

HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71
HOLLAND FESTIVAL '71



Het Nederlands Kamerkoor

Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis

17 juni 1971, 20.15 uur
19 juni 1971, 20.15 uur

Kloosterkerk Den Haag
Oude Kerk Amsterdam en 30
minuten na het begin van de pauze
voortzetting in de Sint Nicolaaskerk

Het Nederlands Kamerkoor

Vereniging voor
Nederlandse Muziekgeschiedenis

Josquin des Pres
Jan Pieterszoon Sweelinck
Alphons Diepenbrock

Dirigent Felix de Nobel
Het Nederlands Kamerkoor
Solisten Nelly Groenevelt*, sopraan
Albert de Klerk, orgel
Hans Grin, trombone

Programma, Den Haag 17 juni 1971

- | | |
|--|---|
| Josquin des Pres | Ps. 50 Miserere mei Deus (koor en trombone) |
| Jan Pieterszoon Sweelinck | Praeludium in F
Vier variaties over Ps. 116
'Ick heb den Heer lief'
Toccatà in C |
| | } orgel solo |
| koor a cappella | { Ps. 75 O Seigneur, loué sera ton renom
Ps. 86 Mon Dieu, preste moy l'oreille
Hodie Christus natus est |
| | Pauze |
| Jan Pieterszoon Sweelinck
koor a cappella | { De profundis
Canticum in honorem nuptiarum
Johannis Stoboei |
| Alphons Diepenbrock | O Jesu ego amo te (koor a cappella) |
| | Geistliches Lied (koor a cappella) |
| | Hymne (sopraan en orgel) |
| koor a cappella | { Chanson d'automne
Wanderers Nachtlied
Gleich zu gleich |

* Nelly Groenevelt heeft zich op korte termijn bereid verklaard de ziekgeworden Maria Suchèl te vervangen.

Twee kerken-concert: het concert te Amsterdam begint om 20.15 uur in de Oude kerk. Precies 30 minuten na het begin van de pauze wordt het concert voortgezet in de een paar honderd meter verder liggende Sint Nicolaaskerk

**Programma, Amsterdam
19 juni 1971**

Jan Pieterszoon Sweelinck { Ps. 75 O Seigneur, loué sera ton renom
koor a cappella { Ps. 86. Mon Dieu, preste moy
l'oreille

orgelsolo { Hodie Christus natus est
Praeludium in F
Vier variaties over Ps. 116 'Ick heb
den Heer lief'
Toccatà in C

koor a cappella { De profundis
Canticum in honorem nuptiarum
Johannis Stoboei

Pauze

Josquin des Pres Ps. 50 Miserere mei Deus
(koor en trombone)

Alphons Diepenbrock O Jesu ego amo te (koor a cappella)

Geistliches Lied (koor a cappella)

Hymne (sopraan en orgel)

koor a cappella { Chanson d'automne
Wanderers Nachtlid
Gleich zu gleich

Josquin des Pres



Het Psalmmotet 'Miserere mei Deus' van Josquin des Pres

Josquins vijfstemmige psalmmotet 'Miserere mei Deus' mag zeker worden gerekend tot de hoogtepunten in het oeuvre van de meester. Het werk is geschreven op verzoek van Ercole I d'Este, hertog van Ferrara, aan wiens hof Josquin van af 1503 als kapelmeester werkzaam was. Ercole was de eerste werkelijk muzikaal ontwikkelde en ook op het gebied van de andere kunsten deskundige mecaenas bij wie Josquin in dienst trad. De hertog overleed echter reeds in januari 1505 na een langdurige ziekte en het schijnt dat zijn kapelmeester niet lang daarna het hof te Ferrara heeft verlaten. Aangezien Josquin reeds enige jaren voor zijn aanstelling kontakten onderhield met Ercole, neemt men aan dat het Miserere tussen 1501 en 1505 is gecomponeerd. Het is niet uitgesloten dat het werk was bedoeld om te worden uitgevoerd tijdens de begrafenisplechtigheid van de hertog. Het motet is gebaseerd op de volledige tekst van Psalm 50. In de tijd voor 1500 werden slechts bij uitzondering psalmteksten op muziek gezet. De in de 16e eeuw toenemende belangstelling van de componisten voor de psalmen hield ten nauwste verband met het veranderde levensgevoel en de nieuwe gedachtenwereld die kenmerkend zijn voor de Renaissance en het Humanisme. Het sterk persoonlijke karakter van de psalmen, uitingen van een individu en niet meer van een gemeenschap – het Miserere is hiervan wel een bijzonder sprekend voorbeeld – hun rijkdom aan beelden, gedachten en emoties en niet in het minst hun poëtische waarde, zijn alle elementen die in hoge mate tegemoetkwamen aan de idealen van de Renaissance mens. Onder invloed van het Humanisme kwam in het motet het woord steeds meer centraal te staan. Bovendien trachtte men de inhoud van de tekst, de affecten, maar ook de dieper liggende gedachten in de muziek tot uitdrukking te brengen. Het behoeft geen betoog dat om deze redenen het Boek der Psalmen een rijke inspiratiebron vormde voor de zestiende-eeuwse motetcompositie. Evenmin zal het iemand verwonderen dat een zo geniaal componist als Josquin des Prez baanbrekend werk heeft verricht op dit gebied.

De overwegende indruk die Josquins Miserere bij de toehoorders teweegbrengt, is die van monumentaliteit. Afgezien van de uitzonderlijke lengte van het motet is dit monumentale karakter voor een belangrijk deel het gevolg van de bijzondere constructie van het werk. Het motet bestaat uit drie delen. Het eerste deel omvat de verzen 1 tot 7 van Psalm 50, in het tweede de verzen 8 tot 14, terwijl de resterende vijf verzen in het laatste deel zijn verwerkt. Na ieder vers, en in de verzen 1 en 13 ook na het half-vers, heeft Josquin de aanhef van de psalmtekst, Miserere mei Deus, herhaald, zodat deze in totaal tweeëntwintig maal weerklinkt. Deze steeds terugkerende smeekbede om erbarmen verleent aan het werk een welhaast litanie-achtig karakter. De muzikale vormgeving sluit volkomen hierbij aan. Josquin heeft bij de compositie van zijn motet een bijzondere vorm van ostinato-techniek toegepast. Het karakteristieke motief dat in de aanvang van het stuk achtereenvolgens door vier stemmen wordt geïntroduceerd, en dat als vanzelf is ontstaan uit de inherente ritmische en melodische impulsen van de eraan ten grondslag liggende tekst, Miserere mei Deus, wordt het verloop van het werk 21 maal door de tweede tenor herhaald en wel injuist op die plaatsen waar ook in de omringende stemmen de aanroep tot God terugkeert. De herhaling van het ostinate motief in de tweede tenorstem geschiedt op systematische wijze. In het eerste deel van het motet dat Josquin het motief bij elke herhaling een toon lager inzetten totdat het onderoktaaf is bereikt. In het tweede deel volgt hij het omgekeerde procédé: de opeenvolgende inzetten doorlopen trapsgewijs stijgend een

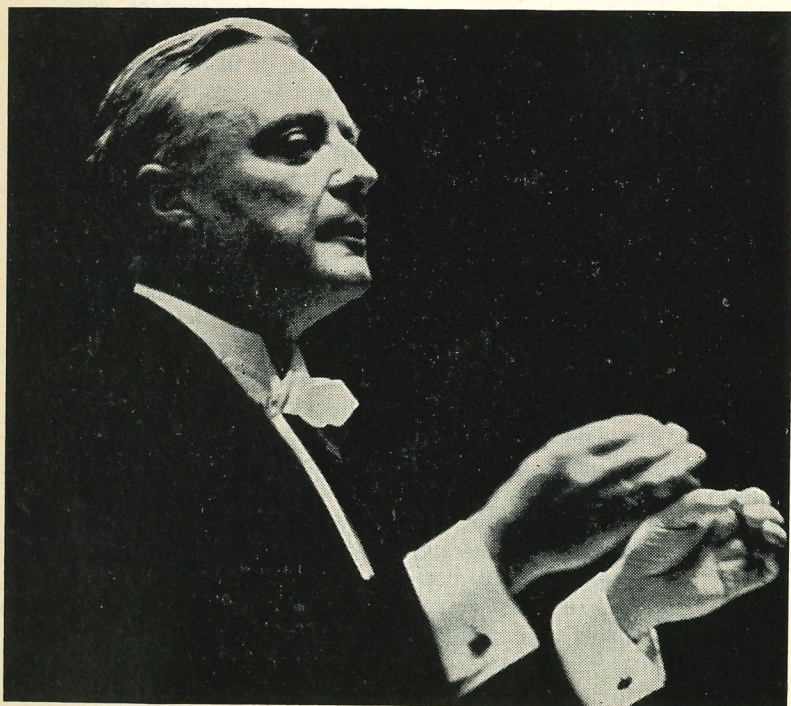
oktaaf. Tenslotte daalt het ostinato in het laatste deel opnieuw een kwint. Dit gehele gebeuren komt voor de luisteraar het meest tot zijn recht wanneer de betreffende stem wordt versterkt door een instrument, bijvoorbeeld door een trombone. Juist in deze gedeelten toont Josquin zijn geniale vindingrijkheid en zijn superieur vakmanschap: het is geen geringe opgave om eenentwintig maal een zelfde tekst, rekening houdend met de mogelijkheden die een steeds in een der stemmen aanwezig ostinaat motieft toestaat, telkens op een andere wijze te verklanken! De voortdurende terugkeer van de woorden *Miserere mei Deus*, ondersteund door het dwingende ostinato, verleent het werk in structureel opzicht een duidelijke geleiding, maar fungeert tevens als een soort devies dat op symbolische wijze de kerngedachte van de psalmtekst in helder licht stelt.

Josquins *Miserere* heeft reeds op zijn tijdgenoten een diepe indruk gemaakt. De Neurenbergse uitgever Johann Ott schreef in 1538: 'Ik vraag mij af of ooit iemand de vijftigste Psalm zo onverschillig kan aanhoren dat hij niet terstond in hart en geest tot een beter begrip van de profetische tekst wordt geleid, aangezien de muziek de affekten verklankt van een door zijn grote zonden terneergedrukt mens, zoals ook die grootse herhaling, waarmee hij om erbarmen smeekt, niet toelaat dat de ziel ijdele gedachten koestert of niet tot de hoop van het geloof wordt bewogen'. Ook nu nog kunnen wij er ons van overtuigen dat het *Miserere*, een meesterwerk van een geniaal componist, na vier en een halve eeuw niets van zijn monumentale grootheid en dwingende zeggingskracht heeft verloren.

Een uitvoeriger bespreking van Josquins *Miserere* vindt men in de speciale uitgave van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis ter gelegenheid van het Josquin-herdenkingsjaar 1971.

K.H.Y.

Felix de Nobel



Jan Pieterszoon Sweelinck

De naam van Jan Pieterszoon Sweelinck heeft, in tegenstelling tot die van de andere grootmeester van de Nederlandse muziek uit de Renaissance, Josquin des Pres, voor de tegenwoordige muziekliefhebber ongetwijfeld een meer bekende klank. Wel niemand zal betwisten dat Sweelinck tot de belangrijkste Europese componisten behoort uit de periode rond 1600. Geboren te Deventer, vertrok hij reeds op jonge leeftijd naar Amsterdam, waar zijn vader een aanstelling had gekregen als organist van de Oude Kerk. Het staat wel vast dat Sweelinck zijn gehele verdere leven te Amsterdam heeft gewerkt. Na een interim periode van enige jaren volgde hij zijn vader op in diens ambt van organist aan de Oude Kerk, een betrekking die hij meer dan veertig jaar, tot zijn dood in 1621 zou bekleden. Lange tijd heeft men aangenomen dat Sweelinck tijdens een verblijf in Venetië onderricht zou hebben genoten van de befaamde muziektheoreticus Gioseffo Zarlino, maar de nieuwste onderzoeken hebben ernstige twijfel doen rijzen aan de juistheid daarvan. Daarentegen kan geen twijfel bestaan aan de grote pedagogische kwaliteiten van Sweelinck zelf: het is voldoende bekend dat van ver over de grenzen, vooral uit Duitsland, talrijke jonge musici naar Amsterdam kwamen om hun opleiding bij de beroemde 'organisten maker' te voltooien. Door deze leerlingen, van wie verscheidene mogen worden gerekend tot de belangrijkste orgelmeesters uit de 17e eeuw, heeft Sweelinck een moeilijk te overschatten invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de Duitse orgelmuziek tot aan de periode van Buxtehude en Bach.

Het ambt van organist omvatte in het begin van de 17e eeuw onder meer het spelen voor en na de kerkdiensten (het Calvinisme in die tijd stond niet toe dat het orgel ook tijdens de dienst werd bespeeld) alsook de verplichting orgelconcerten te verzorgen voor de muziekminnende burgerij. Het spreekt vanzelf dat Sweelinck door deze omstandigheden een betrekkelijk groot oeuvre aan orgel- en klaviermuziek heeft nagelaten. Vanavond zullen enige stukken hieruit ten gehore worden gebracht.

Het Praeludium in F is geheel in een rustig vierstemmig contrapunt geschreven, dat nu eens het karakter aanneemt van een homofone reeks akkoorden, dan weer door middel van korte imitaties, overbindingen en stemverschuivingen polyfoon wordt verlevendigd. Het werk bestaat uit twee delen die zonder onderbreking in elkaar overgaan. Het eerste deel beweegt zich bijna uitsluitend in hele en halve noten; in het tweede deel treedt een natuurlijke versnelling op doordat daar de kwart als eenheid van beweging fungeert. Door de talrijke syncopen of overbindingen lijkt het stuk verwant met sommige Italiaanse composities 'con durezza e ligature' (met dissonanten en syncopen). Het onderhavige werk vertoont echter geenszins de gedurfde en vaak scherpe dissonante harmoniek die kenmerkend is voor het bedoelde genre composities.

Anders dan in het Praeludium treden in de Toccata 20, zoals ook in de overige toccata's van Sweelinck, juist de virtuoze elementen van zijn klavierstijl sterk op de voorgrond. Het werk bestaat in feite uit een aaneenschakeling van korte fragmenten in elk waarvan een bepaalde speelfiguur wordt ontwikkeld. Hoewel hier en daar de suggestie van imitatie wordt gewekt doordat een motief achtereenvolgens op verschillende hoogten klinkt, speelt echte polyfonie hier een zeer ondergeschikte rol. Alleen het openingsfragment zou men polyfoon kunnen noemen, maar onmiddellijk daarna gaat Sweelinck over tot een levendig spel van snelle passages, die in het algemeen gelijkelijk over de beide handen van de klavierspeler zijn verdeeld. Stilistisch is het stuk verwant met de klaviermuziek van Sweelincks Engelse voorgangers en tijdgenoten zoals

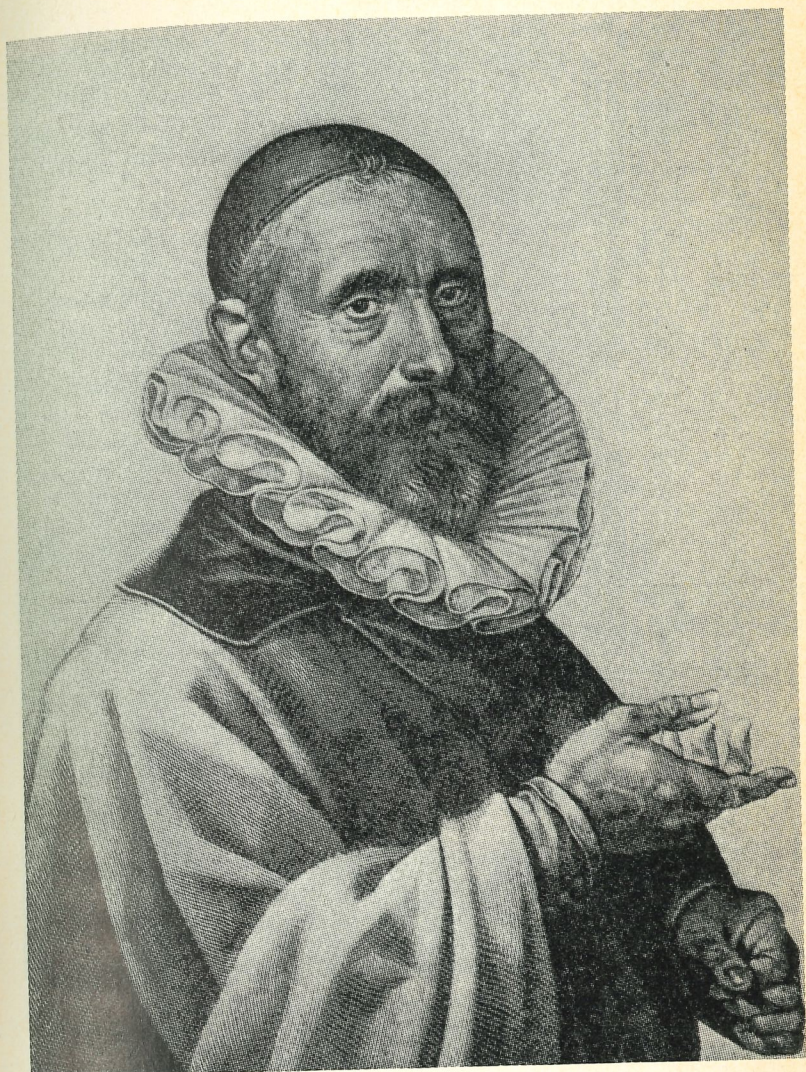
William Byrd en John Bull.

De reeks variaties over Psalm 16, *Ik heb den Heer lief* is een uitstekend voorbeeld van Sweelincks variatiekunst. De cyclus bestaat uit vier onderdelen waarin telkens de melodie van de psalm in zijn geheel is verwerkt. In de eerste twee variaties, die zonder onderbreking in elkaar overgaan, verschijnt de melodie in lange noten als bovenstem, terwijl daaronder andere stemmen zich met vlugge passages en figuren voortbewegen. In de tweede variatie heeft de componist de motiefjes in de vrije stemmen op een aantal plaatsen imitatorisch tegenover elkaar gesteld. De derde en vierde variatie behoren weer bij elkaar en ook zij zijn niet door een cesuur van elkaar gescheiden, hetgeen wel het geval is tussen de variaties twee en drie. Anders dan in de eerste twee delen wordt de psalm-melodie niet in lange noten voorgedragen, maar met behulp van achtsten- en zestienden-figuren omspeeld en gefigureerd. De klavierstijl van deze variaties is niet ongelijk aan die welke zich in de *Tocatta* manifesteert en ook hier worden wij herinnerd aan soortgelijke werken van de Engelse musici uit dezelfde tijd.

Niet alleen op het gebied van de instrumentale muziek is Sweelinck een meester van de eerste orde, gedurende zijn gehele werkzame leven heeft hij zich intensief bezig gehouden met het componeren van vokale werken. Zijn ideaal was daarbij om het complete Geneefse Psalter, zoals dat door Clément Marot en Théodore de Bèze tot stand was gebracht, meerstemmig te verklanken. Het is Sweelinck vergund geweest zijn levenswerk te voltooien, het resultaat ervan is neergelegd in vier boeken *Pseaumes de David* die respectievelijk in 1604, 1613, 1614 en tenslotte posthuum in 1621 zijn gepubliceerd. Het is merkwaardig dat Sweelinck voor zijn psalm-composities de originele Franse teksten heeft gebruikt. Aangezien de Nederlandse kerken zich toentertijd niet meer van het Frans bedienden en bovendien ook het meerstemmige gezang daaruit was verbannen, moeten wij aannemen dat Sweelinck zijn psalmen niet voor kerkelijk gebruik heeft geschreven. Alle composities zijn gebaseerd op de oorspronkelijke Geneefse psalmmelodieën van Loys Bourgeois en diens opvolger Maistre Pierre. Soms zijn deze melodieën onveranderd als bovenstem in de polyfone bewerking overgenomen, in andere stukken heeft Sweelinck ze melismatisch gevarieerd, zoals hij dat ook in zijn eerder besproken orgelvariaties heeft gedaan, of heeft hij er motieven aan ontleend waarmee hij een imitatorische structuur heeft opgebouwd. Zijn biograaf Bernhard van den Sigtenhorst Meyer geeft een treffende karakteristiek van Sweelinck als psalmencomponist: 'Sweelinck heeft zich in zijn psalmen een muzikaal bouwmeester van de eerste rang getoond, in deze werken onovertroffen. De compositiemogelijkheden die ze laten zien, grenzen schier aan het ongelooflijke. Geen van de andere bewerkers van de geneefse souter heeft met zo machtige hand het materiaal gehanteerd en daarmee een zo grote geestelijke wereld geschapen als hij. Alle mogelijke bewerkingen treft men er in aan: van de strengste, canonische contrapuntiek tot eenvoudige, bevallige lied-achtige zettingen, van grootse 6- en 7-delige werken tot een enkel, kort psalmvers, van decoratieve dubbelkorigheid voor uitvoering in grote ruimte tot bescheiden werkjes, die men in huiselijke kring, om de tafel of bij de haard, gezamenlijk kan zingen.'

Het programma van hedenavond vermeldt twee composities uit het Tweede Boek der Psalmen, namelijk Psalm 75, 'O Seigneur, loué sera ton renom' voor vierstemmig koor en de voor zes stemmen bewerkte Psalm 86, *Mon Dieu, prête-moi l' oreille*'.

De bundel *Cantiones Sacrae*, vijfstemmige motetten met basso continuo, in



Jan Pieterszoon Sweelinck

1619 te Antwerpen gedrukt, mogen wij wel beschouwen als Sweelincks zwanenzang. Weer citeren wij Van den Sigtenhorst Meyer: 'De Meester heeft hier hier de beschouwende aard bereikt van de op leeftijd komende kunstenaar. De wereldse genoegens van chanson en rime liggen achter hem, de lust tot getuigen en de stormende aanroep van de psalmen is verzwakt, het getij is aan het ebben en het vurige en heftige in het temperament heeft plaats gemaakt voor stille overpeinzing en tenslotte voor beschouwing en verheerlijking alleen nog van het Allerhoogste.' Het mag op het eerste gezicht merkwaardig lijken dat Sweelinck, de meester van de Calvinistische psalm, tegen het einde van zijn loopbaan met kerkelijke goedkeuring een werk publiceerde dat geheel aan het Rooms-Katholieke geloof toebehoort. De teksten zijn ontleend aan de Katholieke liturgie of aan de Katholieke bijbel, sommige zoals het Regina coeli, hebben zelfs betrekking op de

Maria-verering. Bovendien heeft Sweelinck verscheidene gregoriaanse thema's in deze motetten verwerkt. Men moet echter bedenken dat Sweelinck als Rooms-Katholiek is opgevoed en het is niet onwaarschijnlijk dat hij zijn gehele leven sympathie voor die geloofsrichting heeft bewaard, wellicht mede onder invloed van zijn Katholieke vrienden zoals Cornelis Plemp, aan wie de *Cantiones Sacrae* zijn opgedragen.

Het motet *Hodie Christus natus est* is een werk dat de vreugde uitdrukt over de geboorte van de Verlosser. Een scherpe tegenstelling hiermee vormt het aangrijpende psalmmotet *De profundis clamavi*. Deze compositie laat zien met welk een meesterschap Sweelinck de latijnse tekstdeclamatie wist te behandelen. Enkele zinvol aangebracht chromatische passages dragen in hoge mate bij tot de expressiviteit van het werk.

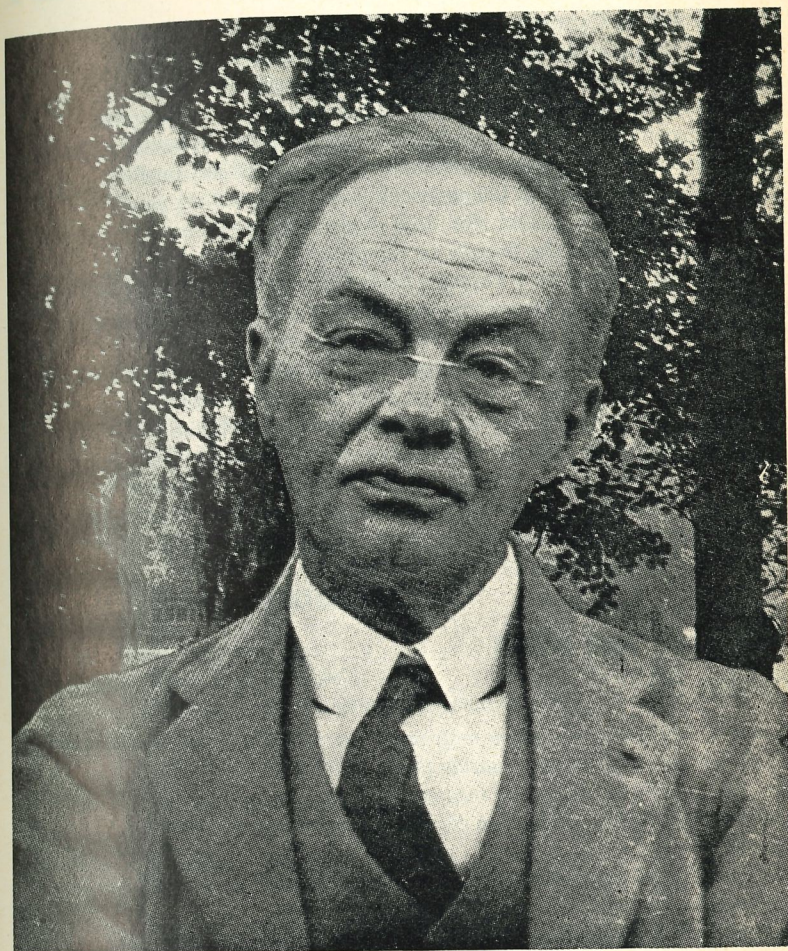
Het vokale oeuvre van Sweelinck omvat ook een aantal gelegheidswerken. Een ervan is het *Canticum in honorem nuptiarum Johannis Stoboei* (1617), een huwelijkszang opgedragen aan zijn vriend Stobäus, cantor van de Domkerk te Koningsbergen. De tekst is ontleend aan de latijnse versie van Psalm 18. Het werk is gecomponeerd voor acht stemmen die meestal tot twee vier-stemmige koren zijn gegroepeerd. Sweelinck heeft rijkelijk gebruik gemaakt van de mogelijkheid die deze dubbelkorige schrijfwijze hem bood om echo-effecten tot stand te brengen. Hierdoor en door zijn sonore koorklank is het stuk vooral geschikt om in een grote ruimte tot klinken te worden gebracht.

K.H.Y

Alphons Diepenbrock

Alphons Diepenbrock is op 2 september 1862 te Amsterdam geboren en aldaar op 5 april 1921 overleden. Van vaderszijde stamde hij uit een katholiek Westfaals geslacht en hij groeide op in een milieu waarin veel kulturele belangstelling aan de dag werd gelegd. Hij studeerde aan de Amsterdamse Universiteit in de oude talen, promoveerde in 1888 op een dissertatie over het leven van Seneca en werd in datzelfde jaar als leraar aan het gymnasium in 's-Hertogenbosch verbonden. Eind 1894 keerde hij naar Amsterdam terug waar hij tot zijn dood is blijven wonen; hij voorzag in het levensonderhoud van zijn gezin door het geven van privaattlessen in de oude talen; bovendien vestigde hij de aandacht op zich met belangrijke tijdschriftartikelen over muziek, schilderkunst, literatuur, filosofie, kultuurgeschiedenis en politiek. Overigens wijdde hij zich geheel en al aan het componeren, waarin hij zich hoofdzakelijk als autodidact had bekwaamd, waarbij hem echter praktische ervaring als pianist, organist, violist, altist en zanger goed van pas kwam.

In 1896 werd zijn eerste grote compositie, de *Missa* voor tenor-solo, mannenkoor en orgel, in een prachtige uitgave gedrukt. (De uitvoering van dit monumentale werk, dat een mijlpaal in de geschiedenis der katholieke kerkmuziek betekent, liet 20 jaar op zich wachten, zowel wegens de enorme technische moeilijkheden die het biedt als wegens het feit dat het 'nihil obstat' door de geestelijke overheid niet werd verleend.) Na de opzienbarende uitvoering in 1902 van zijn grandioze *Te Deum* voor 4 soli, dubbel gemengd koor en orkest vond hij algemene erkenning als de belangrijkste Nederlandse componist van zijn tijd.



Alphons Diepenbrock

Dirigenten als Willem Mengelberg en zangeressen als Aaltje Noordewier-Reddingius en later Ilona Durigo hebben veel tot de verbreiding van zijn muziek bijgedragen. Toch zijn tijdens zijn leven slechts weinig van zijn circa 100 composities gedrukt; daarom werd na zijn dood het Alphons Diepenbrock Fonds gesticht dat zich de uitgave van zijn muzikale nalatenschap tot taak heeft gesteld en deze taak thans, 50 jaar later, vrijwel heeft voltooid.

In het muzikale oeuvre van Diepenbrock neemt het lied de grootste plaats in. Meer dan vijftig Nederlandse, Duitse, Franse, Latijnse en Italiaanse teksten hebben hem tot liedcomposities geïnspireerd waarvan de vroegste uit zijn prille jeugd dateren, de laatste enkele jaren voor zijn dood zijn ontstaan. Onder die vele liederen, waarvan een zestal als 'symfonische gedichten met een obligate zangstem' kan worden bestempeld, bevinden er zich ook verscheidene met orgelbegeleiding. 'O Jesu ego amo Te' (in 1893, na de voltooiing van de grote Missa, gecomponeerd op een tekst die is

ontleend aan de *Cantiones Mysticae* van de heilige Franciscus Xaverius) frappeert vooral tegen het slot door een majestueusheid, die overigens bij Diepenbrock zelden voorkomt. In stilistische gaafheid wordt dit lied nog overtroffen door de muziek bij twee 'Geistliche Lieder' van Novalis, beide in 1898 gecomponeerd; de brandende religieuze extase waarvan deze gedichten – in het bijzonder de visionaire 'Abendmahlshymne' – zijn vervuld, heeft blijkbaar in Diepenbrock een diepe bezieling gewekt, die hem echter niet heeft verhinderd zijn altijd expressieve polyfonie met tal van verrassende harmonische finesses te verrijken.

Ook voor gemengd koor a cappella heeft Diepenbrock met voorliefde gecomponeerd. Reeds als twintigjarige schreef hij voor deze bezetting muziek bij 'Wandrer's Nachtlid', doch het zou tot 1908 duren alvorens hij deze diepzinnige tekst in een klankgewaad wist te hullen dat naar zijn zeggen alleen goed kan worden weergegeven door mensen die zelf van een diep verlangen naar stilte zijn vervuld. Daarentegen wilde hij zijn 'Gleich zu gleich' (eveneens uit 1908 daterend) opgevat zien als een vrolijke parodie op de liedertafelstijl uit Goethes tijd. In volslagen contrast daarmee staat het 'Chanson d'Automne', ruim tien jaar vroeger geschreven, Diepenbrocks eerste compositie op een tekst van Paul Verlaine, die hem later nog tot een reeks van zijn beste liederen zou inspireren.

E.R.

Miserere mei Deus

Psalm 50

Miserere mei, Deus, secundum magnam misericordiam tuam; et secundum multitudinem miserationum tuarum dele iniquitatem meam.

Amplius lava me ab iniquitate mea et a peccato meo munda me.

Quoniam iniquitatem meam ego cognosco, et peccatum meum contra me est semper.

Tibi soli peccavi et malum coram te feci, ut justificeris in sermonibus tuis et vincas cum judicaris.

Ecce enim in iniquitatibus conceptus sum, et in peccatis concepit me mater mea.

Ecce enim veritatem dilexisti, incerta et occulta sapientiae tuae manifestasti mihi.

Asperges me, Domine, hysopo, et mundabor; lavabis me, et super nivem dealabor.

Auditui meo dabis gaudium et laetitiam, et exultabunt ossa humiliata.

Averte faciem tuam a peccatis meis et omnes iniquitates meas dele.

Cor mundum crea in me, Deus, et spiritum rectum innova in visceribus meis.

Ne projicias me a facie tua et spiritum sanctum tuum ne auferas a me.

Redde mihi laetitiam salutaris tui et spiritu principali confirma me.

Docebo iniquos vias tuas, et impii ad te convertentur.

Libera me de sanguinibus, Deus Deus salutis meae, et exultabit lingua mea justitiam tuam.

Domine, labia mea aperies, et os meum annuntiabit laudem tuam.

Quoniam, si voluisses sacrificium, dedissem utique: holocaustis non delectaberis.

Sacrificium Deo spiritus contribulatus: cor contritum et humiliatum, Deus, non despicies.

Benigne fac, Domine, in bona voluntate tua Sion, ut aedificentur muri Jerusalem.

Tunc acceptabis sacrificium justitiae, oblationes et holocausta; tunc imponent super altare tuum vitulos.

Psalm 75

*O seigneur, loué sera,
Loué sera ton renom:
Car la gloire de ton Nom
Près de nous s'approchera:
Et de nous seront chantez
Les hauts faits de tes bontez.*

Psalm 86

*Mon Dieu prête-moi l'oreille
Par ta bonté n'ont pareille:
Répon-moi, car plus n'en puis,
Tant pauvre et affligé suis:
Garde je te pri' ma vie,
Car de bien faire ai envie:
Mon Dieu, garde ton servant
En l'espoir de toi vivant.*

Hodie Christus natus est

*Hodie Christus natus est, Noe.
Hodie Salvator apparuit, Alleluia.
Hodie in terra canunt Angeli, laetantur Archangeli, Noe.
Hodie exultant justi, dicentes:
Gloria in excelsis Deo, Alleluia, Noe.*

De Profundis

Psalm 129

*De profundis clamavi ad the Domine: Domine exaudi vocem meam.
Fiant aures tuae intendentes in vocem deprecationis meae.
Si iniquitates observaveris Domine: Domine, quis sustinebit?
Quia apud te propitiatio est: et propter legem tuam sustinui te Domine.
Sustinuit anima mea in verbo ejus: speravit anima mea in Domino.
A custodia matutina usque ad noctem, speret Israel in Domino.
Quia apud Dominum misericordia: et copiosa apud eum redemptio.
Et ipse redimet Israel ex omnibus iniquitatibus ejus.*

Canticum in honorem nuptiarum Johannis Stoboei

Psalm 17

*Diligam te, Domine, fortitudo mea: Dominus firmamentum meum et
refugium meum et liberator meus.*

*Deus meus adjutor meus, et sperabo in eum; protector meus et cornu salutis
meae et susceptor meus.*

Laudans invocabo Dominum, et ab inimicis meis salvus ero.

„O Jesu ego amo Te“.

O Jesu ego amo Te

Nec amo Te ut salves me

Aut quia, non amantes Te,

Aeterno punis igene.

Tu, Tu mi Jesu totum me

Amplexus es in cruce,

Tulisti clavos, lanceam

Multamque ignominiam,

Innumeros dolores,

Sudores et algores

Et mortem et haec propter me

Et pro me peccatore.

Cur igitur non amem Te

Mi Jesu amantissime,

Non ne aeternum damnes me

Nec ut in caelo salves me

Nec praemii ullius spe.

Sed sicut Tu amasti me

Sic amo et amabo Te,

Solum quia Rex meus es

Et solum quia Deus es.

Franciscus XAVERIUS.

Geistliches lied

(Novalis)

Wenn ich ihn nur habe,

Wenn er mein nur ist,

Wenn mein Herz bis hin zum Grabe

Seine Treue nie vergisst:

Weiss ich nichts von Leide,

Fühle nichts als Andacht, Lieb' und Freude.

Wenn ich ihn nur habe,

Lass' ich alles gern,

Folg' an meinem Wanderstabe

Treugesinnt nur meinem Herrn;
Lasse all die Andern
Breite, lichte, volle Strassen wandern.

Wenn ich ihn nur habe,
Schlaf' ich fröhlich ein,
Ewig wird zu süsßer Labe
Seines Herzens Flut mit sein,
Die mit sanftem Zwingen
Alles wird erweichen und durchdringen.

Wenn ich ihn nur habe,
Hab' ich auch die Welt,
Selig, wie ein Himmelsknabe,
Der der Jungfrau Schleier hält.
Hingesenkt im Schauen,
Kann mir vor dem Irdischen nicht grauen.

Wo ich ihn nur habe,
Ist mein Vaterland;
Und es fällt mir jede Grabe
Wie ein Erbteil in die Hand;
Längst vermisste Brüder
Find' ich nun in seinen Jüngern wieder.

Hymne

(Novalis)

Wenige wissen
Das Geheimniss der Liebe,
Fühlen Unersättlichkeit
Und ewigen Durst.
Des Abendmahls
Göttliche Bedeutung
Ist den irdischen Sinnen Rätsel;
Aber wer jemals
Von heissen, geliebten Lippen
Atem des Lebens sog,
Wem heilige Glut
In zitternde Wellen das Herz schmolz,
Wem das Auge aufging,
Dass er des Himmels
Unergründliche Tiefe mass,
Wir essen von seinem Leibe
Und trinken von seinem Blute
Ewiglich.
Wer hat des irdischen Leibes
Hohen Sinn erraten?
Wer kann sagen,
Dass er das Blut versteht?
Nie endet das susse Mahl,

*Nie sattigt die Liebe sich;
Nicht innig, nicht eigen genug
Kann sie haben den Geliebten.
Von immer zärteren Lippen
Verwandelt, wird das Genossene
Inniglicher und näher.
Heissere Wollust
Durchbebt die Seele,
Durstiger und hungriger
Wird das Herz:
Und so währet der Liebe Genuss
Von Ewigkeit zu Ewigkeit,
Hätten die Nüchternen
Einmal gekostet,
Alles verliessen sie,
Und setzten sich zu uns
An den Tisch der Sehnsucht,
Der nie leer wird.
Sie erkannten der Liebe
Unendliche fülle,
Und priesen die Nahrung
Von Leib und Blut.*

Chanson d'Automne

(Verlaine)

*Les sanglots longs
Des violons,
De l'automne,
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.*

*Tout suffocant
Et blême, quand
Sonne l'heure,
Je me souviens,
Des jours anciens
Et je pleure ;*

*Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
Decà, delà,
Pareil à la
Feuille morte.*

Wanderers Nachtlied

*Ueber allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch;
Die Vögelein schweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruhest du auch.
(Goethe).*

Gleich zu Gleich

*Da wächst der Wein, wo's Fass ist,
Es regnet gern, wo's nass ist.
Zu Tauben fliegt die Taube,
Zur Mutter passt die Schraube,*

*Der Stöpsel sucht die Flaschen,
Die Zehrung Reisetaschen,
Weil Alles, was sich rühret,
Am Schluss doch harmoniret*

*Denn das ist Gottes wahre Gift,
Wenn die Blüthe zur Blüthe trifft;
Deswegen Jungfern und Junggesellen
Im Frühling sich gar gebärdig stellen.
(Goethe)*

De jaren 21 of de volwassenheid der Nederlandse muziek

Bij de herdenking van Josquin, Sweelinck en Diepenbrock.

Augustus 1521: Josquin des Pres sterft in Condé aan de Schelde. Condé, iets ten noorden van Valenciennes, iets ten noorden ook van de streek rond Douai waar hij geboren moet zijn. Vandaag, 450 jaar later, herdenken wij hem als grote Nederlander. Was hij dat? Bestond er een Nederland? Er bestond een Bourgondisch erfland, waar Henegouwen, Holland en Zeeland toe hoorden; maar Utrecht niet, Friesland niet, Gelre niet.

Bij de tachtig moet Josquin geweest zijn toen hij stierf. Philips de Goede en Karel de Stoute zou hij meegemaakt moeten hebben, de opstand in Vlaanderen, de Jonker-Fransen-Oorlog, het Kaas-en-Brood-volk, al die troebelen en opstanden die aan de regering van Karel V voorafgingen en die een ongelukkig klimaat schiepen voor een musicus. Hij hééft ze dan ook, voor zover we weten, nauwelijks meegemaakt: vroeg trok hij naar Italië, laat keerde hij terug. Ook Italië was niet rustig, het was geen eenheid, het bestond uit een wirwar van vinnige staatjes – maar het bezat maecenaten en een rijkere culturele bloei dan het Noorden van die dagen. Afgezien van een verblijf in Frankrijk, was het toch vooral Milaan en Rome, Ferrara dat Josquin voor adellijke broodheren werkte, als zanger, misschien copist, en, met groeiende bekendheid, als componist. Latijnse teksten componeerde hij, italiaanse, franse – nederlandse nooit, ook later niet, toen hij in zijn levensavond terugkeerde naar zijn geboortestreek. Als proost van de kerk Notre Dame moet hij nog een aantal jaren in Condé gewoond hebben; we weten niet precies wanneer hij er kwam en zelfs niet met absolute zekerheid of hij wel inderdaad in 1521 gestorven is; maar dat hij er, na een lang leven onder andermans dak, een eigen huis bezat, en dat hij, als man van wereldfaam, op goede voet stond met de regentes Margaretha van Oostenrijk en de jonge Karel V, weten we wel. Heeft hij zich nog gerealiseerd wat er in 1517 te Wittenberg gebeurde (waar, omgekeerd, Luther zich bijzonder goed realiseerde wie Josquin was!)? Heeft hij kunnen voorzien wat de consequenties van de Hervorming zouden worden, niet alleen voor zijn kunst, maar ook voor zijn vaderland? Maar had hij dan een vaderland? Zijn er aanwijzingen voor dat hij ook maar één woord nederlands sprak? Een franstalige wereldburger. Wat geeft ons het recht, hem als Nederlander te huldigen?

Zijn stijl. Het karakter van Josquins composities en de plaats die hij in de ontwikkelingsgang van de Europese muziek bekleedt, plaatsen hem op het hoogtepunt van wat men de 'Nederlandse Scholen' genoemd heeft, en waartoe ook figuren als Okeghem, Obrecht en Lassus behoren; scholen met een eigen stijl, die zich van bijv. de franse en engelse polyphonie dier dagen onderscheidde. Die stijl, steunend op een technisch meesterschap en zich ontplooiend met een internationaal gezag, is door de tijdgenoten als onmiskenbaar 'nederlands' ervaren.

Talloos zijn, in later eeuwen, de kunstenaar geweest die vanuit de Lage Landen naar Italië trokken, als leerlingen van een kunst die de hunne vooruit was. Josquin en de muzikanten voor en na hem echter, trokken niet uit om te leren: ze werden gehaald om uit te dragen. De Bourgondische landen vormden een kweekplaats waar heel Europa zijn koorknappen vandaan haalde, die uitgroeiden tot zangers, kapelmeesters, componisten. Hun stijl brachten ze mee, ontwikkelden ze verder, verbreidden ze: dat maakt hun invloed zo groot. Zelfs een Palestrina, hoe Italiaans ook in zijn streven naar sonoriteit, is nauwelijks denkbaar zonder de hele geniale 'onderbouw' van Nederlanders, van wie Josquin de grootste was.

Circa twintig missen heeft hij op zijn naam staan, een honderd motetten,

ruim zeventig wereldlijke werken, waarvan slechts enkele zuiver instrumentaal. Ze tonen ons hoe breed de cultuur van deze man geweest is, hoe veelzijdig hij begaafd was, en hoezeer betrokken bij zijn tijd en omgeving. Ze tonen de goede verstaander bovendien – wat voor die tijd betrekkelijk zeldzaam is – welk een ontwikkeling hij als kunstenaar en mens heeft doorgemaakt: van een nog wat traditionele en onpersoonlijke schrijfwijze naar een veel meer individualistische en introverte, van symboliek doortrokken, benadering van de te verklanken tekst. Het grote motet *Miserere* dat in de eerste jaren van de 16e eeuw geschreven is voor hertog Ercole I van Ferrara kondigt, in al zijn monumentaliteit, toch dit laatste stadium al duidelijk aan.

Oktober 1621: Jan Pieterszoon Sweelinck sterft in Amsterdam. Hij moet er kort na zijn geboorte te Deventer in 1562, zijn komen wonen en is er maar zelden vandaan gegaan: we kunnen hem zonder meer als Hollander beschouwen. Ook als Nederlander? De Nederlanden als staatkundig begrip, die een eeuw te voren eigenlijk nog niet bestonden, bestaan nu al niet meer: sinds de Unies van Atrecht en Utrecht loopt er een 'berlijnse muur' tussen Noord en Zuid. Maar de Republiek der Zeven Provinciën bestond, Sweelinck heeft haar zien groeien: vrijwel zijn hele leven speelde zich af tegen de achtergrond van de Tachtigjarige oorlog. Hij verloor zijn vader in 1573, het jaar waarin Haarlem belegerd en uitgehongerd werd; de sporen daarvan moeten nog te zien geweest zijn toen hij er, weinig later, bij een musicus in de leer ging. Zestien was hij, en misschien een jaar organist van de Oude Kerk, toen Amsterdam na lang aarzelen en grote moeilijkheden de zijde van 'de geuzen' koos en hij van een roomse op een calvinistische eredienst moest overschakelen. Zijn moeder stierf een jaar na de moord op Oranje, hij huwde in het jaar van het turfschip van Breda. 1592: dood van Parma, Sweelincks eerste werken verschenen. Ze zijn niet bewaard, de vroegste die we kennen verschenen in 1594, toen Groningen veroverd werd. De handel kwam op, de welvaart steeg, de calvinisten raakten slaags met elkaar, Oldenbarnevelt werd onthoofd – dat was in 1619, toen Sweelinck, na al zijn hervormde psalmen, zijn duidelijk katholiek georiënteerde *Cantiones Sacrae* liet verschijnen.

Twee jaar later kwam er een einde, zowel aan het Twaalfjarig Bestand als aan zijn eigen leven. Een leven met vrouw en vier kinderen in een huis aan de Koestraat, een leven, minder gevuld door de bescheiden taak die een organist in het nieuwe geloof te vervullen had, dan door componeren en instrueren: als paedagoog werd hij tot buiten de landsgrenzen bekend. En dat was dan maar gelukkig, want als zijn leerlingen niet met afschriften of drukken van zijn werken naar huis waren gegaan, was er van Sweelincks muziek heel wat minder bewaard gebleven. Hij was een Hollands kunstenaar en een Hollands lot werd zijn deel: na zijn dood vielen zijn paperassen aan een Grote Schoonmaak ten offer. Dank zij de buitenlandse leerlingen kennen we zijn oeuvre, zoal niet compleet, dan toch stellig voor een aanzienlijk deel. Was er, politiek gesproken, sinds 1521 veel gebeurd, de ontwikkeling van de muziek in die eeuw was niet geringer. Wat Sweelinck betreft horen we dat vooral in zijn orgelwerken: de instrumentale muziek, die voor Josquin nog weinig betekende, heeft een hoge vlucht genomen. De verhouding ligt in zoverre omgekeerd, dat deze 'vlucht' niet in de Nederlanden was voorbereid, maar wij voor Sweelinck de 'onderbouw' in Italië en Spanje moeten zoeken, vooral wat stukken betreft als het prelude en de toccata. Nieuwer voor die tijd, en meer op Engeland georiënteerd, zijn de koraalvariaties, zoals Sweelinck die beoefende.

In zijn vocale werken zou men Sweelinck een afsluiter van de late Nederlands-Italiaanse traditie kunnen noemen; behalve een Bruidslid uit 1617 zal het herdenkingsconcert twee bewerkingen van geneefse — dus calvinistische — psalmmelodieën uit 1613 en twee motetten uit 1619 brengen. Geschreven met een volmaakt vakmanschap, toegerust met alle contrapunctische en illustratieve mogelijkheden van die periode, indrukwekkend van klank en sfeer — liggen ze als een laatste bolwerk in een wereld die al in de ban begint te raken van het heel nieuwe klankidoom der monodie, zoals dat men rond 1600 in Italië begon te ontwikkelen: Claudio Monteverdi, wiens 'Orfeo' ons enkele Festivals geleden met zijn moderne vondsten verraste, was maar vijf jaar jonger dan Sweelinck, de grootmeester van Nederlands 'Gouden Eeuw'.

April 1921: Alphons Diepenbrock sterft in Amsterdam, waar hij ook was geboren: in 1862, nauwkeurig drie eeuwen na de geboorte van Sweelinck. Nu was Noord-Nederland een Koninkrijk geworden en van een 'gouden eeuw' kon geen mens meer spreken: daarvoor ontbraken de visie en het kapitaal. Maar wel maakten zich andere krachten los, de krachten van dichters en dromers die, na eeuwen van dufheid, het land opnieuw wilden 'opstuwen in de vaart der volkeren': zoals het opkomend socialisme een nieuwe periode inluidde voor politiek en samenleving, zo luidde de 'beweging van Tachtig' een nieuwe periode in voor de cultuur van Nederland. De jonge Diepenbrock heeft dat cultureel ontwaken hartstochtelijk meebeleefd en aan latere tijden — de onze dus? — voorspeld dat we op de 'koortsig-gloeïende schoonheid en kracht' die rond hem woelden, zouden terugzien 'met vreemde bewondering'. Wanneer we de moeite van dat terugzien nemen, dan voelen we die bewondering inderdaad. Bewondering voor de impulsen en wat ermee tot stand werd gebracht; maar ook tevens teleurstelling om de schipbreuk die menig ideaal moest lijden. Een teleurstelling die ook de ouderwordende Diepenbrock niet bespaard bleef, niet zelden tot verbittering werd, en haar dieptepunt bereikte in de catastrofale periode 1914–1918.

Hij had toen zijn grootste aantal levensjaren en composities al achter zich. Als zoon van een gezeten zakenman had hij klassieke letteren gestudeerd en was hij enige jaren als leraar verbonden geweest aan het gymnasium van 's-Hertogenbosch. Noch voor de klas, noch buiten zijn geboortestad was hij op zijn plaats; zo leefde hij sinds 1895 weer in Amsterdam en trachtte hij voor zich en zijn gezin een bestaan op te bouwen door het geven van privé-lessen. Geen muzieklessen: beroepsmusicus is Diepenbrock nooit geweest. Men heeft hem althans nooit als beroepsmusicus willen beschouwen, ook niet toen hij, na de uitvoering van zijn *Te Deum* in 1902, Nederlands toonaangevende, meest gespeelde, door Mengelberg meest gewaardeerde en gesteunde componist was geworden. Hemzelf heeft dat gehinderd, wij vandaag kunnen er vrede mee hebben. Zijn werken immers vertonen geen spoor van dilettantisme, en juist dat hij een klassieke, en geen eenzijdig muzikale opleiding ontving, maakte hem tot een unieke figuur. Wijd open voor wat er nieuw en belangrijk was in de Europese muziek van zijn tijd (Wagner, Mahler, Debussy), zelf begaafd met een rijke zelfstandige fantasie, bleef hij de 'homo universalis': musicus, maar ook litterator, en ook filosoof. Hij is primair een vocaal componist, juist als Josquin vier eeuwen eerder — in zoverre is de kring weer rond —, maar om een andere reden. Wel verre van achter te liggen bij de vocale muziek, zoals dat rond 1500 het geval was, had de instrumentale muziek rond 1900 vrijwel alle toppen bestegen en alle gebieden verkend die binnen het bereik van het

europese instrumentarium en de europese muziekrevolutie lagen. Diepenbrock was primair vocaal omdat zijn inspiratie aan teksten behoefte had. Misschien dat men daarbij in wezen toch niet van een 'andere reden' dan bij Josquin kan spreken: als niet ook die oude Nederlands-Bourgondische meesters behoefte aan teksten hadden gehad, was er immers meer aandacht besteed aan instrumentale muziek; waren de instrumenten verbeterd, de vormen ontwikkeld; niet voor niets koesterde Diepenbrock een warme liefde voor de polyphonie van de 16e eeuw. Geestelijke zowel als wereldlijke koren en sololiederen vormen het hoofdbestanddeel van zijn oeuvre uit de jaren vóór 1900 – wat niet weg neemt dat een lied als het extatische 'Wenn ich ihn nur habe' dat evenals de 'Abendmahlshymne' 'Wenige wissen das Geheimnis der Liebe' in 1898 gecomponeerd werd op een tekst van Novalis, tot het karakteristiekste en fraaiste behoort dat Diepenbrock heeft geschreven – en dat dezelfde characteristicum zich in het 'O Jesu' van 1893 al aankondigde. Vindt men in de koren op de Verlaine-tekst (1897) en Wandrers Nachtlied van Goethe (1908) het verstillde, melancholieke dat Diepenbrocks werk zo dikwijls kenmerkt, Goethes 'Gleich zu Gleich' (1908) toont een heel ander gezicht: daar overheerst de studentikoze uitbundigheid die de Tachtigers in de vrolijkste momenten van hun 'koortsiggloeiende' jeugd had vereend.

Een handvol liederen, koren, orgelwerken: het spreekt vanzelf dat één concert niet bij benadering een beeld kan geven van de drie jubilarissen. Men moet het zien als een staalkaart, of als wat in de fonografische industrie een promotieplaat heet. Een uitnodiging om kennis te maken en die kennis later te verdiepen; kennis met drie grote . . . jawel: Nederlanders.

Helene Nolthenius

The 'Twenty-ones, or dutch music's coming-of-age

In memoriam Josquin, Sweelinck and Diepenbrock

August 1521: Josquin des Pres died at Condé on the river Scheldt. Condé, north of Valenciennes, north too of the district around Douai where he was probably born. Today, 450 years later, we remember him as a great Dutchman, but was he really one? Did the Netherlands exist? There was a Burgundian hereditary land to which Henegouwen, Holland and Zeeland belonged but not Utrecht, not Friesland, not Gelre.

Josquin must have been about eighty when he died. He surely knew of Philip the Good and Charles the Bold, of the revolt in Flanders, the war between the junkers and the French, the farmers' revolt of 1491, all the turbulence and riotings which preceded the reign of Charles V and which created an unfavourable atmosphere for a musician. As far as we know he was not directly affected: he left for Italy whilst still a young man, returning late in life. Italy was not peaceful either; it was not a united nation, it was a maze of battling small states – but there were patrons of the arts there and a more flourishing culture than in the north at that time. Apart from a stay in France, it was chiefly in Milan, Rome and Ferrara that Josquin worked for noble employers as singer, perhaps as copyist and, with increasing reputation, as composer. He composed settings of Latin texts, of Italian and French ones, but never Dutch texts, not even after he returned as an old man to his native region.

He must lived in Condé as canon of the Notre-Dame church for a number of years; we do not know the exact date of his arrival nor even definitely if he really died in 1521. We do know that after a long period under a strange roof he owned a house and that it was as a world-famous man that he was acquainted with the regent Margaretha of Austria and the youthful Charles V. Was he ever aware of what happened in 1517 at Wittenberg (where Luther certainly knew who Josquin was!)? Was he able to foresee what consequences the Reformation would have, not only for his art, but also for his native country? But did he have a native country? Is there a single indication that he could speak a word of Dutch? A French-speaking world citizen – with what right do we pay tribute to him as a Dutchman?

His styles gives us this right. The character of Josquin's compositions and the position he occupies in the development of European music place him on the pinnacle of what have been called the 'Netherlands Schools' to which such figures as Okeghem, Obrecht and Lassus belong, schools with their own style, different from that of, say, the French and English polyphony of the time. This style, based on a command of technique and developing with an international authority, was felt by contemporaries to be unmistakably 'Dutch'.

In later centuries, countless artists left the Low Countries for Italy to study an art more advanced than theirs. Josquin and the musicians before and after him did not set forth in order to learn: they were sent for to disseminate their art. The lands of Burgundy were the nurseries which supplied entire Europe with choirboys who were to grow into singers, conductors, composers. They took their style along with them, developed it further, spread it – this is what made their influence so great. It is difficult to imagine a Palestrina, no matter how Italian his endeavours to achieve sonority, without the brilliant 'foundation' of Netherlands musicians, of whom Josquin was the greatest.

He composed about twenty masses, a hundred motets, a good seventy secular works, only a few of which are purely instrumental. They demonstrate the breadth of this man's culture, the versatility of his gift, the extent to which he was involved in his age and environment. They also show the perceptive observer something relatively rare for the period – Josquin's development as artist and man, from a rather traditional, impersonal style to a far more

individual and introverted approach to his settings, imbued with symbolism. The great motet, *Miserere*, composed at the beginning of the 16th century for Duke Ercole I of Ferrara clearly heralds this last stage.

October 1621: Jan Pieterszoon Sweelinck died in Amsterdam. He probably settled there shortly after his birth at Deventer in 1562, and rarely left – he can certainly be regarded as a Dutchman. But as a Netherlands subject? The political terms ‘Netherlands’, which had not yet really come into existence a century before, now no longer existed: since the unions of Atrecht and Utrecht there was a ‘Berlin wall’ between the north and south. But the Republic of the Seven Provinces did exist; Sweelinck saw its growth: practically his entire life was played against the background of the Eighty Years’ War. He lost his father in 1573, the year in which Haarlem was besieged and starved; he surely must have seen the traces when he was apprenticed to a musician there a little later. He was sixteen, and had perhaps been organist of the Old Church for one year, when Amsterdam, after much hesitation and great difficulties, sided with the protestants, and he had to change from a Roman Catholic form of worship to a calvinist one. His mother died a year after the Orange murder, he married in the year of the Breda turf-ship. 1592: death of Parma, Sweelinck’s first works appeared. They have not been preserved, the earliest we know appearing in 1594, the year in which Groningen was conquered. Trade flourished, welfare increased Calvinists quarrelled among each other, so did the rules, Oldenbarnevelt was beheaded – that was in 1619, the year in which Sweelinck, after all his reformed psalms, published his obviously Catholic-influenced *Cantiones Sacrae*. Two years later saw the end of both the twelve years’ truce and of his life. A life spent with his wife and four children in the house on the Koestraat, a life occupied less by the modest task which an organist had to perform in the new form of worship than by composing and teaching – his fame as a teacher had spread beyond the borders of his country. This was a good thing, since if his pupils had not taken copies of his works back home with them, much less of Sweelinck’s music would have been preserved. He was a Dutch artist a suffered a Dutch fate: after his death his papers were the victim of a large-scale spring-cleaning offensive. It is due to those who took his music abroad with them that his work is known, if not in its entirety, then surely to a considerable extent.

Since 1521 much had occurred politically, and the development of music during that century had not been much less active. As far as Sweelinck is concerned we can chiefly hear this in his organ compositions: instrumental music, which was of less significance for Josquin, soared the great heights. Here the relationship is reversed, for these ‘heights’ were not prepared in the Netherlands; we must look for the ‘foundations’ for Sweelinck’s work in Italy and Spain, especially for such pieces as the prelude and the toccata. The choral variations as practised by Sweelinck are more modern for the period, and more influenced by English examples. In his vocal works Sweelinck might be said to have brought the late Netherlands-Italian tradition to a close; the memorial concert will include, apart from a *Bruidslied* from 1614, two versions of psalm melodies from (Calvinist) Geneva, composed in 1613, and two motets from 1619. They are written with perfect craftsmanship and equipped with all the contrapuntal and illustrative facilities of the period, impressive in sound and atmosphere, and form a last bulwark in a world which was already beginning to be fascinated by the quite new monodic sound idiom which had started to develop in Italy about 1600: Claudio Monteverdi, whose ‘*Orfeo*’ surprised as a few festivals ago with its modern inventions, was a mere five years younger than Sweelinck, the grandmaster of the Netherlands’ ‘Golden Age’.

April 1921: Alphons Diepenbrock died in Amsterdam, the town where he was born in 1862, exactly three centuries after the birth of Sweelinck. The northern Netherlands had become a kingdom, and nobody referred to a 'golden age' any longer – there was neither the currency nor the capital. But other forces were being released, the forces of poets and dreamers who wanted to disperse the mustiness of the past and once more drive the country into the mainstream of the nations; in the same way as the rise of socialism proclaimed a new age for politics and society, the 'Eighties' movement heralded a new era of culture in the Netherlands. This cultural awakening was a passionate experience for the young man Diepenbrock, who predicted that later generations – our own, perhaps? – would look back 'with strange admiration' on the 'feverishly glowing beauty and force' surrounding him. If we take the trouble to look back, we do indeed feel admiration. Admiration for the impulses and for what they achieved, but also disappointment at the shipwreck that some ideals had to suffer. A disappointment that Diepenbrock was not spared either as he grew older, and frequently embittered, the nadir being reached in the catastrophic period of 1914–1918.

By then he already had the greater part of his life and compositions behind him. The son of an established businessman, he had studied classical literature and had thought for some years at the gymnasium of 's-Hertogenbosch. His rightful place was neither in front of his class nor away from his birthplace, and so he returned to Amsterdam in 1895 and tried to make a living for himself and his family by giving private lessons. Not music lessons – Diepenbrock was never a professional musician, at any rate he was never regarded as one, not even after the performance of his *Te Deum* in 1902 had made him Holland's leading composer, most highly esteemed and supported by Mengelberg. This worried him – we today can be satisfied. For his work show no trace of dilettantism; the very fact that he received a classical education, not a one-sided musical training, made him the unique figure which he was: wide open for everything new and interesting in the European music of his time (Wagner, Mahler, Debussy), gifted moreover with a rich, independent imagination, whilst remaining the 'homo universalis' – a musician, but a man of letters and philosopher too. He was mainly a vocal composer, like Josquin four centuries earlier – in this aspect the circle is complete – but for a different reason. Far from being behind vocal music, as was the case around 1500, instrumental music in 1900 had attained practically all the heights and explored all the areas within the reach of European instruments and European evolution. Diepenbrock's output was chiefly vocal because his inspiration fed on text. Perhaps this is not essentially a 'different reason' from Josquin's; if the old Netherlands-Burgundian masters had not needed texts, more attention would have been paid to instrumental music, instruments would have been improved, forms developed – nor for nothing did Diepenbrock cherish the polyphony of the 16th century. Sacred and secular and solo vocal works constitute the main part of his output. The pieces in the memorial concert are mostly from before 1900 – this does not alter the fact that a song like the ecstatic 'Wenn ich ihr nur habe', composed in 1898, as was the 'Abendmahls hymne'. *Wenige wissen das Geheimnis der Liebe*, to words by Novalis, is one of the most characteristic and most beautiful pieces ever written by Diepenbrock, the same characteristics being apparent as early as 1893 in 'O Jesu'. Whereas the choral pieces on the Verlaine text (1897) and *Wandrer's Nachtlied* by Goethe (1908) demonstrate the hushed melancholy which so frequently characterizes Diepenbrock's work, Goethe's 'Gleich zu Gleich' (1908) shows an entirely different face: here is the

student exuberance of the 'Eighties' in the happiest moments of their 'feverishly glowing' youth.

A handful of songs, choral compositions and organ pieces— needles to say that one concert can not come near to giving a picture of the three heroes. We must see it as a sample, or as what is known in the recording industry as a promotion record. An invitation to meet, and later to deepen this acquaintance, three great . . . yes, Dutchmen.

Helene Nolthenius

Holland Festival 1971

Eduard van Beinum stichting

Gratis concerten op 'Queekhoven' te Breukelen

- 15 juni, 14.30 uur Claude Helffer, piano
Werken van Berg, Boulez, Serocki, Messiaen
- 20 juni, 14.30 uur Mary Lindsey, sopraan
Felix de Nobel, piano
Werken van Berg, Nono, Strawinsky, Ravel,
Dallapiccola
Lotte Lenya is uitgenodigd voor een causerie
- 22 juni, 14.30 uur Gaudeamus Strijkkwartet
Werken van Berg, Marco, Lutoslawski
- 23 juni, 14.30 uur Lode Devos, tenor
P. Bartholomé, piano
Werken van Hindemith, Schönberg, Poulenc, Bartok,
Krenek
- 24 juni, 14.30 uur Siegfried Palm, cello
Werken van Hindemith, Penderecki
- 28 juni, 14.30 uur Ardito blaaskwintet
Werken van Escher, Stockhausen, Bruynel
- 30 juni, 14.30 uur Ursula en Heinz Holliger, harp en hobo,
A. Nicolet, fluit, J. Wyttenbach, piano
Werken van Milhaud, Zimmermann, Wyttenbach
- 1 juli, 14.30 uur Zie 30 juni.
Werken van Boulez, Berio, Takemitsu, Holliger en
Huber
- 2 juli, 14.30 uur Walter Boeykens, klarinet
Tan Crone, piano
Werken van Lutoslawski, Berg, Laporte
- 5 juli, 14.30 uur Alfons en Aloys Kontarsky, piano's
Werken van Strawinsky, Brown, Zimmermann
- 6 juli, 14.30 uur Slagwerkgroep Amsterdam
*Dit concert vindt niet plaats op 'Queekhoven' maar in
de Spiegelzaal van het Concertgebouw te Amsterdam.*
Werken van Kasimir, Serocki en Ohana.

Inlichtingen voor gratis plaatsen bij:

Cisca-Uitkrant, Stadsschouwburg Amsterdam, tel. 020-229011 of
229012, 'Queekhoven', Breukelen, 03462-1562