, in B klein eindigt.

Nocturne 3, m.78-87. Dit slot is erg inventief en suggereert in m. 85-86 even A groot (enharmonisch genoteerd) om zoekend in m.87 Ab groot te bereiken. (Zie afb.7, slotmaten.)

Nocturne 4, m.121-125. (Zie afb.6, m.121-125.) Deze nocturne eindigt op een uitgesponnen #IV – I plagale cadens.

Nocturne 5, m.83-87, bevat als enige een duidelijke slotcadens met een dominant-tonica werking: F b9 – Bb(m) 9.

Nocturne 6, m.61-66.

C. 46644

Afb.7. Nocturne 3, m.78-87. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Ryelandts vaardigheid in verband met de kerkmodi uit zich in het *modale karakter van zijn muziek*. Hier verwijzen we naar de Preludes op.62, waarvan de derde prelude een duidelijk voorbeeld vormt. (Zie DEEL 2, p.37-38).

De zesde nocturne is veel traditioneler van toonspraak en dateert uit 1939. Dit is trouwens typisch voor de meeste composities uit Ryelandts laatste scheppingperiode. Deze nocturne sluit eerder aan bij Chopin en Brahms in haar voorkeuren voor vloeiende beweging binnen de maat en in het gebruik van polymetrische passages; 2 tegen 3.

Ryelandt toont zijn vaardigheid in het ontwikkelen van beweging: vanuit de harmonie en vanuit ritmische cellen construeert hij sequensen, constant gevarieerd, tot een lange melodie. (Zie afb.8.) De beweging in het B-deel van de zesde nocturne is georganiseerd aan de hand van ritmische patronen, herhaald of subtiel gevarieerd, waarbij in de rechterhand een schijnpolyfonie ontstaat en er schijnbaar twee stemmen optreden. Ook in de vierde nocturne wendt Ryelandt deze technieken aan. (Zie afb.9.)

Allegro non troppo.

23 *molto legato.*

active melodie

25

27 *cresc.* *diminu.*

29

Afb.8. Nocturne 6, 23-30. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.



Afb.9. Nocturne 4, m.81-88. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

De aanvang van deze 6^{de} nocturne vertoont nog een opvallende gelijkenis in textuur met Fauré's 13^{de} Nocturne. In beide werken is het de tenormelodie die de leidende stem voert en die bij Fauré op de tegentijd aanvangt. Deze rustig bewegende hoofdstem, die als een cantus firmus optreedt, wordt voorzien van andere contrapuntstemmen en vormt een dicht polyfoon weefsel, verwijzend naar oude muziek. (Zie afb.10.)

Bij een vergelijking met Fauré's 13^{de} nocturne op. 119 valt ook een gelijkenis in structuur valt op.

Maten 4-8 herhalen in beide werken m. 1-4. Bij Fauré als een tonale relatie t – sd (tonic minor – subdominant minor of b klein – e klein); bij Ryelandt als een tonale relatie T – dorian (tonic major – diorian of D groot – e klein). In beide composities is het de frase m. 4-8 die gevarieerd wordt. (Cfr. Afb.10 en 11.)

Lento 6^{me} Nocturne pour Piano. J. Pleyeland. op. 726

Enregistré au répertoire de la
Société Royale des Compositeurs et Editeurs.
C. B. E. M.
sous le numéro 21833
le 9-4-49

Afb.10. Nocturne 6, m.1-8. Copyright met de toestemming van Ce.Be.Dem, Brussel.

Andante 63 ♩ Opus 117

Afb.11. Fauré's 13^{de} nocturne op.119, m.1-8.

5. Besluit

Om Ryelandts stijlkenmerken in zijn nocturnes en preludes te beschrijven, namen we als vertekpunt een aantal kenmerken die hijzelf aan Fauré toeschrijft.

Ryelandt schrijft hoe Fauré ‘une nouvelle vie à la musique tonale’ vorm geeft en hoe Fauré omspringt met ‘des finesses harmoniques nouvelles’ of ‘fort belles harmonies avec le moins de notes possibles’. (5). Fauré bewandelt in zijn laatste periode eenzaam en overtuigend een eigen pad en ontkent de vernieuwingen van de jonge componisten. Een toenemende economie in middelen en in expressie, een gebalde harmonie en een rijke polyfonie en beweging verlenen aan zijn late werken een authentieke plaats onder de 20^{ste} eeuwse composities.

Dat Ryelandt zich laat beïnvloeden door Fauré en op zoek was naar een persoonlijke manier om zich uit te drukken, zonder tonaliteit op te geven, blijkt uit zijn preludes en nocturnes.

Hij zocht zijn persoonlijke antwoorden en daarom neemt ook hij een authentieke plaats in onder zijn tijdgenoten.

In de nocturnes en preludes is de relatie tussen harmonie en melodie complex. Akkoorden (septiem- en none akkoorden) worden op een zelfstandige manier gebruikt. Ze worden vaak parallel verbonden en hun dissonanten lossen niet noodzakelijk op. Hij bereikt meerdubbele harmonieën door het aanwenden van contrapunt: het gelijktijdig gebruiken van allerhande (soms laddervreemde) omspelingen en doorgangsnoten maakt de harmonieën suggestief en de textuur gelaagd.

Het verlagen van leidtonen draagt bij tot het modale karakter van zijn muziek. Ryelandt ging globaal uit van één tonaliteit in een werk zonder de middelen van de functionele harmonieleer te gebruiken om te moduleren. Hij wendt hiervoor andere technieken aan zonder de tonale eenheid los te laten, terwijl er aan de oppervlakte afwijkende harmonieën bewegen. Zo komen polytonale passages soms kort voor.

Hij confronteert majeur-mineur tonaliteit met modale wendingen, zowel in de melodie als in de harmonie. Een sterke neiging tot het gebruiken van plagale wendingen vervangen dominant-tonica verhoudingen. Ryelandt gebruikt veeleer zwakke harmonische verbindingen, gegrond op een lineaire stemvoering, dan sterke progressies en kwint- en kwartverbindingen. In plaats van een werk op te bouwen uit één enkele modale toonreeks, werkt hij zowel met toonreeksfragmenten als met chromatiek om vrij tussen de 8 diatonische modi en andere reeksen te bewegen. Hij breidt hierdoor de tonaliteit op een flexibele manier uit: hij evolueert naar ver verwijderde toonaarden om er plots van terug te keren.

De melodische lijnen hebben een vloeiend en zwevend karakter, waarbij accenten onafhankelijk bewegen. Binnen een constante puls, behandelt Ryelandt metrische aanduidingen als ondergeschikt aan de zinsbouw. Op deze manier wordt het regelmatige patroon van een terugkerend maatgevoel doorbroken alsof er niet genoteerde maatwisselingen klinken.

Willem vat Ryelandts stijl als volgt samen:

“Ryelandts stijl is gekemerkt door “de technische gaafheid en het doorweven van decoratief uitgewerkte polyfonie met romantische harmonie, de bezielende sereniteit en de vaardigheid in het ontplooiën van melodieën en thema’s. (...) Zijn oeuvre getuigt van verhevenheid, edelheid en elegante expressie.” (6)

Voetnoten

DEEL 3: De nocturnes en de preludes

p.50

1. Situering

p.51-52

(1) Prelude op.62/3. Con moto, molto agitato is gedateerd 12 februari 1923. Prelude op.62/4. Moderato, 28 februari 1923.

(2) Prelude op.62/5. Assai Animato. 5 april 1924. Prelude op.62/6. Andante. Orchimont 1925.

(3) DE BEENHOUWER, Jozef, piano, in bijlage van CD *Joseph Ryelandt Piano Works*, Rene Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie, CD87 001-1 en CD87 001-2) Ik kon niet achterhalen of deze bewering van Ryelandt zelf afkomstig is.

3. Vorm

p.53

(4) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, omvattend een nauwkeurige ‘catalogue raisonné’ van het hele oeuvre, typoscript, Leuven, 1977, p.164.

5. Besluit

p.63

(5) RYELANDT, Joseph, *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95.

(6) WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses*. Licenciaatsverhandeling K.U.L, omvattend een nauwkeurige ‘catalogue raisonné’ van het hele oeuvre, typoscript, Leuven, 1977, p.164.

Appendices

1. Ryelandts geschriften

Ryelandt schreef een vijfenveertig tal artikelen. Waaronder een beknopte muziekgeschiedenis. Opvallend is de nauwkeurigheid waarmee hij formuleert en de helderheid in zijn betoog. Een aantal van zijn esthetische standpunten zijn glashelder geschreven en bieden een uitstekend tijdsbeeld. Ze zijn nog steeds het lezen waard.

Een chronologisch overzicht van zijn geschriften. De lijst is gebaseerd op gegevens uit Willems thesis.

Artikel. *La musique et les sacristains*, in *Le Drapeau*, nr. 6, Gent, 1893, p.44-45.

Artikel. *La musique sacrée: deux cloches*, in *La Revue Générale*, jg. 33, Brussel, 1897, p. 832-836.

Artikel. *Art et religion*, in *Durendal*, jg. VI, Brussel, 1899, p.669-671.

Artikel. *Sainte-Godelieve de Tinel et le théâtre chrétien*, in *La Revue Générale*, jg. 37, Brussel, 1901, p.173-176.

Artikel. *Siegfried*, in *Durendal*, jg. X, Brussel, 1903, p.236-237.

Artikel. *Vendredi-Saint à Bruges*, in *Durendal*, jg. X, Brussel, 1903, p.492-497.

Les dernières sonates pour piano de Beethoven, Brussel, 1904.

Artikel. *Het nieuwe Te Deum van Edgard Tinel*, in *Dietsche Warande en Belfort*, nr. 8-9, Antwerpen, 1905, p.158-160.

Artikel. *Le rêve de Gerontius d'Elgar*, in *Durendal*, jg. XII, Brussel, 1905, p.76-83.

Artikel. *Sonate pour violon et piano d'Indy*, in *Durendal*, jg. XII, Brussel, 1905, p.167.

Artikel. *Prinses Zonneschijn de P. Gilson*, in *Durendal*, jg. XII, Brussel, 1905, p.670-672.

Artikel. *Les Apôtres d'Elgar*, in *Durendal*, jg. XIII, Brussel, (?) p.141-146.

Artikel. *Les Béatitudes à Tournai*, in *Durendal*, jg. XIII, Brussel, 1906, p.239-241.

Artikel. *Sonate de J. Jongen*, in *Durendal*, jg. XIII, Brussel, 1906, p.103-104.

Artikel. *La partition musicale de Claude Debussy*, in *Durendal*, jg. XIV, Brussel, 1907, p. 86-88.

Artikel. *Vincent d'Indy. À propos de sa sonate pour piano*, in *Durendal*, jg. XV, Brussel, 1908, p.174-177.

Artikel. *Adam in ballingschap*, in *Durendal*, jg. XVII, Brussel, 1910, p.101-102.

- Artikel. *Edgard Tinel*, in *Durendal*, jg. XIX, Brussel, 1912, p.718-723.
- Artikel. *A propos du Héroù*, in *Durendal*, jg. XX, Brussel, 1913, p.664-665.
- Artikel. *Parsifal*, in *La Femme belge*, jg. I, nr.3, Brussel, 1914, p.167-170.
- Artikel. *A propos de Gustave Mahler*, in *La Femme belge*, jg. I, nr.5, Brussel, 1914, p.399-?.
- G. Gezelle, étude littéraire*, Editions René Fonteyn, Leuven, 1920, 40p.
- Artikel. *Polytonalité, atonalité*, in *La Belgique musicale*, jg. I, nr.8, Brussel-Verviers, 1923, p. 119-121.
- Artikel. *L'Art de Servaes*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. IV, nr.35, Brussel, 1924, p.15.
- Artikel. *Saint-François aux concerts Spirituels*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. VI, nr.44, Brussel, 1927, p.10.
- Artikel. *Centenaire de Beethoven*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. VI, nr.47, Brussel, 1927, p.9-10.
- Artikel. *La semaine mystique de Bruges*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. VII, nr.30, Brussel, 1927, p.10-11.
- Artikel. *Le Messie de Haendel*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. VIII, nr.1, Brussel, 1928, p.8-9.
- Artikel. *Les grandes Maîtrises*, in *Musica Sacra*, jg. XXXV, nr.1, Brugge-Parijs, 1928, p. 25-27.
- Artikel. *Vincent d'Indy*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. XI, nr.38, Brussel, 1931, p.21-22.
- Beknopte Muziekgeschiedenis tot in 1900, dienstig voor schoolonderricht*, Brugge, s.d.
Abrégé d'histoire de la musique jusqu'en 1900 à l'usage des écoles, Brussel-Parijs, 1932.
- Artikel. *Mozart*, in *La Revue Générale*, jg. 66, Brussel, 1933, p.347-352.
- Artikel. *Les Béatitudes de Franck*, in *Le Blé qui lève*, jg. XIX, nr.8, (Leuven), 1933, p.101.
- Artikel. *L'originalité et la personnalité dans l'art*, in *l'Art et la Vie*, nr.9, Gent, 1934, p. 274-279.
- Artikel. *Bach et Haendel, leur 250^e anniversaire*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. XIII, nr.51, Brussel, 1935, p.11-12.
- Le clavecin bien tempéré de J. S. Bach, guide pour pianistes*, Parijs-Brussel, 1937.

Artikel. *La documentation musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 20, Brussel, 1938, p. 129-133.

Artikel. *La gloire de Memlinc*, in La Revue Catholique des Idées et des Faits, jg. XIX, nr.16, Brussel, 1939, p.21-22.

Artikel. *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95.

Artikel. *La Gloire*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 24, Brussel, 1942, p.154-160.

Artikel. *Comprendre la musique?*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 25, Brussel, 1943, p.109-115.

Artikel. *L'inspiration dans l'art*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 28, Brussel, 1946, p.64-68.

Artikel. *Le romantisme dans la musique*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 28, Brussel, 1946, p.168-176.

Artikel. *La Crise Musicale*, in Musica Sacra, jg. LIII, nr.2, (Mechelen), 1952, p.51-52.

Artikel. *Notice sur Tinel, membre de l'académie*, in jaarboek van de Koninklijke Academie van België, Brussel, 1967.

Ryelandt, J. en Roerch, A,

Artikel. *Biographie de Ch. Martens. 1866-1921*, in Bulletin bibliographique et pédagogique du Musée belge, jg. XXVI, nr. 1-2, Luik-Parijs, 1922, p.52-54.

2. Geschriften over Ryelandt

Deze lijst is gebaseerd op gegevens uit Willems thesis die in 1977 werd uitgegeven. Hij werd aangevuld met recentere geschriften.

ABSIL, J., art. *Hommage à Ryelandt*, in Koninklijke Academie van België, Mededeling van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 47, Brussel, 1965, p.187-190.

ALEONA, D. art. *J. Ryelandt, Maria-oratorio*, in Revista Musicale Italiana, jg. XIX, nr.4, Torino, 1912, p.1055-1059.

BOEREBOOM, M., art. *De kunst van Ryelandt*, in West-Vlaanderen, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p.191-193.

BOEREBOOM, M., in *Handboek van de muziekgeschiedenis*, De Nederlandse Boekhandel, Kapellen, 1978, vierde druk, deel III, p.172.

BOEREBOOM, M., art. *Ryelandt, Baron Joseph*, in Die Musik in Geschichte und Gegenwart, o.l.v. F. Blume, Kassel-Basel-London-New York, 1963, bd.11, kol.1205-1206.

BOEREBOOM, M., art. *Joseph Ryelandt. De mens en de kunst*, in *Vlaams Muziektijdschrift*, jg.XXII, nr.5, (Antwerpen), 1970, p.129-134.

BOEREBOOM, M., art. *Ryelandt, Baron Joseph*, in *Nationaal Biografisch Woordenboek*, Brussel, 1968, dl.3, kol.755-759.

BOEREBOOM, M., art. *Enkele grote trekken uit de evolutie van de Vlaamse muziek sedert Benoit*, o.l.v. A. Corbet, Antwerpen, 1951, p.20-25.

CORBET, A., art. *Ryelandt, Baron Jozef*, in *Algemene Muziekencyclopedie*, o.l.v. A. Corbet en W. Paap, dl.6, Antwerpen-Amsterdam, (1963), p.198.

DE BEENHOUWER, Jozef, CD-bijlage, *Piano Works*, Rene Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie),

DE BEENHOUWER, Jozef, *Kamermuziek van Joseph Ryelandt in bijlage bij CD: Joseph Ryelandt (1870-1965), Inlanders' fields vol.55, Phaedra DDD 92055, 2007.*

DELAERE, Marc, KNOCKAERT, Yves en SABBE, Herman, *Nieuwe muziek in Vlaanderen*, Stichting Kunstboek, 1998, p.17

DE GOLESCO, G., art. *Sainte-Cécile de J. Ryelandt*, in *Durendal*, jg.XI, Brussel, 1904, p. 641-653.

DE GOLESCO, G., art. *Sainte-Cécile de J. Ryelandt*, in *Durendal*, jg.XIV, Brussel, 1907, p. 157-159.

DE GOLESCO, G., art. *Un maître belge de l'oratorio*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg.XVI, nr.37, Brussel, 1936, p.18-20.

DE GOLESCO, G., art. *Christus Rex de J. Ryelandt*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg. IV, nr.1, Brussel, 1925, p.11-12.

DE GOLESCO, G., art. *L'Agnus Dei*, in *La Revue Catholique des Idées et des Faits*, jg.I, nr.4, Brussel, 1921, p.16-7.

DE SCHRIJVER, K., *Levende componisten uit Vlaanderen. 1865-1900*, Leuven, 1954.

DEWILDE, J., art. *Joseph Ryelandt*, in *Muziek & Woord*, mei 1991.

DOUTREPONT, G., art. *Charles Martens*, in *Bulletin bibliographique et pédagogique du Musée belge*, jg.XXVI, nr.1-2, Luik-Parijs, 1922, p.51-52.

FRANCOIS, P., art. *Catalogus van het werk van Ryelandt*, in *West-Vlaanderen*, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p.210-213.

FRANCOIS, P., art. *Het oratorio De Komst des Heren*, in *West-Vlaanderen*, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p.201-204.

GELDHOF, J., art. *Collegeherinneringen van Joseph Ryelandt*, in *Haec Olim*, nr.16, Brugge, 1960, p.34-37.

- GYSELEN, G., art. *Toondichter Joseph Ryelandt en Rector Hoornaert*, in *Haec Olim*, nr.21, Brugge, 1971, p.27-29.
- HANOUILLE, J., art. *Joseph Ryelandt*, in *Vlaanderen*, jg.XV, nr.90, (Tielt), 1966, p.404.
- KREBS, J., art. *De kerkmuziek van J.Ryelandt*, in *West-Vlaanderen*, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p. 194-200.
- GURLITT, W. (red.), art. *Kufferath*, in *Riemann Musiklexikon*, Mainz, 1959, personenteil A-K, p.978.
- LAMBRECHTS, L., art. *Een oratorium*, in *Van onzen Tijd*, jg.XX, Amsterdam, 1920, p. 123-128.
- MARTENS, Ch., art. *L'avènement du Seigneur, oratorio de Mr. J. Ryelandt*, Parijs, 1909.
- MARTENS, Ch., art. *Deux interprètes musicaux de Gezelle: Joseph Ryelandt – Louis Mortelmans*, in *Durendal*, jg.X, Brussel, 1903, p.492-497.
- MEULEMANS, A., art. *Getuigenis van een vriend*, in *West-Vlaanderen*, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p.207-209.
- MOORTGAT, A., *'de komst des Heren' van J. Ryelandt, ontledende studie door Ch. Martens*, Leuven, 1909.
- MOORTGAT, A., art. *Jozef Ryelandt*, in *Dietse Warande en Belfort*, nr.7, Antwerpen, 1906, p.66-80.
- MOORTGAT, A., art. *Paul Gilson en baron Joseph Ryelandt*, in *West-Vlaanderen*, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p.209.
- MOORTGAT, A., art. *Uit het leven van J. Ryelandt*, in *Musica Sacra*, jg.LXI, nr.2, (Mechelen), 1960, p.60-75.
- NEES, V., art. *Ryelandt, gloed en beheersing*, in *Muziek & Woord*, jg.I, nr.12, Brussel, 1975, p.10.
- TINEL, P., art. *Notice sur J. Ryelandt, membre de l'académie*, in *koninklijke Academie van België. Jaarboek voor 1967*, Brussel, p.263-276.
- TINEL, P., art. *Martens Charles*, in *Biographie Nationale*, bk.38, Brussel, 1974, kol.55-561.
- TINEL, P., art. *Edgard Tinel over Ryelandt*, in *West-Vlaanderen*, jg.I, nr.6, (Tielt), 1952, p. 64.
- VAN DER MUEREN, F., *Vlaamse muziek en componisten*, 's Gravenhage, (1931).
- VAN DE VELDE, E., art. *Een eeuw zang in Vlaanderen*, in *De Vlaamse muziek sedert Benoit*, o.l.v. A. Corbet, Antwerpen, 1951.

VAN DYCKE, C., art. *Joseph Ryelandt. Als dankbare en eerbiedige hulde aan de nagedachtenis van de meester*, in *Vlaanderen*, jg.XV, nr.90, (Tielt), 1966, p.404-405.

VIJVERMAN, J., art. *Meester Ryelandt en Mechelen*, in *Musica Sacra*, jg.LIII, nr.4, (Mechelen), 1952, p.149-150.

WILLAERT, H., art. *Jozef Ryelandt, Agnus Dei*, *Muziek en Woord*, jg.II, nr.20, Brussel, 1976, p.2.

WOUTERS, Marie Paule, art. *Ryelandt, Joseph*, in *Lexicon van de muziek in West-Vlaanderen*, dl.2, Brugge, 2001, p.108-109.

3. Opnamenlijst

3.1. Uitvoeringen en opnamen (LP, CD) van RYELANDTS werken, gerangschikt naar titel en opusnummer.

Fünf Phantasiestücke, op.9 (1894), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie)

Uit Fünf Phantasiestücke op.9, nr.2 Liebeslied en nr.3 Appassionato (1894), Vandeweghe, Jan (piano), CD 150 jaar Stedelijk conservatorium Brugge, live-opname.

Fünf Phantasiestücke op.9 (1894), Vanhove, Peter, piano, in *Flemish Romantic and Impressionistic Piano Music*, PN 7463, 2002.

Adagio for String Quartet in f sharp minor (1895), Spiegel String Quartet, Kamermuziek van Joseph Ryelandt, In Flanders' Fields vol.55, Phaedra DDD 92055, 2007.

Symfonie nr.1 in Bes op.16 (1897), Symfonieorkest van het Conservatorium, CD 150 jaar Stedelijk Conservatorium Brugge, live-opname 10 oktober 1997.

Uit Six Mélodies op.19 (1897), Clair de lune, Le prisonier, Tristesse, Vandevelde, Catherine (sopraan), Oerlemans, Peter (piano), CD 150 jaar Stedelijk conservatorium Brugge, live-opname.

Sonate N°2, en ré Majeur, op.24 (1898), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie).

Idylle Mystique, op.30 (1901) voor sopraan en orkest. Symfonieorkest van Vlaanderen en Novecanto o.l.v. Fabrice Bollon, met Mireille Capelle (sopraan) Novecento-Gent en Musica Flandrorum-Harelbeke (koren), Cypres Cyp1616, 1995.

Piano Quintet in a minor (1901). Spiegel String Quartet, De Beenhouwer Jozef, piano. Kamermuziek van Joseph Ryelandt, In Flanders' Fields vol.55, Phaedra DDD 92055, 2007.

String Quartet nà.2 in f minor (1903). Spiegel String Quartet, Kamermuziek van Joseph Ryelandt, In Flanders' Fields vol.55, Phaedra DDD 92055, 2007.

“En Ardenne”, Suite op.43 (1905), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie).

Uit Vier Liederen op.46 (1907), ‘k en hoore u nog niet, Vandevelde, Catherine (sopraan), Oerlemans, Peter (piano), CD 150 jaar Stedelijk conservatorium Brugge, live-opname.

Symfonie nr.3 in e klein op.47 WW 110 (1908-09), Nieuw Vlaams symfonieorkest. Dirigent Patrick Peire, René Gailly CD 87 054, 1991.

Prélude et fugue en mi mineur, op.49 (1910), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie).

Sonate N°4, en fa dièze mineur, op.51 (1911), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie).

4^{de} Symfonie op.55 (1912-13), voor koor en orkest, Symfonieorkest van Vlaanderen en Novecanto o.l.v. Fabrice Bollon, met Mireille Capelle (sopraan) Novecento-Gent en Musica Flandrorum-Harelbeke (koren), Cypres Cyp1616, 1995.

Agnus Dei op.56 (1913-14), *Oratorio in five parts*, Altra Voce/Audite Nova/ Royal Flanders Philharmonic Orchestra, director Grant Llewellyn, Hubert Claessens, Joseph Cornwell, Ingrid Kapelle, Stephan MacLeod, Lucienne Van Deyck. Marco Polo, 1996.

Trio nr.1 in b, voor viool, cello en piano, op.57 (1915), Hans Memling Trio, Pheadra, s.d.

Romancevoor viool en piano, op.59 (1915), Hans Memling Trio, Pheadra, s.d.

Kindertonelen (Scènes enfantines) op.60 (1915), voor klein orkest, De Philharmonie van Antwerpen o.l.v. Sternefeld, Daniel, Cultura 5071-N4, LP 33t.

Six préludes, op.62 (1915-1925), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie).

Nocturne, voor cello en piano, op.64(1916), Hans Memling Trio, Pheadra, s.d.

Sonate N°7, en mi bémol mineur, op.67 (1917), De Beenhouwer, Jozef, piano, *Piano Works*, René Gailly International Productions-Belgium, 1986 (uit productie).

Canon en trio, voor viool, cello en piano, op.70 (1918), Hans Memling Trio, Pheadra, s.d.

Sonata for viola and piano, op.73 (1919), Suys, Diederik altviool, Martens Filip piano, In Flanders Fields vol.4 (Phaedra 92 004), oktober 1998.

Epithalame voor viool en piano, op.82 (s.d.), Hans Memling Trio, Pheadra, s.d.

Missa quatuor vocibus mixtis cum organo, op.84 (1925), Reverendo Domino J. Van Nuffel hoc opus dedicatum, Collegium Instrumentale Brugense en Capella Brugensis. Greta De Reyghere, soprano, Ignace Michiels, organ, Patrick Peire, conductor, in *Sacred Choral Works*, Vox Temporis Productions, 1998.

Panem de Coelo, op.87,nr.1 (1926), Motet a 4 for mixed choir a capella, Collegium Instrumentale Brugense en Capella Brugensis. Greta De Reyghere, soprano, Ignace Michiels, organ, Patrick Peire, conductor, in *Sacred Choral Works*, Vox Temporis Productions, 1998.

Ave Maria, op.87, nr.2 (1926), Motet a 4 for mixed choir a capella, Collegium Instrumentale Brugense en Capella Brugensis. Greta De Reyghere, soprano, Ignace Michiels, organ, Patrick Peire, conductor, in *Sacred Choral Works*, Vox Temporis Productions, 1998.

Nocturne (?), Vanhove, Peter, piano, in *Flemish Romantic and Impressionistic Piano Music*, PN 7463, 2002.

Barcarolle, voor viool en piano, op.95 (1929), Hans Memling Trio, Pheadra, s.d.

Suite voor orkest op.102 WW 119 (1931), Nieuw Vlaams symfonieorkest. Dirigent Patrick Peire, René Gailly CD 87 054, 1991.

Flos Carmeli, op.106 (1932), 4th Cantata for soprano, female choir, small orchestra and piano in honour of Saint Therese of Lisieux, Collegium Instrumentale Brugense en Capella Brugensis. Greta De Reyghere, soprano, Ignace Michiels, organ, Patrick Peire, conductor, in *Sacred Choral Works*, Vox Temporis Productions, 1998.

Andante "Ach Tjanne" and Variations for Piano Sextet in g minor (1933). Spiegel String Quartet, De Beenhouwer Jozef, piano, Joost Maegerman, double bass. Kamermuziek van Joseph Ryelandt, In Flanders' Fields vol.55, Phaedra DDD 92055, 2007.

Symfonie nr.5, La groot, op.108 (1933), Nationaal Orkest van België, o.l.v. Gras, Léonce, Cultura C 5070-V1, Brussel, 1973. LP 33t.

Symfonie nr.5 in A groot op.108 WW 112 (1933-34), Nieuw Vlaams symfonieorkest. Dirigent Patrick Peire, René Gailly CD 87 054, 1991.

Missa six vocibus, op.111 (1934), Malmö Chamber Choir, Dan-Olof Stenlund conductor, BIS-CD-181, Mei 1993.

Thème et Variations op.119 (1937) for organ, Ignace Michiels, organ, in *Sacred Choral Works*, Vox Temporis Productions, 1998.

Trio nr.2 in Fis, voor viool, cello en piano, op.131 (1944), Hans Memling Trio, Phaedra, s.d.

Audi Filia, s.o., Motet a 4 for mixed choir a capella on the Assumption of the Blessed Virgin Mary, Collegium Instrumentale Brugense en Capella Brugensis. Greta De Reyghere, soprano, Ignace Michiels, organ, Geert Callaert piano, Patrick Peire, conductor, in *Sacred Choral Works*, Vox Temporis Productions, 1998.

4. Literatuurlijst

BOEREBOOM, M., in *Handboek van de muziekgeschiedenis*, De Nederlandse Boekhandel, Kapellen, 1978, vierde druk, deel III, p.172.

BUCKINX, Boudewijn en KNOCKAERT, Yves, *Muziek uit de voorbije eeuw*, Alamire Muziekuitgeverij, Peer, 1999, p.85-87.

CABALLERO, Carlo, *Fauré and French Musical Aesthetics*, Cambridge University Press, 2001.

DE BEENHOUWER, Jozef, in *bijlage bij CD: Joseph Ryelandt (1870-1965) Piano Works*, Rene Gailly International Productions – Belgium, 1986. CD 87 001-1 en 87 001-2 (uit productie).

DE BEENHOUWER, Jozef, *Kamermuziek van Joseph Ryelandt in bijlage bij CD: Joseph Ryelandt (1870-1965), Inlanders' fields vol.55, Phaedra DDD 92055, 2007.*

DELAERE, Marc, KNOCKAERT, Yves en SABBE, Herman, *Nieuwe muziek in Vlaanderen*, Stichting Kunstboek, 1998.

FAURE, *Correspondance, texts réunis, présentés et annotés par Jean-Michel Nectoux*, Flammarion, Paris, 1980.

FAURE, Gabriël, *Lettres intimes*, ed. Philippe Fauré-Fremiet, La Colombe, Paris, 1951.

GRIJP, Louis Peter, (hoofdredactie), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, University Press-Salomé, Amsterdam, 2001.

MOOIMAN, Bert, artikel, *O.Messiaen en de Franse harmonie. Een studie over de verwantschap tussen de Franse romantische orgelschool en het vroegere werk van Olivier Messiaen*, in *Tijdschrift voor Muziektheorie*, jg.9, nr.1, Den Haag, 2004 p. 20-21.

RYELANDT, Joseph, artikel, *Comprendre la musique?*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 25, Brussel, 1943, p.109-115.

RYELANDT, Joseph, artikel. *Gabriël Fauré et l'évolution musicale*, in Koninklijke Academie van België. Mededelingen van de Klasse der Schone Kunsten, bk. 23, Brussel, 1941, p.90-95.

RYELANDT, Joseph, *Notices sur mes oeuvres, avec des notes complémentaires faites entre 1952 et 1960*, onuitgegeven.

RYELANDT, Joseph, artikel. *L'originalité et la personnalité dans l'art*, in *l'Art et la Vie*, nr. 9, Gent, 1934, p.274-279.

SCHOENBERG, Arnold, *Fundamentals of Musical Composition*, Edited by Gerald Strang & Leonard Stein, Faber and Faber, London, Boston, 1967.

SCHOENBERG, Arnold, *Structural Function of Harmony*, Revised Edition with corrections, Edited by Leonard Stein, Norton&Company inc., New York/W.W., 1969.

VON VOLBORTH-DANYS, Diana, Ryelandt, Joseph, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edited by Stanley Sadie, tweede uitgave, deel 22 Russian Federation, §II to Scotland, 2001, p. 55.

WILLEM, Wilfried, *Joseph Ryelandt. (1870-1965) Leven. Werk. Analyses.* Licentiaatsverhandeling K.U.L, omvattend een nauwkeurige 'catalogue raisonné' van het hele oeuvre, typoscript, Leuven, 1977

5. Eigen geluidsopname van de zes nocturnes

Deze cd bevat Ryelandts zes Nocturnes, twee bundels Preludes, het op. 62 en het op. 96 en 24 Pensées musicales op. 94, de laatste voor het eerst opgenomen.

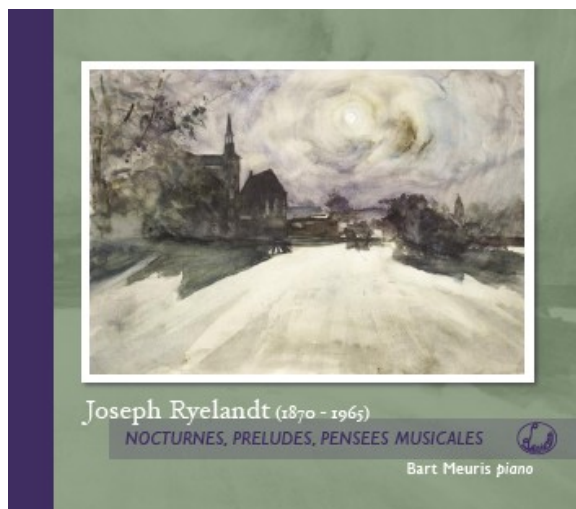
De opname werd gerealiseerd door All Pro Sound, audio recording & technical support en vond plaats in het Stedelijk Museum Stedelijk Museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly, Lier, op 7 augustus 2006.

Piano: Steinway D, gestemd en onderhouden door Pianomobil, Berchem.

Klankingenieur en mastering: Tom Van Eygen en Ronald Ceulemans.

Opnameleiding: René Arons.

Deze cd werd uitgebracht voor het label Lanigran en is verkrijgbaar in de betere muziekhandel.



Een opname van de zes nocturnes is ook verkrijgbaar bij Bart Meuris, Boomlaarstraat 15, B -2500 Lier. 00 32 (0)3 489.31.15. meuris.b@skynet.be

