

Hendrik  
**Andriessen**  
MIROIR DE PEINE  
ORCHESTRAL MUSIC & CONCERTOS

Roberta Alexander *soprano*  
Netherlands Radio Chamber Orchestra  
David Porcelijn · Thierry Fischer *conductors*

## Hendrik Andriessen 1892-1981

Miroir de Peine ·Orchestral Music & Concertos

<b>Miroir de Peine</b> (1923/1933)		<b>Concertino for Cello and Orchestra</b>	
1. Agonie au jardin	3'11	(1970)	
2. Flagellation	2'00	11. Largo - Allegro ma non troppo	6'15
3. Couronnement d'épines	2'25	12. Allegro con spirito	4'22
4. Portement de Croix	3'12	Michael Müller <i>cello</i>	
5. Crusifixion	2'51		
Roberta Alexander <i>soprano</i>		<b>Concertino for Oboe with String</b>	
		<b>Orchestra</b> (1969-1970)	
6. <b>Magna res est amor</b> (1919)	4'13	13. Sonata, Allegro	4'57
Roberta Alexander <i>soprano</i>		14. Aria. Andante	4'02
		15. Fugato a capriccio.	
7. <b>Fiat Domine</b> (1920/1930)	2'31	Allegro ma non troppo	4'10
Roberta Alexander <i>soprano</i>		Henk Swinnen <i>oboe</i>	
8. <b>Variations and Fugue on</b>		16. <b>Canzona for Cello solo</b>	
<b>a theme by Kuhnau</b> (1935)	13'20	<b>and Orchestra</b> (1965)	11'59
		Michael Müller <i>cello</i>	
9. <b>Variations on a theme</b>		<b>Concerto for Violin and Orchestra</b>	
<b>by Couperin</b> (1944)	15'46	(1968-1969)	
Paul Verheij <i>flute</i>		17. Allegro moderato	10'46
Ernestine Stoop <i>harp</i>		18. Grave e lento	5'44
		19. Allegro vivace	5'52
10. <b>Chromatic Variations</b> (1970)	12'56	Tinta S. von Altenstadt <i>violin</i>	
Tom Reinders <i>flute</i>			
Herman Vincken <i>oboe</i>			
Maurits Bosman <i>violin</i>			
Dmitri Ferschtman <i>cello</i>			
		<b>Netherlands Radio Chamber Orchestra</b>	
		Thierry Fischer <i>conductor</i>	

Netherlands Radio Chamber Orchestra  
David Porcelijn *conductor*

**Hendrik Andriessen** was born in Haarlem, The Netherlands in 1892. His mother was the painter, Gesina Vester. His father, Nicolaas Hendrik Andriessen, was the music director and organist at the St. Josef Church in Haarlem. Music played a major role in the Andriessen home. Not only did Hendrik receive music lessons, in his own words, "as far as I can remember, I was always composing", his brother Willem developed into a prominent concert pianist. As a youth, Hendrik sat next to his father at the organ bench and frequently played the closing recessionals at the church services. Although music was such an integral part of his formative years, Hendrik Andriessen chose journalism as a profession. Following high school, he was appointed to the staff at the New Haarlem Courant. Yet, the organ was so important to him that he took private lessons with Haarlem's city organist, Louis Robert.

When Hendrik's father died suddenly in 1913, Hendrik took over his father's musical duties making a total career switch. His resignation note with regard to his position at the New Haarlem Courant was inscribed with the words of Verlaine, "de la musique avant toute chose." Hendrik Andriessen did not totally abandon professional journalism; he kept his position as a music reviewer with the same newspaper. That fateful year marked the completion of his first major organ composition, Premier Choral, which clearly shows the influences of Cesar Franck. During the following year, Andriessen started his official studies in composition at the Amsterdam Conservatory under the tutelage of Bernard Zweers. He received his diploma a mere two years later. Andriessen's first mature works include religious compositions; organ works, chamber music and lieder.

Most of Andriessen's lieder were written between 1912 and 1923. *Magna res est amor* (1919) and *Fiat Domine* (1920) based on texts by Thomas a Kempis (1379/80-1471) were originally written for voice and organ. The composer performed them with the soprano Mia Peltenburg, "the most beautiful woman in Haarlem".

In 1919 and 1930 respectively, Andriessen rearranged these lieder for soprano and orchestra. Jo Vincent sang the solo parts with the composer conducting in 1933.

These lieder are prototypes for Andriessen's style and show the obvious influences of the French composers Vincent d'Indy, Cesar Franck, Gabriel Pierne and Albert Roussel. The lieder were also marked by the influences of the Dutch composer, Alphons Diepenbrock whose works were familiar to Andriessen from his years at the Amsterdam Conservatory.

Andriessen was no fan of ultra-emotional expressionism. Instead, he achieved a more interior type of expression showing his admiration for Cesar Franck's 'objective' style. Andriessen called Franck, "a musical philosopher in the truest sense of the word" due to the fact that he could organize "intense sentiments from the intuitive side of his genius into an orderly gestalt." The vocal part of both these Andriessen lieder is very syllabic (one note used per syllable). Melismas (more notes per syllable) are used to accentuate the most important notes. Much of the accompaniment is reminiscent of the original organ accompanying line with its long bass notes and distant harmonies.

The lieder cycle *Miroir de Peine* (1923, orchestrated in 1933) is based on poems by Henri Gheon, pen name of Henri Vangeon (1875-1944). The musical drama in this cycle is much more subtle than that of the previously discussed lieder. Repeated notes determine a text declamation that bears resemblance to Gregorian chant.

The cycle is noteworthy for its unity in terms of text and musical content. The five sonnets describe the sufferings of Christ from Mary's emotional standpoint. Five notes used in different ways throughout the lieder form the unifying musical element in the cycle.

The same simplicity and sober qualities are found in Andriessen's church music. His masses in particular follow a path first laid out by Diepenbrock in the *Missa in Die Festo*. A combination of melodies based on Gregorian chant, organum techniques dating back to the Middle Ages and chromaticism, work together to form a unique introspective, functional church music style that focusses on the text.

In 1916, the year in which he left the conservatory, Andriessen worked on his first

orchestral composition: the *Symphonic Fantasy* for orchestra and piano. Between 1920 and 1930 Andriessen worked on his *First Symphony*, dedicated to Eduard van Beinum. He also wrote three other symphonies as well as concertos for organ, violin, cello and oboe. All of these works bear the stamp of rich orchestration, even-handed form and a tip-of-the-hat to new compositional techniques including bitonality and the Twelve Tone System.

*Variations and Fugue on a Theme by Kuhnau* completed in 1935 is doubtlessly Andriessen's best-known work. It is based on a minuet taken from the Partita Number 6 from the *Neue Clavierübung* (1692) by Bach's predecessor at Leipzig's Thomas Church, Kuhnau. A series of program notes from the Concertgebouw Orchestra, possibly written by the composer, point out, "The variations for string orchestra were inspired by the richness of the original theme. The work is written in an old style. In each variation another aspect or part of the theme is musically contemplated." These five variations and double fugue are not variations in the traditional sense of the word, rather they should be considered as free fantasies inspired by a theme.

Andriessen used the same variation technique in two other works written for chamber orchestra, his *Couperin Variations* and *Chromatic Variations*.

The World War II years were difficult ones for Andriessen. He chose not to join the Cultural House and thus was forced to give up his public functions. During the Occupation, Andriessen was only permitted to accompany church services and give lessons. His compositions were barred from public performance and Hendrik Andriessen and his brother were taken hostage from July 13th through December 18th 1942. As if to counteract the difficulties of the war years, the period that followed was quite fruitful. In 1949, Hendrik Andriessen was named Director of The Hague Conservatory. Between 1954-1963, he took on the position of Professor of Musicology at the Catholic University in Nijmegen.

The end of World War II marked a period of great productivity for the composer. He wrote his *Aria* for organ (1944), *Missa Lauda Sion* (1944), *Missa Sanctus Gregorius*

Magnus (1944), Psalm 47 (1945) and Third Symphony (1946) during this period.

The *Variations on a theme by Couperin* was written for the composer's daughter Heleen, in 1944. The composition ends with a fugue that shows Andriessen's technique to good advantage. The fugal theme is not based on Couperin's theme but constructed in such a way that the flute adds this theme to it. Like the *Kuhnau Variations*, the coda that follows the fugue recalls the point of departure for the variations.

Andriessen's *Chromatic Variations* (1970) are based on an original theme. The title refers to the chromatic nature of the composition's melodic material. *Chromatic Variations* is fraught with changes not only in the dialogue between the soloists and the orchestra but in changing tempi and time signatures. The *Chromatic Variations* are among the last works written by Hendrik Andriessen.

The death of his wife in 1975 affected him in such a way that he could barely continue to compose. Hendrik Andriessen died in Haarlem in 1981.

Andriessen is looked upon as the grand old man for Dutch music of this century. His masses and organ compositions set a new direction for Catholic religious music.

Andriessen's stamp as a pedagogue was unmistakable for many Dutch composers including Jan Mul, Albert de Klerk, Herman Strategier and Andriessen's sons Jurriaan and Louis, although especially the latter went his own musical way.

The compositions of this modest craftsman have attracted an ever-growing public due to the fact that they are modern as well as communicative and inspirational. Sem Dresden characterized Andriessen's evocative music as follows, "His music, still, modest and occasionally flat, borders on the contemplative and the exalted. Its point of departure is an atmosphere of devotion, the atmosphere that Andriessen needs to live in."

© Ronald Vermeulen

Translation: Heather Kurzbauer

### The freedom of tradition

Late in the evening of 14 April 1912 a novice reporter at the *Nieuwe Haarlemsche Courant* was waiting any late stories for inclusion in the next morning's edition of the newspaper. Just before the copy deadline news came in that a ship had sunk. He had never heard of the ship and so decided not to wait for further information but to cobble together a few lines and slot them in between a couple of other stories: The *Titanic* had perished. It was not until the following morning that he discovered, to his horror, that the sinking of the *Titanic* was front-page news all over the world, from Stockholm to Johannesburg.

That journalist was Hendrik Andriessen [Hendrick ahndreese] (1892-1981). Andriessen was trained as a composer rather than a reporter, and he had entered journalism really only to help supplement the income of his family. It was music that was his sole passion. Nonetheless, Andriessen owed no small part of his subsequent fame to his writings. Many of his articles eventually appeared in book form, and many people became more familiar with his ideas about music than with his compositions.

In addition to masses and organ works, which earned the composer a reputation particularly among Catholics, Andriessen wrote pieces in every conceivable genre. However, the concertante works have an eccentric place in his oeuvre. He wrote his first major solo concerto - for his own instrument, the organ - when he was over 60, and it was another fifteen years before he composed anything more in that genre. Furthermore, the solo concertos have never been as popular as some of his other orchestral pieces, like the *Third Symphony* (1946) and the *Kuhnau Variations* (1935), which established Andriessen's reputation as a major composer outside the Netherlands as well.

*The Variations and Fugue on a Theme by Johann Kuhnau* (1935) is a light-hearted composition in the best sense of the word, and it can be performed by a good amateur ensemble. The terse *Concertino for oboe and string orchestra*, which Andriessen completed thirty-five years later, is as graceful and melodious. The oboe never imposes itself as a protagonist, it never clashes harshly with the rest of the orchestra, and

even the mini-cadenza in the first movement is more lyrical than virtuosic in nature. Furthermore, the harmony, which is extremely rich in thirds, is almost continually reminiscent of Cesar Franck. It is precisely the simplicity of what is said that permits one sufficient scope to enjoy the intimate contrapuntal game the composer plays.

The spectacular solo concerto was virtually alien to Andriessen. When orchestrating music, or in his writings, lectures and interviews, he was never aiming for sharp contrasts. It can hardly be coincidental then that the composer applied the term “concerto” to only one of the four pieces that can be heard on this album. It is the world of the chamber orchestra that dominates, and even in the *Violin Concerto* (1969) the orchestral forces used were extremely modest. Andriessen undoubtedly made a conscious decision to opt for this modest scoring. He hoped thereby to avoid the dense and complex orchestrations that would obfuscate what he deemed, not unjustly, to be the real meaning of the music. For Andriessen, composing was nothing more and nothing less than giving form at an artistic level to the musical ideas that preceded the process of composition; in other words, formulating abstract musical thoughts. It was then up to the listener to follow the development of those thoughts, thinking along with the composer as it were.

In *De gedachtengang in de muziek* [Reasoning in Music], Andriessen’s valedictory lecture as Professor of Musicology at the University of Nijmegen in 1963, he made it very clear that he believed it was wrong to confuse profundity with heaviness: “One finds ... in all periods compositions that survive for a long or a short time because of the force of their orchestral colouring, or the skilful or effect-rich application of a certain musical construction. In many cases one might term this thoughtless music; but very often such a judgement might itself be thoughtless, since a thought of the utmost seriousness can still be shrouded in elegant, light and colourful attire, and it is simply a fact that, in northern Europe for example, people have little feeling for the positive value of gracefulness and elegance in the inner musical life.”

Andriessen’s search for artistic openness was often translated into references to older styles of composition. The baroque and classical periods particularly

attracted his interest, perhaps because here “musical reasoning” was not generally overshadowed by outward demonstrativeness. Unlike with a number of other post-war Dutch composers, in Andriessen’s case this interest was expressed not in pastiche or a Stravinskian aloofness but born solely from a desire to translate the stirrings of emotion into music as transparently as possible. Nonetheless, Andriessen was and remained a romantic composer: “I love the music of Bach, not because it is historically beautiful”, he wrote in 1940 in a letter, “but because *despite* the limitations of its time it has real musical passion.”

The two works for cello and orchestra, the *Canzone* of 1965 and the *Concertino* of 1970, are both characterised by that fusion of “old” contrapuntal traditions and “romantic” musical drama. In referring to the passion of Bach’s music Andriessen was deliberately suggesting not a personal expressiveness, but an inner *musical* drama: “It is not true that a piece of music is a portrait of the composer, nor that the performer has a responsibility to present an aural semblance of its creator.” In that respect he and Stravinsky were at one with another, despite their very different temperaments.

The *Violin Concerto* is one of Andriessen’s most traditionally romantic works. Mendelssohn’s *Violin Concerto* itself seems to have been the model. They share not only a three-movement structure, standard for the traditional concerto form, with a spirited opening movement followed by a slow central movement and an irrepressible finale, but also the same key signature (E minor), and there is even a thematic relationship between the two, early on after the soloist’s first entry. But here too, as with Mendelssohn, the emphasis in Andriessen’s concerto is not on dealing with a personal drama, but on the continuous processing of purely musical material.

Whether a composer employed a contemporary idiom or not for this purpose was irrelevant to Andriessen. And even though he keenly followed developments in contemporary music, he consciously eschewed novelties in his own compositions. “De la musique avant toute chose”, he wrote when, in 1913, he decided to quit as reporter on the *Nieuwe Haarlemsche Courant*. And, even at the end of his life, it was a maxim he continued to hold: “The composer must be free from and even critical of the time

in which he lives; only nature and the organism of the work of art make demands....  
It is curious that people who, in their outlook on life, want complete so-called  
freedom, also fanatically demand dependence and obedience to their society. It sounds  
progressive, but it is actually oppressive.”

© Onno Schoonderwoerd  
Translation: Chris Gordon

**Hendrik Andriessen** werd in 1892 geboren als zoon van de schilderes Gesina Vester en Nicolaas Hendrik Andriessen, dirigent en organist van de St. Jozefkerk in Haarlem. Het is bijna vanzelfsprekend dat in huize Andriessen de muziek een belangrijke plaats innam. Niet alleen Hendrik kreeg een gedegen muzikale opleiding (“Voor zover mijn herinnering strekt, ben ik altijd aan het componeren geweest”); zijn broer Willem ontwikkelde zich tot een vooraanstaand concertpianist. Regelmatig was de jonge Hendrik op de orgelbank in de Jozefkerk te vinden en mocht hij tijdens de kerkdienst het naspel verzorgen. Toch koos hij niet voor een loopbaan in de muziek. Na de middelbare school werd hij journalist en kwam in dienst van de Nieuwe Haarlemsche Courant. Het orgel bleef echter zijn grote liefde. In zijn vrije tijd nam hij privélessen bij onder andere de Haarlemse stadsorganist Louis Robert.

Toen zijn vader in 1913 plotseling overleed, volgde Hendrik hem op als organist, waarmee hij een definitieve ommezwaai naar de toonkunst maakte. Met de woorden van Verlaine “de la musique avant toute chose”, geschreven op een vodge papier, nam hij ontslag als journalist. Wel bleef hij als muziekrecensent aan het dagblad verbonden. In hetzelfde jaar schreef hij ook zijn eerste grote orgelwerk, het Premier Choral, waarin hij op een persoonlijke wijze voortborduurde op de stijl van Cesar Franck. Het jaar daarna begon hij aan een ‘officiële’ opleiding aan het Amsterdams Conservatorium waar Bernard Zweers zijn compositieleraar werd. Reeds twee jaar later behaalde hij het eindexamen. Uit deze periode stammen zijn eerste volwassen composities; voornamelijk religieuze werken, orgelwerken, kamermuziek en liederen.

Tussen 1912 en 1923 schreef Andriessen het grootste gedeelte van zijn liederoeuvre. *Magna res est amor* (1919) en *Fiat Domine* (1920), beide op teksten van Thomas a Kempis (1379/80-1471) werden oorspronkelijk geschreven voor zang en orgel en door Andriessen uitgevoerd tijdens de concerten die hij gaf met de sopraan Mia Peltenburg, “de mooiste vrouw van Haarlem”. In respectievelijk 1919 en 1930 bewerkte hij beide liederen voor sopraan en orkest. Deze versie werd in 1933 door Jo Vincent ten doop gehouden met de componist als dirigent. Ondanks de grote invloed van Alphons Diepenbrock - wiens werk Andriessen tijdens zijn conservatoriumstudie had leren

kennen en van Franse componisten zoals Cesar Franck, Albert Roussel, Gabriel Pierne en Vincent d'Indy zijn deze liederen typerend voor zijn manier van schrijven voor de menselijke stem.

Andriessen hield niet van grote emotionele uitbarstingen. Met slechts weinig middelen weet hij een ingehouden en 'verinnerlijkte' expressie te creëren. Dit aspect bewonderde hij dan ook in de 'objectieve' stijl van Cesar Franck. Hij noemde Franck een "muzikaal wijsgeer in de edelste zin van het woord", omdat hij "een altijd hevig bewogen sentiment vanuit de helderziendheid van zijn genie tot een ordelijke gestalte kon vormen".

De tekst is in beide liederen overwegend syllabisch (een noot per lettergreep) gezet. Melismen (meerdere noten per lettergreep) worden alleen aangewend om belangrijke woorden te accentueren. In de begeleiding herinneren ver van elkaar verwijderde harmonieën en lang aangehouden bastonen aan de registerwisselingen en pedaalpartij in de oorspronkelijke orgelbegeleiding.

De hierboven beschreven kenmerken zijn ook van toepassing op de liederencyclus *Miroir de Peine* (1923, georkestreerd in 1933) op gedichten van Henri Gheon, pseudoniem van Hemi Vangeon (1875-1944). De muzikale dramatiek is echter nog soberder en subtieler dan in *Magna res* en *Fiat Domine*. Toonherhalingen bepalen het verloop van de tekstdeclamatie die daardoor af en toe aan het gregoriaans doet denken.

Zowel inhoudelijk als muzikaal heerst er een grote eenheid in de cyclus. De vijf sonnetten beschrijven het lijden van Christus vanuit de gevoelswereld van Maria. Het gemeenschappelijke muzikale element is een motief van vijf tonen dat in ieder lied op een andere manier wordt gebruikt.

Dezelfde eenvoud en soberheid is terug te vinden in Andriessens kerkmuziek. Met name in zijn missen ging hij verder op de weg die Diepenbrock in de *Missa in Die Festo* was ingeslagen. Door de combinatie van melodieën die aan het gregoriaans doen denken, middeleeuwse organum-technieken en een ver doorgevoerde chromatiek wist Andriessen een ingetogen en functionele kerkmuziekstijl te ontwikkelen die alle aandacht op de tekst richtte.

Intussen had Andriessen zich al in 1916, het jaar waarin hij het conservatorium verliet, aan zijn eerste orkestrale compositie gewaagd: een *Symfonische Fantasie* voor orkest en piano, die nog alle kenmerken van een studiewerk vertoont. Van 1920 tot 1930 werkte hij daarna aan zijn Eerste Symfonie die hij opdroeg aan Eduard van Beinum, de toen nog weinig bekende dirigent van de Haarlemsche Orkest Vereeniging. Hierna zou een groot aantal orkestwerken, waaronder nog drie symfonieën en concerten voor orgel, viool, hobo en cello volgen. Al deze orkestwerken worden gekenmerkt door een evenwichtige vormgeving, een kleurrijke orkestratie en een idioom dat aan de ene kant nieuwe compositietechnieken, zoals het gebruik van twaalftoonreeksen en bitonaliteit, niet schuwt maar anderzijds altijd een tonaal zwaartepunt behoudt.

Het tweede grote orkestwerk van Andriessen is het bekende *Variaties en Fuga op een thema van Kuhnau* uit 1935. Als thema gebruikte de componist een menuet uit de Partita nr. 6 uit de Neue Clavierübung (1692) van deze voorganger van Bach als cantor van de Thomaskerk in Leipzig.

Over de *Kuhnau-variaties* schreef een anoniem auteur - waarschijnlijk was het Andriessen zelf - in het programmaboekje van het Concertgebouworkest: "De variaties voor strijkorkest zijn ontstaan uit bewondering voor den rijken inhoud van het thema. Het werk is in den ouden stijl gecomponeerd; in elke variatie wordt een bepaalde, telkens andere zijde van het thema, of gedeelte van 't thema muzikaal overwogen". De vijf variaties en de dubbelfuga zijn dus geen variaties in traditionele zin, maar vrije fantasieën naar aanleiding van het thema.

Eenzelfde variatietechniek hanteert Andriessen ook in de twee andere variatiewerken voor kamerorkest: de *Couperin-Variaties* en de *Chromatische Variaties*.

De oorlog was een moeilijke tijd voor Andriessen. Hij weigerde lid te worden van de Kultuurkamer waardoor hij van bijna al zijn openbare functies werd ontheven en alleen nog kerkdiensten mocht begeleiden en les mocht geven. Omdat hij had meegewerkt aan het Bruinboek van de Hitlerterreur werden bovendien alle uitvoeringen van zijn composities verboden. Van 13 juli tot 18 december 1942 werd

hij samen met zijn broer Willem in St. Michiels Gestel gegijzeld.

Hoewel deze periode diepe wonden achterliet, stortte Andriessen zich na de oorlog met grote geestdrift op zijn verschillende werkzaamheden. In 1949 werd hij benoemd tot directeur van het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Daarnaast was hij van 1954 tot 1963 als buitengewoon hoogleraar muziekwetenschap aan de Katholieke Universiteit Nijmegen verbonden. Zijn posities als docent aan het Amsterdams Conservatorium en de R.K. Kerkmuziekschool in Utrecht, als directeur van het Utrechts Conservatorium en als organist van de Utrechtse kathedraal gaf hij hiervoor op.

Aan het einde van de oorlog resulteerde de opgekropte creativiteit in een groot aantal belangrijke werken, waaronder de Aria voor orgel (1944), de Missa Lauda Sion (1944), de Missa Sanctus Gregorius Magnus (1944), Psalm 47 (1945) en de Derde Symfonie (1946).

Voor zijn dochter Heleen schreef Andriessen in 1944 een concertante tegenhanger van de *Kubnau-varianties*: de *Variaties op een thema van Couperin*. Ook deze varianties eindigen met een fuga, waarin Andriessen zijn beheersing van het contrapunt toont. Het fugathema is immers niet op het thema van Couperin gebaseerd, maar door de componist zo geconstrueerd dat de fluit dit thema er tegenaan kan plaatsen. Net als in de *Kubnau-varianties* wordt na de fuga in een korte coda het uitgangspunt voor de varianties nog eenmaal in herinnering geroepen.

Voor de *Chromatische Variaties* (1970) gebruikte Andriessen een eigen thema. De titel slaat op de constructie van het melodisch materiaal dat vooral uit halve toonafstanden bestaat. Het is een werk vol afwisseling, niet alleen door de dialoog tussen solisten en orkest, maar ook door de voortdurend veranderende tempi en maatsoorten.

De *Chromatische Variaties* behoren tot de laatste grote werken van Andriessen. De dood van zijn vrouw in 1975 greep hem zeer aan. Hierna ging zijn geestesgesteldheid achteruit en componeerde hij nog maar weinig. In 1981 stierf Hendrik Andriessen in Haarlem.

De invloed van Andriessen op het Nederlandse muziekleven is groot geweest en

hij kan terecht worden beschouwd als de nestor van de Nederlandse muziek. Zijn missen en orgelwerken hebben de rooms-katholieke kerkmuziek een nieuwe richting gegeven. Daarnaast heeft Andriessen als leraar een stempel gedrukt op vele jongere componisten, waaronder Jan Mul, AZbert de Klerk, Herman Strategier (de 'Tres Pueri') en zijn zonen Jurriaan en Louis, hoewel met name laatstgenoemde een geheel eigen weg is ingeslagen.

De composities van deze bescheiden vakman spreken nog steeds een groot publiek aan, omdat ze weliswaar modern klinken, maar toch toegankelijk zijn en er steeds een grote bevlogenheid en menselijkheid in doorklinkt. Sem Dresden karakteriseerde Andriessens muziek dan ook treffend toen hij schreef: "Zijn muziek, stil, ingetogen, af en toe wat vlak, neigt naar het contemplatieve, het verheerlijkende, en vindt haar uitgangspunt in een sfeer van devotie, waarin hij behoefte heeft te leven."

© Ronald Vermeulen



### De speelruimte van de traditie

Laat op de avond van de 14e april 1912 wacht een beginnende verslaggever van de *Nieuwe Haarlemsche Courant* op de laatste berichten die nog in de volgende editie meekunnen. Net voor sluitingstijd ontvangt hij de melding dat een schip gezonken is. Omdat hij nog nooit van die boot gehoord heeft, besluit de journalist nadere gegevens niet af te wachten, en frommelt een paar regeltjes tussen de andere berichten: de *Titanic* is vergaan. Pas de volgende ochtend ontdekte hij tot zijn schrik, dat de ramp overal, van Stockholm tot Johannesburg, het hoofdnieuws was.

De Haarlemse journalist was Hendrik Andriessen (1892-1981). Andriessen, van huis uit eerder componist dan journalist, was op de nieuwsredactie van de krant beland omdat hij zo de familie financiën op pijl kon houden, maar zijn hart lag eigenlijk uitsluitend bij de muziek. Toch dankt Andriessen zijn roem in niet geringe mate ook aan zijn publicaties. Veel van zijn krantenopstellen verschenen uiteindelijk ook in boekvorm, waardoor een deel van het publiek zijn ideeën over muziek zelfs beter kende, dan zijn muzikale werken.

Behalve missen en orgelcomposities, die de componist vooral bij het katholieke volksdeel naam bezorgden, schreef Andriessen werken in ieder denkbaar genre. In zijn totale oeuvre nemen de concertante werken echter een excentrieke plaats in. Het eerste grote soloconcert - voor zijn eigen instrument, het orgel - schreef hij pas toen hij de 60 was gepasseerd, en daarna duurde het weer vijftien jaar, eer hij zich opnieuw met het genre bemoeide. De soloconcerten genieten bovendien niet de populariteit van enkele van zijn andere orkestwerken, waaronder de *Derde symfonie* (1946) en de *Kubnau-varianties* (1935), die Andriessens stem ook over de landsgrenzen hoorbaar maakten.

In de beste zin van het woord zijn de *Variaties en fuga op een thema van Johann Kubnau* uit 1935 een luchtige compositie, die ook speelbaar is voor een goed amateur-ensemble. Het beknopte *Concertino voor hobo en strijkorkest* dat Andriessen 35 jaar later voltooid is al even sierlijk en melodieus. Nergens dringt de hobo zich op als protagonist van het geheel, nergens komt het tot een heftige botsing met diens omstanders, en zelfs de mini-caders, van het eerste deel is eerder lyrisch dan virtuoos

van aard. Ook de zeer tertsenrijke harmonie, die aan Cesar Franck herinnert, wordt zelden doorbroken. Juist door die eenvoud van spreken is er in het stuk voldoende ruimte om te genieten van het intieme contrapuntische spel dat de componist speelt.

Het spectaculaire soloconcert was Andriessen dan ook haast wezensvreemd. Nooit, in de orkestratie van muziek, noch in zijn uitspraken, zocht hij het in felle contrasten. Het kan daarom geen toeval zijn, dat de componist slechts aan een van de vier werken die op deze cd te beluisteren zijn de titel 'concert' meegaf. De sfeer van het kamerorkest overheerst, en zelfs in het *Vioolconcert* (1969) blijft de orkestbezetting uiterst bescheiden. Ongetwijfeld koos Andriessen bewust voor deze terughoudende opstelling. Hij trachtte ermee te voorkomen dat orkestraal wapengekletter het zicht zou vertroebelen op wat hij, niet onterecht, de werkelijke betekenis van de muziek achtte. Componeren was voor Andriessen niets meer en niets minder dan het op een artistiek niveau gestalte geven aan de muzikale invallen die aan het compositieproces voorafgingen, in andere woorden: het formuleren van abstracte muzikale gedachten. Het is dan aan de luisteraar om de ontwikkeling van die gedachten te volgen, als het ware met de componist mee te denken.

In *De gedachtegang in de muziek*, de lezing waarmee Andriessen in 1963 afscheid nam als professor muziekwetenschap in Nijmegen, wordt heel duidelijk dat diepzinnigheid voor hem niet met zwaarheid verward moest worden: "Men vindt (...) in alle tijdperken composities die zich gedurende langer of korter tijd handhaven door de macht van een orkestraal coloriet, of door handige of effectrijke toepassing van een factuur. In vele gevallen zou men dan van gedachteloze muziek kunnen spreken; maar zeer dikwijls zou dit een lichtvaardig oordeel kunnen zijn, want zelfs in een elegante, licht-kleurige kledij kan een zeer ernstige gedachte gehuld zijn, en het is nu eenmaal waar dat men bijvoorbeeld in onze noordelijke streken in het innerlijk muzikale leven weinig gevoel voor de positieve waarde van lichtvoetigheid en zwier heeft."

Andriessens zoektocht naar artistieke openheid vertaalde zich dikwijls in verwijzingen naar oudere componeerstijlen. Vooral de Barok en de Klassieke periode hadden zijn belangstelling, wellicht omdat juist daar de 'muzikale gedachtegang' doorgaans niet

door uiterlijk vertoon werd overschaduwd. Anders dan bij enkele andere Nederlandse componisten van de naoorlogse jaren uitte deze interesse zich bij Andriessen niet in een pastiche-stijl, of een Stravinskiaanse afstandelijkheid, maar was louter geboren uit de wens de beweging van emoties op een zo helder mogelijke wijze naar muziek te vertalen. Andriessen was en bleef echter een romantisch componist: “Ik houd van Bach, niet omdat hij een historische schoonheid is,” zo stelde hij in 1940 in een brief, “maar omdat hij *ondanks* de historische beperkingen echte muzikale hartstocht heeft.”

Voor beide werken voor cello en orkest, zowel de *Canzone* (1965) als het *Concertino* (1970), is die vermenging van ‘oude’ contrapuntische tradities met ‘romantische’ muzikale dramatiek kenmerkend. Met de hartstocht van Bachs muziek doelde Andriessen nadrukkelijk niet op een persoonlijke expressiviteit, maar op een innerlijk muzikaal drama: “Het is niet waar dat een muziekstuk een portret van de componist is en het is ook niet waar dat de uitvoerder tot taak zou hebben zorg te dragen voor een klinkende gelijkenis met de maker.” In dat opzicht was Igor Stravinsky hem, ondanks het verschil in temperament, zeer na.

Het meest traditioneel romantisch oogt Andriessens *Vioolconcert*. Het *Vioolconcert* van Mendelssohn lijkt zelfs model te hebben gestaan. Niet alleen vanwege de driedelige structuur, standaard voor de traditionele concertvorm, met de opeenvolging van een vlot openingsdeel, een langzaam middendeel, en een snelle finale, maar ook door de keuze voor de toonsoort e klein en zelfs een thematische relatie, spoedig na de eerste inzet van de solist. Maar opnieuw, net als bij Mendelssohn overigens, ligt het accent niet op de verwerking van een persoonlijk drama, maar op de onophoudelijke verwerking van puur muzikale gegevens.

Of een componist daarvoor nu een ‘eigentijds’ idioom hanteerde of niet, deed voor Andriessen niet ter zake. Ook al volgde hij al het nieuwe dat deze eeuw in de muziek gebracht heel! op de voet, voor zijn eigen werk trok hij zich van dat nieuws niets aan. “De la musique avant toute chose”, schreef hij toen hij in 1913 had besloten zijn baan als reporter bij de *Nieuwe Haarlemsche Courant* op te geven. En aan het eind van zijn leven was hij die mening nog altijd toegedaan: “De componist moet vrij

en zelfs kritisch staan tegenover de tijd; slechts de natuur en het organisme van het kunstwerk stellen hun eisen. (...) Het is curieus dat mensen, die in levensbeschouwing alle zogenaamde vrijheid willen toepassen, met fanatisme afhankelijkheid en gehoorzaamheid eisen aan deze tijd. Het klinkt vooruitstrevend, maar het is benauwd.”

© *Onno Schoonderwoerd*