

Boven: Lassus

Onder: Palestrina: Missarum liber primus

Presentatie i.s.m. The British Council KRO-radio-productie



2 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
20.15 uur

5 juni Amsterdam, De Engelse Kerk,
20.15 uur

The Tallis Scholars II

3 juni Amsterdam, De Engelse Kerk
20.15 uur

4 juni Utrecht, Geertekerk,
20.15 uur

The Tallis Scholars I

Dirigent Peter Philips

Programma II

- | | |
|-------------|--|
| T. Tomkins | O God, the Proud are risen against me |
| T. Tallis | Jesus salvator saeculi |
| J. Sheppard | Jesus salvator saeculi |
| T. Tallis | Gaude gloriosa |
| W. Byrd | Ad Dominum cum tribularer |
| J. Sheppard | Laudem dicite Deo |
| T. Tomkins | When David heard |
| T. Weelkes | When David heard/ O Lord, Grant the King |

Programma I

- | | |
|--------------------|---|
| G.P. da Palestrina | Stabat Mater |
| O. Lassus | Timor et tremor |
| G.P. da Palestrina | Magnificat & Nunc Dimittis/Tu es Petrus |
| O. Lassus | Iustorum animae |
| W. Byrd | Iustorum animae |
| J. des Prés | Praeter rerum seriem |
| O. Lassus | Magnificat (op Praeter rerum seriem) |

The Tallis Scholars II

Engelse geestelijke muziek

In 1521 verleende de toenmalige paus, Leo X (Giovanni de' Medici) aan Hendrik VIII, koning van Engeland, de titel van *Defensor fidei*, verdediger van het geloof. Dertien jaar later rekende Leo's neef Giulio de' Medici (als paus Clemens VII) diezelfde Hendrik VIII, koning van Engeland, tot de grootste bedreiging voor het katholieke geloof. Misschien wel net zo gevaarlijk als Luther, tegen wie het manifest van Hendrik VIII was gericht op grond waarvan hij z'n titel van verdediger van het geloof had gekregen! Die omslag had z'n oorzaken, maar veel belangrijker nog waren de gevolgen. Om met de eerste te beginnen: Hendrik was in het begin van 1533 getrouwd met Anna Boleyn, ondanks Rome's weigering van een kerkelijke toestemming om te scheiden van Katarina van Aragon, zijn eerste vrouw. Reden voor die scheiding was behalve Anna Boleyn, het feit dat Katarina niet in staat bleek hem een mannelijke opvolger te baren. De weigering van de paus was voor Hendrik het sein om de toch al verzwakte banden met de kerk van Rome nu definitief te verbreken. De in 1534 door het Parlement uitgevaardigde 'Act of Supremacy' stelde vervolgens de koning (Hendrik zelf dus) aan het hoofd van staat én kerk.

Wat toen allemaal volgde schijnt door Hendrik niet helemaal te zijn voorzien, maar door toedoen van krachten binnen zijn omgeving werd ernaar gestreefd het katholicisme zo snel en grondig mogelijk het land uit te werken. Zo'n 600 kloosters werden opgeheven en vaak geplunderd, kerken werden gesloten en het mislezen werd verboden, kortom het 'kwaad' werd aan de wortel aangepakt. Bovendien werden veel symbolen van het katholicisme, als beelden, schilderijen en ook meerstemmige kerkmuziek vernietigd. Een plotselinge werkloosheid overviel grote groepen musici die hun dagelijks brood tot dan toe hadden verdiend in kerken en kloosters. Alleen voor de allerbesten was er een toevluchtsoord, waar ze zelfs hun oude vertrouwde Latijnse meerstemmigheid konden blijven beoefenen. Dat was de Chapel Royal, de koninklijke kapel, niet zozeer een gebouw als wel een instelling waarin de zorg voor de koninklijke kerkmuziek was geregeld. In de rest van het land, met uitzondering van de Colleges van Oxford, Cambridge, Eton en Winchester, werd er streng toegezien op een nieuwe liturgie, die gebaseerd was op de verstaanbaarheid voor het gewone volk, met andere woorden een liturgie in de volkstaal. De consequenties daarvan deden zich ook gelden op het gebied van de kerkmuziek: ook die moest uitgaan van de volkstaal en was daarbij zeer strikt geregeld en vooral besnoeid. Een interessante brief (1544) van Thomas Cranmer, aartsbisschop van Canterbury onder het bewind van Hendrik VIII illustreert dat heel duidelijk:

...in mine opinion, the song that shall made thereunto would not be full of notes, but as near as may be, for every syllable a note; so that it may be sung distinctly and devoutly... I have travailed to make the verses in English, and have put the Latin note unto the same.... I made them only for a proof, to see how English would do in song....

Opvallend is dat Cranmer in zijn overigens niet bewaard gebleven werk wel wil vasthouden aan de oorspronkelijke melodieën en slechts nieuwe teksten erop gemaakt heeft.

Cranmer's zucht naar verstaanbaarheid is niet specifiek Engels, ook buiten Engeland stond de polyfone kerkmuziek meer dan ooit tevoren aan hevige kritiek bloot. Erasmus bv. zegt in zijn commentaar op het Nieuwe Testament: 'moderne kerkmuziek is zo gecomponeerd, dat de verzamelde gemeente niet één afzonderlijk woord kan verstaan! De koorzangers verstaan zélf niet eens wat ze zingen'. De opvatting van Cranmer heeft in ruime kring weerklank gevonden, óók met betrekking tot de éénstemmige muziek. Op meerstemmigheid overgeplant betekent dat een sobere, homofone schrijfwijze, waarbij alle stemmen tegelijk hetzelfde woord zingen, bij voorkeur zo duidelijk mogelijk gedeclameerd.

Afwijkingen van die regel, de klassieke polyfonie, resulteren doorgaans in

minder verstaanbare werken. Maar die werden, in relatief grote aantallen, geaccepteerd: aan het hof bleef de zucht naar pracht en praal de behoefte aan groots opgezette meerstemmige kerkmuziek in stand houden. Een werk als Byrd's *Ad Dominum cum tribularer* is daarvan een sprekend bewijs! Die praalzucht is trouwens maar één van de redenen van het feit dat ná de scheuring met Rome Latijnse kerkmuziek bleef ontstaan. Een andere reden is de instabiliteit die het nieuwe geloof in de eerste decennia nog toonde. Toen immers na de dood van de radicale anti-paapse Edward VI, opvolger en zoon van Hendrik VIII en diens derde vrouw Jane Seymour, Mary I aan het bewind kwam, keerde het getij (ook Mary was een telg uit één van de zes huwelijken van Hendrik VIII, en wel uit het eerste, met de Spaanse Katarina van Aragon).

Mary's poging om Engeland opnieuw onder de supervisie van Rome te brengen moet bij heel wat mensen, en niet in het minst bij de op straat gezette musici, een sprankje hoop hebben doen ontbranden. Tevergeefs, haar bewind was van korte duur, haar poging mislukte onder andere doordat haar huwelijk met de Spaanse kroonprins Filips II (zoon van Karel V, Europa's voornaamste katholieke vorst), bij velen kwaad bloed zette. Haar niet bepaald zachtzinnige optreden tegen het nieuwe geloof - zij liet o.a. de hierboven genoemde aartsbisschop Cranmer terechtstellen - bezorgde haar trouwens de bijnaam 'Bloody Mary'.

De dood van Mary bracht de herkatholisering tot stilstand. Haar opvolgster, Elizabeth I, dochter van Hendrik VIII en Anna Boleyn, stelde zich aanvankelijk tamelijk neutraal en tolerant op, maar keerde zich allengs steeds feller tégen de katholieken. In ieder geval naar buiten toe; in haar directe omgeving tolereerde ze de Latijnse kerkmuziek, om de al eerder genoemde reden: net als haar vader was ze gesteld op pracht en praal. En dát kon, althans op dat moment, de Engelse kerkmuziek haar niet geven!

Thomas Tomkins

1572 geboren

1596 instructor choristarum aan de kathedraal van Worcester

1621 organist aan de Chapel Royal, naast Orlando Gibbons

1646 Beleg en overgave van Worcester (laatste royalistische stad), de diensten van de kathedraal worden stilgelegd

1656 gestorven

Omdat Tomkins in 1622 in zijn *Songs of 3.4.5. & 6. parts* één van zijn madrigalen opdraagt aan 'my ancient & much revered Master, William Byrd' wordt aangenomen dat hij enige tijd les van Byrd moet hebben gehad. Andere belangrijke tijdgenoten die in de *Songs* met een opdracht worden vereerd zijn o.a. Orlando Gibbons, John Dowland en John Coprario. Thomas Myriell, deken van Norfolk en amateurmusicus, kreeg eveneens een lied opgedragen, misschien wel Tomkins' meest beroemde compositie, zijn zetting van David's klaagzang over de dood van Absalom. Al eerder waren dit werk en de naam van Thomas Myriell met elkaar verbonden: *When David heard* was door Myriell in 1616 opgenomen in zijn *Tristitiae remedium*, geneesmiddel tegen de droefheid, een handgeschreven anthologie met muziek van tijdgenoten.

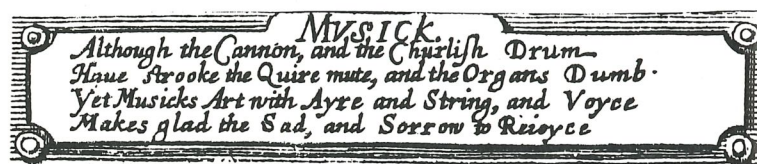
When David heard wordt in 1636 door Charles Butler in zijn *Principles of Musik* als voorbeeld genoemd van de lydische modus. Een wonderlijk heerschappij, die Butler: in 1609 verscheen van zijn hand *The Feminine Monarchy, or a Treatise concerning Bees*, over het houden van bijen, en vierentwintig jaar later liet hij een verhandeling verschijnen over een vereenvoudigde fonetische schrijfwijze van het Engels. Die orthografie wordt ook gevolgd in *The Principles of Musik*:

Of this Mud' is dar passionat' Lamentation of ðe good muscal King, for ðe deat of his Absalom: Composd in 5. Parts by Mr Th. Tomkins, now Organist of his Majesty's Chappel. ðe melodious harmoni wer' of, wen I heard in ðe Musick-school, weider I fold' mor' admir' ðe swe'et wel governed voices (wit consonant Instruments) of ðe Singers; or ðe exquisite Invention, wit, and Art of ðe Composer, it was hard to determine.

Een transcriptie van de betreffende passage levert het volgende:
 "Of this mode is that passionate Lamentation of the good musical King, for the death of his Absalom: Composed in 5. Parts by Mr Th. Tomkins, now organist of his Majesty's Chapel. The melodious harmony whereof, when I heard [it] in the Music-School, whether I should more admire the sweet well-governed voices (with consonant Instruments) of the Singers; or the exquisite Invention, wit, and Art of the Composer, it was hard to determine."

Het achtstemmige *O God, the proud are risen against me* is pas 12 jaar na de dood van Thomas Tomkins gedrukt, door toedoen van zijn zoon Nathaniël, in de verzameling *Musica Deo sacra et ecclesiae anglicanae*. Dat niet eerder kerkmuziek van Tomkins in druk verschenen was (uitgezonderd de vier geestelijke madrigalen in Songs), moet gezien worden als een teken des tijds: voor het uitgeven van gedrukte kerkmuziek waren de religieuze vervolgingen (vooral van de Puriteinen) en de Burgeroorlog (1642-1648) niet bepaald het gelukkigste decor.

Meer en meer ging Tomkins zich in die periode concentreren op instrumentale muziek. De terechtstelling van Karel I (naar het schijnt een onmuzikale vorst) in 1649, tevens het einde van de monarchie, inspireerde hem tot zijn beroemde *Sad Pavan: for these distracted times*. Het beleg en de inname van Worcester hadden hem trouwens werkeloos gemaakt, de kathedraal was geplunderd en gesloten, de koren en orgels tot zwijgen gebracht. De situatie was troosteloos, hoewel Henry Lawes in zijn *Treasury of Musick* (1669), refererend aan de recente gebeurtenissen, toch nog een sprankje hoop ziet: in de muziek, als een soort *tristitia remedium*.



*Although the Cannon, and the churlish Drum
 Have strooke the Quire mut, and the Organs Dumb
 Yet Musicks Art with Ayre and String, and Voyce
 Makes glad the Sad, and Sorrow to Reioyce.*

Thomas Tallis
 ? geboren
 1532 'ioculator organorum' in Dover
 1538 verbonden aan Waltham Abbey
 1540 Waltham Abbey opgeheven, Tallis naar Canterbury
 1542/3 Gentleman of the Chapel Royal, London
 1575 publikatie, samen met Byrd, van de 'Cantiones sacrae'
 1585 gestorven

Vergeleken met de gegevens die we van Sheppard hebben zijn die van Tallis al wat uitgebreider. Hij heeft alle gebeurtenissen met betrekking tot het schisma meegemaakt en aan den lijve de gevolgen ervan ondervonden. Zijn vertrek uit Waltham Abbey was veroorzaakt doordat de abdij werd opgeheven, bij de poging om alle 'popish', paapse invloeden op te ruimen. Net als Sheppard

componeerde Tallis na de omwenteling Engelse kerkmuziek, maar het zwaartepunt van zijn oeuvre ligt zeker in het Latijnse repertoire. Dat is ons onder andere overgeleverd in de 'Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur' uit 1575. Het is de enige verzameling waarin Tallis gebruik heeft kunnen maken van het koninklijke privilege dat hij, samen met de veel jongere Byrd, had verworven en dat hen voor de periode van 21 jaar het monopolie gaf voor het drukken van muziek en muziekpapier.

Later kwam het in handen van o.a. Thomas Morley. De beide componisten worden in het privilege door de koningin genoemd 'Our welbeloved servants Thomas Tallis and William Birde Gent. of our Chappell'.

Dat Tallis en Byrd de 'Cantiones sacrae' opdragen aan Elizabeth is dan ook begrijpelijk en het tekent tevens de tolerantie die in hogere regionen betracht werd jegens de Latijnse kerkmuziek.

Jesus salvator saeculi is een alternatim-compositie, in de grote Tallis-uitgave opgenomen onder de titel *Tu fabricator omnium*, met weglating van de eerste (en alle volgende) éénstemmig gregoriaanse strofes. Het werk kan ten dele beschouwd worden als een voorbeeld van hoe een veelstemmig (i.c. vijfstemmig) werk toch verstaanbaar kan blijven: door hoofdzakelijk of uitsluitend homofoon te componeren. De eerste twee meerstemmige strofen, *Tu fabricator* en *Te deprecamur* hebben dezelfde muziek, met de belangrijkste melodie in de bovenstem. In de derde en tevens laatste meerstemmige strofe wordt de hymne polyfoner, de bovenstem houdt dezelfde melodie als in de voorgaande strofen, maar in andere notenwaarden. *Gaude gloriosa*, een van Tallis' grootst opgezette werken (en vermoedelijk daterend uit de korte periode van de regering van Mary I), volgt in zijn muzikale bouw heel exact de tekst. Die bestaat uit een negental aanroepen van de maagd Maria. Iedere aanroep wordt door Tallis opnieuw opgezet, in steeds wisselende combinaties van stemmen. De vijfde aanroep bv., *Gaude Virgo Maria, quam digna*, is gezet voor vier hoge stemmen en één lage, terwijl de erop volgende aanroep, *Gaude Virgo Maria, quae corpore*, door drie middenstemmen gezongen moet worden.

Tallis is heel nauwkeurig in de bouw van zijn melodieën. Zo is het opvallend dat vrijwel steeds wanneer de hoogste partij(en) naar hun hoogste noot toe gaan, op die hoogste noot een woord staat dat met God of Maria te maken heeft, er kan sprake zijn van *angelicae turmae* (engelenscharen), van *in caelis* (in de hemel), van *Regis* (van de hemelse Koning) of *Christum*. De voorbeelden laten zich aanvullen.

Extreme laagtes worden in dit juichende werk zelden aangedaan, alleen wanneer er sprake is van *diabolica* (duivels) dalen alle vier dan zingende stemmen de diepte in. Het is overigens niet onwaarschijnlijk dat Tallis alle goedheden die hij in *Gaude gloriosa* toedicht aan Maria in feite bedoeld zijn aan het adres van de Engelse koningin!

John Sheppard
 ca. 1515 geboren
 1542 Master of the Choristers aan Magdalen College, Oxford
 1547/1553? Gentleman of the Chapel Royal, London
 ca. 1561 gestorven

De gegevens over John Sheppard zijn schaars, geboorte- en sterfjaar zelfs onbekend. De plunderingen na de 'Act of Supremacy' en in de daarop volgende woelige tijden hebben veel documenten verloren doen gaan, vermoedelijk ook over Sheppard. Zijn kerkmuziek is voor het grootste deel op Latijnse teksten, maar de omwentelingen na 1534 hebben ook Sheppard genoodzaakt zich bezig te houden met het componeren van Engelstalige kerkmuziek. Vijf missen en zo'n vijftig andere Latijnse werken zijn er van hem over, hoofdzakelijk gebaseerd op het verwerken van bestaand materiaal, gregoriaanse zowel als wereldlijke melodieën.

De motetten van John Sheppard zijn voor een belangrijk deel overgeleverd in één enkele bron, een handschrift in Oxford, afkomstig uit Christ Church. Wanneer deze bron verloren zou zijn gegaan, dan zouden we nu zo'n 35 motetten van Sheppard minder hebben gehad, ongeveer de helft van zijn totale repertoire in dat genre. Dat geldt overigens voor talloze koorboeken en sets van stemboeken die handgeschreven, dus uniek zijn geweest. Wanneer we daarbij bedenken, dat zelfs van gedrukte boeken in voorkomende gevallen maar één enkel exemplaar overgebleven is, in het geval van stemboeken soms nog incompleet ook, zal duidelijk zijn hoe kwetsbaar de overlevering is en hoe groot soms de vertekening van het beeld dat we ons vormen van een componist, op grond van het bewaard gebleven oeuvre.

De Latijnstalige muziek van Sheppard dateert waarschijnlijk voor het merendeel uit de periode van het bewind van Bloody Mary (zie boven). *Laudem dicite Deo nostro* is geconstrueerd rondom een cantus firmus die zich vrijwel uitsluitend in kwartnoten beweegt, in de middelste van de vijf stemmen. De overige vier onspelen die cantus firmus, in een voortdurende imitatie van elkaar. Polyfonie en het eenstemmig gregoriaans wisselen elkaar af. Daarbij wordt een steeds kleiner deel van de polyfone zetting herhaald volgens het schema: A gregoriaanse intonatie - polyfonie (ABC) - gregoriaans - polyfonie (BC) - gregoriaans - polyfonie (C). Het oeuvre van Sheppard bevat twee hymnes die beide beginnen met de woorden *Jesus salvator saeculi*, echter verschillend verder gaan. De eerste hymne is net als *Laudem dicite* bestemd voor de eerste vespers van Allerheiligen, de tweede is tekst-indentiek aan *Jesus salvator* van Tallis (ook in dit programma), en heeft zijn plaats in het liturgisch jaar, m.a.w. kan gezongen worden, vanaf de eerste zondag na Pasen tot en met Hemelvaart.

William Byrd

- 1542/3 geboren
- 1563 organist aan Lincoln Cathedral
- 1570 Gentleman of the Chapel Royal
- 1575 publikatie, met Tallis, van de 'Cantiones Sacrae'
- 1605 Gradualia deel I gepubliceerd
- 1607 Gradualia deel II
- 1623 gestorven

'Tallis is dead, and Music dies' luiden de laatste woorden van de aangrijpende elegie die William Byrd componeerde na de dood van zijn leermeester en collega Thomas Tallis. Het is niet de enige gelegenheid waarbij Byrd en Tallis in één adem kunnen worden genoemd. Ze waren allebei organist aan de Chapel Royal, deelden getweeën het koninklijk privilege voor de muziekdruk (vgl. toelichting Tallis) en er bestaat zelfs een dubbelportret van hen. Van Byrd is bekend dat hij z'n leven lang overtuigd katholiek is gebleven. Hij maakte daar ook geen geheim van. Rond 1590 liet hij zelfs bij een anonieme drukker (die daarmee Byrd's eigen privilege schond!) een drietal missen verschijnen. Vermoed wordt, dat Byrd met deze bundel niet zozeer mikte op de Engelse markt als wel op die van het vasteland en dat hij daar hoopte op verspreiding door toedoen van gevluichte katholieke musici als Peter Philips.

Het achtstemmige motet *Ad Dominum cum tribularer* is overgeleverd in een bron zonder tekst met alleen een titel. Aan de hand daarvan kon de tekst gereconstrueerd worden. De tekst is ontleend aan psalm 120, in de zeven verzen maakt Byrd een duidelijke cesuur tussen het vierde en vijfde vers. De overige verzen zetten steeds in één of meer stemmen in, terwijl andere stemmen nog het vorige vers zingen. *Heu mihi*, het begin van het secunda pars, wordt niet, zoals te verwachten zou zijn, als een chromatisch dalende melodie gecomponeerd, maar diatonisch dalend. Desalniettemin blijft er een sterke werking van uit gaan.

Thomas Weelkes

- ca. 1575 geboren
- 1598 organist aan Winchester College
- 1597-1608 publikatie van vier bundels madrigalen
- 1601/2 organist, informator choristarum en Clerk aan Chichester Cathedral
- ca. 1608 Gentleman of Chapel Royal?
- 1617 ontslagen in Chichester wegens herhaalde dronkenschap
- 1623 gestorven in London

Waar bij Sheppard, Tallis en Byrd geen enkele twijfel bestaat over hun Gentlemanschap aan de Chapel Royal, is er die bij Weelkes wel. Ondanks zijn eigen expliciete mededeling op zijn 'Ayeres or Phantasticke Spirites' van 1608, dat hij 'Gentleman of his Maiesties Chappell' zou zijn. Zijn verblijf in Chichester lijkt, ondanks incidentele afwezigheid, niet onderbroken te zijn voor een langer verblijf in Londen. 'He hath been and is noted and famed for a common drunkard and a notorious swearer and blasphemmer' lezen we in een contemporaine vermelding.

Zijn ontslag na herhaalde waarschuwingen moet de zoveelste klap zijn geweest voor een man, die, al op jeugdige leeftijd bekend door zijn madrigaalbundels, zijn carrière niet volgens plan ziet verlopen en vermoedelijk dus de Chapel Royal nooit heeft bereikt. Hij wordt althans in de vrij uitvoerige gegevens die er over de leden van de Chapel Royal bewaard zijn gebleven nooit genoemd. Naast een enkel instrumentaal werk heeft Weelkes vooral vokale muziek nagelaten. Bij de madrigalen is door de verschillende boeken een zekere chronologie te reconstrueren, bij de kerkmuziek is dat vooral ook door de soms erg uiteenlopende stijlen volstrekt onmogelijk.

Om welke koning het bv. in de zevenstemmige anthem *O Lord, grant the king a long life* gaat is niet bekend. De tekst bidt misschien wel voor de vorst in het algemeen. Het werk is alleen overgeleverd in liturgische bronnen als koorboeken e.d. Dat zou eerder kunnen wijzen op een algemeen gebruik dan op gebruik bij een specifieke gelegenheid, voor een specifieke koning. Dezelfde tekst is ook door Tomkins van muziek voorzien, terwijl ook de tekst *When David heard* zowel door Weelkes als door Tomkins getoonzet is, en door o.a. John East. Het is een geestelijk madrigaal: de tekst is bijbels, de muzikale behandeling beïnvloed door het wereldlijk madrigaal, m.a.w. sterk tekst-expressief.

Fraai voorbeeld is het begin van het tweede deel van het werk, met de tekst *O Absalom*, waar Weelkes door een rust tussen *O* en *Absalom* te plaatsen het zuchten van David suggereert. Vooral van het tweede deel zijn nogal veel afschriften bewaard gebleven, wat wijst op een zekere "populariteit" van het werk. Die verschillende bronnen blijken overigens allemaal wereldlijk te zijn, "for private use", zoals overigens zoveel kerkmuziek in die tijd buiten de kerk gezongen werd.

Jan Nuchelmans

The Tallis Scholars I

Josquin des Prés stierf in 1521, nog voordat Palestrina, Lassus en Byrd geboren waren. Zijn muziek oefent echter tot in de laatste decennia van de 16de eeuw een grote invloed uit. Regelmatig werden zijn werken herdrukt en theoretici beschouwden ze als perfecte composities. Nadat Palestrina's werken deze rol kregen toebedeeld, raakten die van Josquin in vergetelheid.

Biografen van de vorige eeuw hebben de neiging componisten als Lassus en Palestrina te zien als eenzame hoogtepunten in de ontwikkeling van de muziek. De indruk wordt gewekt dat deze kapelmeesters, die tijdgenoten waren en die beiden aan belangrijke politieke en muzikale centra werkten, elkaars werk niet gekend zouden hebben.

Palestrina's liturgische muziek bleef ook na zijn dood in 1594 van grote invloed. In de 17de eeuw werden zijn composities aangehaald als schoolvoorbeelden van kerkmuziek in de *stile antico*. De contrapuntregels die uit zijn werken werden afgeleid, werken in het muziekonderwijs tot in deze eeuw door.

Zijn naam staat bij musici traditioneel hoog in aanzien en het grootste deel van zijn oeuvre bestaat uit liturgische muziek. Vandaar dat Palestrina in de 19de eeuw in het kader van een nieuwe kerkpolitiek tot hoogste autoriteit op het gebied van rooms-katholieke kerkmuziek werd verheven. De componist, die bij leven al voor pausen werkte, deed dat ook nu weer. Over zijn wereldlijke werken werd nauwelijks gesproken, al waren zijn madrigalen *Io son ferito* en *Vestiva i colli* tot in de 17de eeuw even bekend als Lassus' *Susanne un jour*.

In de vorige eeuw gold de hernieuwde belangstelling voor Lassus in de eerste plaats zijn wereldlijke werken: concurrentie met Palestrina moest worden vermeden. Lassus' belangrijkste kerkelijk genre is het motet, een genre dat in de liturgie van de 19de en de 20ste eeuw geen vaste plaats heeft. Tot aan het eind van de 18de eeuw hangt het vooral van hun positie als musicus af aan welke genres componisten aandacht schenken. Lassus' functies aan het hof van Ferrante Gonzaga en dat van de Beierse hertogen noodzaakten hem zich intensiever met wereldlijke muziek bezig te houden dan Palestrina die vrijwel zijn hele leven aan kerken verbonden was. Lassus was echter ook verantwoordelijk voor de muziek van mis en vespers; liturgische muziek vormt een aanzienlijk deel van zijn oeuvre.

Tijdens zijn leven was Lassus' muziek in heel Europa bekend. Zelf reisde hij veel - vooral naar Italië - verspreidde zo zijn eigen composities en bleef op de hoogte van experimenten van andere componisten.

Hij kende Palestrina's werk: al in 1562 werd muziek tussen Rome en München uitgewisseld via een Duitse kardinaal, in 1576 stuurt hij hertog Willem van Beieren Palestrina's madrigaal *Io son ferito*, dat hij later gebruikte voor een parodie-mis. Een boek Missen droeg Lassus op aan paus Gregorius XIII voor wie Palestrina werkte. En nog in 1590 droeg Palestrina zijn 5de boek Missen aan Lassus' broodheer op.

Byrd is een generatie jonger dan Palestrina en Lassus. Hij werkte aan de St. Paul in Londen, daarna als organist aan de kathedraal van Lincoln. In tegenstelling tot andere katholieken vluchtte hij niet naar het continent, maar werd zelfs lid van de Chapel Royal.

In 1623 stierf hij.

Palestrina: Stabat Mater

Stabat Mater dolorosa
juxta crucem lacrimosa
dum pendebat filius

Cujus animam gementem
contristatam et dolentem
pertransiit gladius

O quam tristis et afflicta
fuit illa benedicta
mater unigeniti

Quae maerebat et dolebat
et dolebat cum videbat
nati poenas inclyti

Quis est homo qui non fleret
Christi matrem si videret
in tanto supplicio

Quis non posset contristari
Christi matrem contemplari
dolentem cum filio

Pro peccatis suae gentis
vidit Jesum in tormentis
et flagellis subditum

Vidit suum dulcem natum
morientem desolatum
dum emisit spiritum

Eia mater fons amoris
me sentire vim doloris
fac ut tecum lugeam

Fac ut azdeat cor meum
in amando Christum deum
ut sibi placeam

Sancta mater istud agas
crucifixi fige plagas
cordi meo valide

Tui nati vulnerati
tam dignati pro me pati
poenas mecum divide

Fac me tecum pie flere
crucifixo condolere
donec edo vixero

Juxta crucem tecum stare
et me tibi sociare
in planctu desidero

Virgo virginum praeclara
mihi jam non si amara
fac me tecum plangere

Fac ut portem christi mortem
passionis fac consortem
et plagas recolare

Fac me plagis vulnerari
cruce fac inebriari
et cruore filii

Inflammatum et accensum
per te virgo sim defensus
in die judicii

Fac me cruce custodiri
morte Christi praemuniri
confoveri gratia

Quando corpus morietur
fac ut animae donetur
paradisi gloria

De uitvoering van de sequens Stabat Mater van Palestrina was ongeveer 180 jaar voorbehouden aan de pauselijke kapel. Het stuk werd jaarlijks gezongen in plaats van het offertorium van de hoogmis op Palmzondag. Twee vierstemmige koren zingen om en om een of twee verzen. Bij de binnenrijmen in de vierde strofe wisselen de koren binnen een vers met elkaar af. Belangrijke verzen als *O quam tristis* en *dum emisit spiritum* zijn achtstemmig gezet. Dit laatste vers sluit het eerste gedeelte af waarin Maria staande onder het kruis op Golgotha wordt beschreven. Het begin van het tweede gedeelte waarin Maria wordt aangeroepen, wordt gemarkeerd door een driedelige maatsoort. In het derde gedeelte worden de koren niet meer als gesloten eenheden behandeld. De acht stemmen worden nu op verschillende manieren met elkaar gecombineerd met een tutti bij *Fac ut portem Christi mortem*. In de laatste verzen wordt bijstand van Maria op de dag van het laatste oordeel afgesmeekt. De twee koren wisselen elkaar nu weer af en de woorden *paradisi gloria* worden benadrukt door de achtstemmige zetting en de tekstherhaling.

Lassus: Timor et tremor

Timor et tremor
venerunt super me
et caligo cecidit super me

Miserere mei domine
quoniam in te confidit
anima mea

Exaudi deus
deprecationem meam
quia refugium mea es tu

Et adiutor fortis
domine invocavi te
non confundar

Citaten uit de psalmen vormen de tekst van Lassus' motet Timor et tremor. De zetting is zesstemmig; er zijn twee alt- en twee tenorpartijen, de bovenstem zingt in lage ligging waardoor het geheel laag en donker klinkt. Het woord *caligo* geeft de teneur van het eerste gedeelte van de compositie aan. In het begin geven de akkoordverbindingen met chromatische veranderingen het *timor et tremor* weer. Uit vrees, beven en duisternis wordt ontferming afgesmeekt. Nauwkeurig worden de woordaccenten in de muziek gevolgd. Het vertrouwen dat de ziel in God stelt wordt door de eenvoudige akkoordopeenvolging bij *confidit anima mea* uitgedrukt. Het tweede deel sluit na twee aanroepingen met een soortgelijke tekstuitbeelding.

Palestrina: Magnificat & Nunc dimittis

Magnificat anima mea dominum
et exultavit spiritus meus in deo
salutari meo

Quia respexit humilitatem ancillae suae
ecce enim ex hoc beatam
me dicent omnes generationes

Quia fecit mihi magna qui potens est
et sanctum nomen ejus

Et misericordia ejus a progenie in progenies
timentibus eum

Fecit potentiam in brachio suo
dispersit superbos mente cordis sui

Deposuit potentes de sede
et exaltavit humiles

Esurientes implevit bonis
et divites dimisit inanes

Suscepit israel puerum suum
recordatus misericordiae suae

Sicut locutus est ad patres nostros
abraham et semini ejus in saecula

Gloria patri et filio et spiritui sancto

Sicut erat in principio et nunc et semper
et in saecula saeculorum amen

Nunc dimittis servum tuum 'domine' secundum verbum tuum in pace

Quia viderunt oculi mei salutare tuum

Quod parasti ante faciem omnium populorum

Lumen a revelationem gentium et gloriam plebis tuae Israel

Van Palestrina's hand zijn 35 zettingen van het Magnificat en 6 van het Nunc dimittis overgeleverd. In de rooms-katholieke liturgie wordt het Magnificat, de lofzang van Maria in de vespers gezongen; het Nunc dimittis behoort tot de completen. Al worden vespers en completen vaak onmiddellijk na elkaar gezongen, het zijn twee aparte officiediensten. In de anglikaanse liturgie zijn vespers en completen sinds de invoering van het Book of Common Prayer samengevoegd tot de evensong. De cantica behoren nu tot één dienst en het is opmerkelijk de combinatie Magnificat/Nunc dimittis op het programma van een Engels koor aan te treffen.

Palestrina: Tu es Petrus

Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam

Et portae inferi non praevalent adversus eam

Et tibi dabo claves regni coelorum

Quodcumque ligaveris super terram erit ligatum et in coelis

Et quodcumque solveris super terram erit solutum et in coelis

Et tibi dabo claves regni coelorum

Deze verzen uit Mattheus 16 werden tweemaal door Palestrina als motet gezet. Later verwerkte hij deze composities in drie parodie-missen. Deze tekst was ongetwijfeld zeer belangrijk in de Contra-reformatie want op dit bijbelwoord berust de aanspraak op het primaat die de bisschop van Rome, de paus maakt. Beide zettingen zijn voorbeelden van wat nu Palestrina-stijl heet. De zesstemmige zetting die in 1572 in 'Il secondo libro di motetti' verscheen, heeft twee delen. Door de herhaling van de zin *Et tibi dabo claves regni coelorum* aan het eind van het tweede deel zijn de delen sterker met elkaar verbonden dan gebruikelijk was. In 'Il primo libro di motetti' van 1569 zijn deze teksten ook benut. *Tu es Petrus* is echter een zelfstandig zevenstemmig motet, terwijl *Quodcumque ligaveris* het tweede deel is van *Solve jubente deo terrarum petre catenas*.

Lassus/Byrd: Iustorum animae

Iustorum animae
in manu Dei sunt
Et non tanget illos
tormentum mortis

Visi sunt oculis
insipientium mori

Illi autem sunt in pace

Uit een vergelijking van deze twee composities blijkt duidelijk het generatieverschil tussen Lassus en Byrd. Er wordt van uiteenlopende muzikale middelen gebruik gemaakt, ook daar waar de componisten hetzelfde effect op de toehoorder willen bereiken. De zwaartepunten in de tekst, het offertorium van de mis op Allerheiligen, worden op verschillende plaatsen gelegd. Beide zettingen zijn vijfstemmig met een dubbele sopraanpartij.

Lassus schenkt veel aandacht aan de eerste zin. *Iustorum animae* en *in manu* krijgen beide een goed herkenbaar motief dat in alle stemmen wordt geïmiteerd. De zin wordt herhaald in een veranderde polyfone zetting. De volgende zin is homofoner gezet. De woorden *tormentum mortis* worden langzamer gezongen dan de voorafgaande tekst, hier worden bijzondere

harmonische middelen toegepast. Ook de volgende zin is in twee delen gesplitst, het tweede deel is in driedelige maat. De zielerust der gerechtigten komt tot uitdrukking in de lang aangehouden akkoorden waarop de tekst *sunt in pace* wordt gedeklameerd.

In Byrd's zetting worden de zinnen niet gesplitst. Na een rustig voorgedragen openingszin wordt *non tanget illos* eenmaal, *tortum mortis* tweemaal herhaald. Afgezien van deze herhaling krijgen deze woorden geen speciale muzikale uitbeelding. In de volgende zin wordt het scala van toonlengten naar beide kanten uitgebreid, de zetting wordt polyfoner. Byrd concentreert zich op de laatste zin. Na een zeer korte homofone declamatie van de woorden *illi autem sunt* wordt dit motief uitgebreid met een dalend motief op *in pace*. Deze motieven worden in alle stemmen steeds weer herhaald.

Lassus' compositie begint met een duidelijk geprofileerde zin en komt via geschakeerde halfzinnen tot rust op lange slotakkoorden; Byrd's zetting begint met een eenvoudige homofone openingszin om via uitbreidingen in tekstherhaling en notenwaarden in een lange polyfone sectie tot rust te komen. Zo slagen ze er beide in om de overtuigende bewering in de eerste zin en de zekerheid van de eeuwige rust die in de laatste zin tot uitdrukking komt op de toehoorders over te brengen.

Josquin: Praeter rerum seriem

Lassus: Magnificat super Praeter rerum seriem

Praeter rerum seriem
parit Deum hominem
virgo mater

Nec vir tangit virginem
nec prolis originem
novit pater

Virtus sancti spiritus
opus illud coelitus
operatur

Initus et exitus
partus tui penitus
quis scrutatur

Dei providentia
quae disponit omnia
tam suave

Tua puerperia
transfer in mysteria
mater ave

Lassus' Magnificat super Praeter rerum seriem is een parodie. Als aanduiding van een compositietechniek wordt de term sinds het begin van deze eeuw gebruikt; het woord duidt niet op komische imitatie. In de 16de eeuw werden werken waarin deze techniek wordt toegepast aangeduid door aan de naam van het genre van het nieuwe werk de titel van het stuk dat eraan ten grondslag ligt toe te voegen. Aan alle stemmen van de bestaande compositie wordt muzikaal materiaal ontleend.

Het gaat erom dat de toehoorders de oorspronkelijke compositie herkennen en volgen hoe de componist die heeft verwerkt. In de vrij gecomponeerde gedeelten is het een uitdaging dezelfde stijl de handhaven. Dat geldt zeker voor het Magnificat van Lassus omdat hij een meer dan vijftig jaar eerder geschreven compositie van Josquin als uitgangspunt

nam. Hij was niet de enige die dit motet koos: Willaert verwerkte het tot een zevenstemmig motet en een van de drie parodie-missen over Josquin's motet is van Ludwig Daser, Lassus' voorganger als kapelmeester aan het Münchense hof.

In zijn zesstemmige motet heeft ook Josquin bestaand materiaal verwerkt: drie strofen van de eenstemmige sequens *Praeter rerum seriem*. In het eerste deel klinkt de eerste strofe van de sequens in lange tonen in tenor en sopraan. In het tweede deel legt hij de melodie van de tweede en derde strofe ook in andere stemmen, in snellere notenwaarden. Het begin van de derde strofe is goed te herkennen aan de overgang naar een driedelige maatsoort.

Bij het verwerken van Josquin's compositie tot een Magnificat was Lassus gebonden aan liturgische voorschriften en muzikale tradities. De verzen moeten door twee koorhelften afwisselend worden gezongen. In de 16de eeuw werd een van de koorhelften vaak vervangen door een orgel of zong meerstemmig. Lassus koos voor deze laatste mogelijkheid. Alle oneven verzen zijn eenstemmig; de even verzen zesstemmig. Omdat de verzen van het Magnificat langer zijn dan die van de sequens moest hij de oorspronkelijke zetting in het midden van een vers uitbreiden - *Praeter rerum seriem/et exultavit spiritus meus* - of drie verzen van de sequens voor twee van het Magnificat nemen - *Nec vir ... novit pater/Quia fecit ... nomen ejus*. Vers 2 en 4 sluiten nauw bij het eerste deel van Josquin's motet aan.

In de volgende verzen citeert Lassus veel vrijer uit het begin van het tweede deel. Vers 10 verwijdt zich ver van het voorbeeld. *Sicut erat in principio* komt daarom als een dubbele verrassing: nogmaals wordt het begin van het motet gebruikt; een eenvoudige maar zeer effectieve uitbeelding van de tekst 'zoals het was in het begin'. Bij de woorden *saeculorum amen* klinkt de bewerking van het motetgedeelte in driedelige maatsoort dat Lassus nog niet gebruikt had. Pedanterie of gebrek aan melodische inventiviteit zijn niet de redenen geweest om deze techniek toe te passen. Elke componist in de 16de eeuw maakte er gebruik van; zo is de helft van het totale aantal Missen van Palestrina en driekwart van dat van Lassus met behulp van deze werkwijze gecomponeed en ze gebruiken daarbij ook eigen composities als basismateriaal.

Willem de Waal

Lees de HOLLAND FESTIVAL-krant: Achtergronden en hoogtepunten uit het programma plus achttien pagina's interviews.

Gratis verkrijgbaar in de theaters en concertzalen.

In samenwerking met **NRC**  **HANDELSBLAD**
