



Royal Netherlands Academy of Arts and Sciences (KNAW) KONINKLIJKE NEDERLANDSE AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

Een muzikale barbarij? Muziek tussen Reformatie, stadscultuur en zusterkunsten

Grijp, L.P.

published in

Geschiedenis van Holland, deel 2, 1575 tot 1795
2002

document version

Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication in KNAW Research Portal](#)

citation for published version (APA)

Grijp, L. P. (2002). Een muzikale barbarij? Muziek tussen Reformatie, stadscultuur en zusterkunsten. In T. de Nijs, & E. Beukers (Eds.), *Geschiedenis van Holland, deel 2, 1575 tot 1795* (pp. 421-434). Verloren.

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the KNAW public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the KNAW public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

E-mail address:

pure@knaw.nl

Onder redactie van
Thimo de Nijs en Eelco Beukers

DEEL II
HGESCHIEDENIS VAN
HOLLAND 1572 TOT 1795

Met bijdragen van
dr. P.H.A.M. Abels
dr. G.J.H. Bieleman
prof.dr. W.Th.M. Frijhoff
prof.dr. L.P. Grijp
prof.dr. E.K. Grootes
dr. P. Knevel
dr. L. Kooijmans
prof.dr. J. Lucassen
drs. C.J. Misser
prof.dr. W. Otterspeer
drs. F.H. Schmidt
prof.dr. E.J. Sluijter
dr. J.W. Spaans
dr. T. Stol
dr. M. van Tielhof



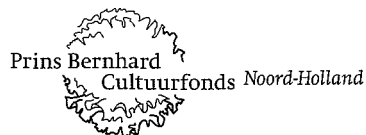
Hilversum
Verloren
2002



Fonds 1818



BANK
NEDERLANDSE
GEMEENTEN



VSB FONDS



NEDERLANDSE WATERSCHAPSBANK N.V.

De *Geschiedenis van Holland* verschijnt onder auspiciën van de Stichting Geschiedschrijving Holland.

Het werk is financieel mogelijk gemaakt door
de provincie Zuid-Holland
de provincie Noord-Holland
Fonds 1818
het Prins Bernhard Cultuurfonds Noord-Holland
het Prins Bernhard Cultuurfonds Zuid-Holland
het VSB-fonds
de Nederlandse Waterschapsbank
de Bank Nederlandse Gemeenten
E.ON Benelux
Ballast-Nedam

ISBN 90-6550-683-7 (deel 2)
90-6550-700-0 (set 4 delen)
© 2002 Uitgeverij Verloren BV,
Postbus 1741, 1200 BS Hilversum
www.verloren.nl, info@verloren.nl

Stramien, omslagontwerp Het Lab, Arnhem
Opmaak Rombus, Hilversum
Druk Wilco, Amersfoort
Bindwerk Callenbach, Nijkerk

Muziek tussen Reformatie, stadscultuur en zusterkunsten

EEN MUZIKALE BARBARIJ?

12

Louis Peter Grijp

In muzikaal opzicht was Holland een *barbarie* en hijzelf een koning Eenoog in het land der blinden. Deze *bons mots* komen in diverse gedaanten voor in de correspondentie van Constantijn Huygens, die een passie had voor muziek en een productief amateurcomponist was.¹ Huygens correspondeerde met bekende musici en stuurde hun ter kennismaking veelal een compositie van eigen hand, met verzoek om commentaar. Daarbij hoopte hij op een muzikale wedergift en tegelijkertijd had hij duidelijk gemaakt dat men met een ter zake kundige te maken had. In zijn correspondentie zijn brieven bewaard van of aan de beroemde klavecinisten Froberger en Champion de Chambonnières, de luitspelers Jacques Gaultier, Dufaut en Saint Luc, de gitarist Foscari, de gambist Stoeffkin, de bekende Franse hofmusici Henry Dumont, Antoine Boësset en Thomas Gobert, de operacomponist Luigi Rossi en vele anderen. Zonder uitzondering betreft het buitenlanders die componeerden in een verfijnde barokstijl. Huygens was zich van zijn exquise smaak bewust. De muziek die hem aantrok karakteriseerde hij als ‘nullement viande à tout palais’, geen spekkie voor elk bekkie.² Voor muziek van Nederlandse bodem liep hij niet warm. Toen hij eens een beoordeling moest geven van de *Psalmes en fantasysen* van de Amsterdamse organist Anthony van

Noort (1659), noemde hij deze weliswaar ‘goet ende meesterlijck’ – lees: degelijk vakwerk – maar verwachtte hij er weinig belangstelling voor, in binnen- noch buitenland.³

Zonder zijn grapjes de status van cultuuranalyse te verlenen kan men niet ontkennen dat Huygens met zijn *barbarie* de vinger op een zere plek legde. Wanneer schilderkunst en literatuur in de Gouden Eeuw tot ongekennde hoogten stijgen, volgt de muziek niet. Holland schreef met de linker- en schildeerde met de rechterhand, aldus Gerard Brom. Maar de mogelijkheid van zijn beeldspraak, dat Holland een mond had om mee te zingen, benutte de cultuurhistoricus niet. Het achterblijven van de muziek bij andere kunsten en culturele sectoren heeft op het eerste gezicht iets tegenstrijdigs, en die paradox vraagt om een nadere beschouwing. Maar wie de socio-culturele voorwaarden van het gewest Holland vanuit muzikaal oogpunt bekijkt, kan nauwelijks anders dan een muzikale recessie verwachten. De Reformatie en de Opstand hadden het gewest van zijn belangrijkste muzikale mecenaat beroofd: de kerk. Het calvinisme had de professionele zang en het orgelspel uit de eredienst verdreven, waardoor het beroep van kerkmusicus was opgehouden te bestaan. Een ander traditioneel muziekmeccenaat, het hof, functioneerde in Holland

niet als zodanig. In de zeventiende eeuw speelde muziek aan het stadhouderlijk hof geen rol van betekenis. De stedelijke overheid bleef over als werkgever van organisten, beiaardiers en stadspijpers.

Wie de compositorische productie bekijkt, stuit op een nieuwe paradox: de internationale uitstraling van Jan Pieterszoon Sweelinck (1562-1621). Het uitzonderlijke talent van Sweelinck kwam op een curieus moment in de muziekgeschiedenis van Holland. Rond 1600 was de neergang van de zogenoemde Nederlandse polyfonie (meerstemmigheid) een feit. We hebben het dan over het einde van een periode van zo'n anderhalve eeuw, waarin kerkmusici als Josquin, Willaert en Gombert hun stem-

MUZIEK EN REFORMATIE

De gevolgen van de alteratie voor de professionele kerkmuziek konden niet ingrijpender zijn. Het calvinisme bande alle polyfonie uit de eredienst en voerde de eenstemmige psalmodie in, uitsluitend te zingen door de gemeente. Daar kwamen geen professionele zangers aan te pas – hooguit een voorzanger, meestal tevens koster of schoolmeester, die de gemeentezang in goede banen moest zien te leiden. Ook het orgel werd aanvankelijk verbannen. De instrumenten bleven weliswaar in de kerkgebouwen staan, maar tijdens de eredienst moest het orgel voortaan zwijgen, ook wanneer de gemeente zong.

Sweelincks vader, de organist Pieter Swybbertszoon, was nog in katholieke tijden van Deventer naar Amsterdam verhuisd, met Jan Pieterszoon als peuter bij zich. Ten tijde van de alteratie, in Amsterdam in 1578, was Jan Pieterszoon vermoedelijk al werkzaam als organist van de Oude Kerk. Zijn spel tijdens de katholieke eredienst zal hij op dat moment hebben moeten beëindigen. Als stadsmusicus kreeg hij tot taak dagelijks openbare bespelingen te houden. Het orgel – bezit van de stad – kon zo door

pel op de hele Europese muziek hadden gedrukt. Deze componisten stamden merendeels uit de Zuidelijke Nederlanden, sommigen uit het noorden van het huidige Frankrijk. Holland was in die 'Nederlandse school' perifeer geweest: het had geen componisten van internationale allure voortgebracht en wat zich hier in de (professionele) kerkkoren had afgespeeld, is te beschouwen als de lokale invulling van een concept dat beneden de grote rivieren hoogtij vierde. Juist op het moment dat eindelijk een noordelijk talent ontloek, in de nadagen van de Nederlandse polyfonie en in de dageraad van de Hollandse Gouden Eeuw, ging Holland over tot het nieuwe geloof.

iedereen die het maar wilde, op vaste uren worden beluisterd. Sweelincks uitvoeringen golden als een sieraad voor de stad, en meer dan eens werd een buitenlandse gast meegetroond naar de Oude Kerk om zijn spel te aanhoren. Op zondagen werd doorgaans voor en na de dienst op het orgel gespeeld, buiten de eigenlijke liturgie.

Men kan zich afvragen wat de alteratie voor het persoonlijke geloof van een organist betekende. Bij Sweelinck is dat onduidelijk. Zijn eerste drie kinderen liet hij gereformeerd dopen, van de latere is het onbekend. Of er in Amsterdam voor stadsmusici een verplichting bestond het nieuwe geloof aan te nemen, is evenmin bekend. Van andere Hollandse organisten – in Leiden Cornelis Schuyt bijvoorbeeld – weten we dat ze katholiek bleven. Sweelinck publiceerde in 1619 een omvangrijke bundel *Cantiones sacrae* in de traditie van de rooms-katholieke kerkmuziek, opgedragen aan zijn katholieke vriend Cornelis Plemp. Daartegenover staat een nog veel groter werk, de meerstemmige zetting van het volledige Geneefse psalter, de muzikale gevelsteen van het calvinisme. Sweelinck heeft tot aan het



einde van zijn leven aan deze magistrale cyclus gewerkt. Nu werd een organist geacht tijdens de dagelijkse orgelbespelingen vooral over psalmen te variëren, maar tot deze vocale bewerkingen kan niemand Sweelinck hebben verplicht. Sweelincks schijnbaar dubbelzinnige houding ten aanzien van het geloof lijkt het beste aan te sluiten bij de zogenoemde 'liefhebbers' van de gereformeerde kerk, mensen die bij de gereformeerden kerkten en er hun kinderen lieten dopen, maar geen belijdenis deden.

Tijdens de calvinistische godsdienstoefening waren psalmen de enige toegestane liederen, naast en-

192. In een tent aan het Haagse Buitenhof wordt het publiek vermaakt met allerlei acrobatische toeren en kluchtig toneelspel. Ook wordt er volop gemusiceerd, links op de voorgrond op een schalmei of blokfluit en een viool en op de achtergrond een typisch speelmansensemble bestaande uit viool, dwarsfluit en basviool, versterkt met een luit. De verschillende acts die Adriaen van de Venne hier op één prent heeft samengebracht, vonden in werkelijkheid vermoedelijk na elkaar plaats (afkomstig uit Tafereel van de Belachende Werelt, 1635; foto: AS).

kele andere bijbelse teksten als de lofzangen van Maria en Simeon.⁴ Men zong ze in de berijming van Petrus Datheen uit 1566, die gemodelleerd was naar het Geneefse psalter van Clément Marot en Théo-



193. Zeventiende-eeuwse luitspeler. Het betreft een zogenoemde 'getheorbeerde' luit: behalve de traditionele knikhals is een rechte snaarhouder op de hals gezet om de bassnaren te verlengen (toegeschreven aan de Rotterdamse tekenaar Ludolf de Jongh (1616-1679), vermoedelijk naar Frans van Mieris) (foto: TM, R36).

dore de Bèze. Ook de muziek was uit dat psalter overgenomen. Hoewel de melodieën met het oog op de gemeentezang ritmisch eenvoudig waren gehouden – er waren slechts twee notenwaarden gebruikt, lang en kort – verliep de invoering van het Geneefse psalmgezag niet probleemloos. Nog decennia later werd er geklaagd over de erbarmelijke kwaliteit van de gemeentezang. Volgens Constantijn Huygens was het meer huilen en schreeuwen dan zingen. 'De toonen luyden dwars onder een, als gevogelte van verscheide becken. De maten stryden als putemmers, d'een dalende soveel d'ander rijst,' stelde hij, even overtuigd calvinist als verwoed muziek liefhebber.⁵ Als oorzaken van het probleem werden de antimetrische verzen van Datheen genoemd, het grote aantal verschillende psalmmelodieën die moeilijk aan te leren bleken, en het ontbreken van orgelbegeleiding. Huygens pleitte in zijn traktaat *Gebruyc of ongebruyc van 't orgel in de kercken der Vereenighde Nederlanden* (1641) voor het invoeren van korte voor- en tussenspelen en een onna-drukkelijke begeleiding bij het psalmgezag. Het kwam hem op een verdachtmaking van paapse sympathieën te staan, geuit door een zekere J.J. Calckman, die het orgelspel beschouwde als een 'leugenachtigh ja bedriegelijck geluyt door den Duyvel gedreven'. Uiteindelijk keerde het orgel toch terug in de calvinistische liturgie, in verschillende streken en steden op uiteenlopende tijdstippen. In Leiden bijvoorbeeld verzocht de magistraat de kerkenraad al in 1636 het orgel bij de gemeentezang te laten begeleiden, in Amsterdam zou het pas in 1680 weer worden ingezet.

Al deze sores onderstrepen dat in Holland de impulsen aan het muziekleven niet van de kerk uitgingen, zoals dat in omringende landen wel het geval was. De protestantse kerken in Engeland en Duitsland bijvoorbeeld herbergden rijke muziekculturen, en in de Zuidelijke Nederlanden werd de rooms-katholieke traditie voortgezet, aangepast aan de muzikale noden van de tijd.

MUZIEK IN DE STEDEN

De stedelijke overheden hadden behalve een organist ook vaak een beiaardier en stadsmuzikanten in dienst. De beiaard (carillon) maakte in de zeventiende eeuw een ware zegetocht door de Nederlanden. Dat was te danken aan de verbeteringen die de uit Lotharingen afkomstige gebroeders François en Pieter Hemony aanbrachten in de fabricage van de klokken. Door de boventonen bij te stemmen kon een veel zuiverder klank worden bewerkstelligd dan voorheen. Bovendien vulden de Hemony's de traditionele diatonische reeks op met de ontbrekende chromatische tonen (de zwarte toetsen van de piano). Tal van steden schaften deze praktisch volmaakte instrumenten aan. François Hemony vestigde zich in 1657 in Amsterdam, op uitnodiging van de burgemeesters; Pieter voegde zich in 1664 bij hem. Voor het stadhuis goten zij hun mooiste beiaard. De musicus Quirinus van Blankenburg noemde de basklokken van dit spel 'so vol en helder, so onswevend en so eenparig ..., dat het een lust is die te hooren'.⁶ Bij zijn dood in 1667 werd François drie en een half uur lang overluid, met een van zijn eigen klokken.

Wat precies op de beiaarden werd gespeeld, weten we niet, want van Hollandse beiaardiers is geen muziek bewaard gebleven. Vermoedelijk improviseerden zij vooral over bekende melodieën, tijdens bespelingen die enkele malen per week plaatshadden, en bij bijzondere gelegenheden als kermissen en markten. De Leidse beiaardier, tevens organist, Cornelis Schuyt, moest 'Mayliedjes of andere vermaeckelyke deuntjes, nadat het de Meester in de zin komt' spelen.⁷ De beiaardiers moesten ook de 'voorslag', een muziekje dat aan het slaan van de uren en kwartieren voorafging, op de automatische speeltrommel 'steken'. Schuyt mocht daartoe een 'gemeen liedeken' of een psalm kiezen. Op de Amsterdamse Oudekerkstoren moest het een psalm zijn,

met de melodie in de bas, waartegen een bovenstem was gemaakt. Uit de jaren 1668-1669 is een lijst bewaard gebleven van de Alkmaarse Waagtoren. Omstreeks Kerstmis waren daar op de hele en halve uren kerstliedjes te horen, in februari psalmen 'in de bas' en in april op het hele uur *De mei die komt er ons bij*, naast andere liedjes en psalmen. Opmerkelijk is dat in september het *Ontset van Alkmaar* werd gestoken, zoals in Hoorn in oktober het geuzenlied *Maximilianus de Bossu* vanaf de toren te horen was, als herdenking van de Slag op de Zuiderzee (1573).

Naast een organist en een beiaardier (vaak in één persoon verenigd), trompetters en tamboers, hadden enkele Hollandse steden nog speellieden in dienst, met name Amsterdam en Haarlem. Deze instelling dateerde uit de veertiende eeuw en liep in de zeventiende eeuw op zijn laatste benen. Luide blaasinstrumenten als schalmeien, cornetten (zinken) en trombones waren de traditionele instrumenten waarmee de 'pijpers' dagelijks en bij feestelijke gelegenheden in de open lucht, meestal voor het stadhuis, musicerden. Daarnaast bespeelden de stadspeellieden allerlei andere instrumenten bij bruiloften, banketten en dergelijke. In dit circuit opereerden ook vrij gevestigde musici, zoals de bekende luitspeler Nicolas Vallet, een Franse immigrant.

Beroepsmusici namen vaak leerlingen aan om hun inkomsten te vergroten, hetzij toekomstige muzikanten, hetzij amateurs. Geliefd bij amateurs waren vooral snaarinstrumenten, zoals de luit en de citer, de viola da gamba en het klavecimbel. De lessen en de aanschaf van de instrumenten en muziekboeken vereisten een investering die niet voor iedereen was weggelegd.

Het gezamenlijk musiceren van de gegoede stand geschiedde veelal in een *collegium musicum*, een muziekkring die vaak werd geleid door een professionaal. In Amsterdam gaf Sweelinck bijvoorbeeld lei-

ding aan zo'n ensemble. In sommige steden, zoals Alkmaar, Hoorn, Delft en Dordrecht, hadden muziekcolleges een stedelijke status; ze ontvingen van stadswege bijstand in geld of in natura, doordat bijvoorbeeld een repetitielokaal of instrumenten ter beschikking werden gesteld. Vrouwen waren doorgaans uitgesloten van deelname – de collegia dienden de mannelijke sociabiliteit.

Boekinventarissen die van enkele collegia bewaard zijn gebleven, maken duidelijk welk repertoire op de lezelaars stond. In de eerste helft van de

MUZIEK EN LITERATUUR

Daarmee raken we aan de paradox van de bloeiende literatuur en de achterblijvende muziek. Sweelinck woonde met dichters als Pieter Cornelisz. Hooft in één stad, maar heeft nooit muziek op Nederlandse tekst gecomponeerd. In hun muzikale taalkeuze sloten componisten in eerste instantie aan bij de grote internationale genres: het Italiaanse madrigaal, het Franse chanson en het Latijnse motet. De keuze voor de Nederlandse taal was dus voor een componist in de Gouden Eeuw niet vanzelfsprekend. De bundel *Hollandsche madrigalen* (1603) van Cornelis Schuyt illustreert dat. Schuyt was verslingerd aan Italiaanse madrigalen, waarvan hij er vele tientallen heeft geschreven. Zijn madrigalen op Nederlandse teksten zijn echter gelegenheidswerken, voornamelijk op teksten van Leidse rederijkers. Schuyt zei met zijn uitgave te willen bewerken dat in een tijd dat de Hollandse kunsten en wetenschappen zich konden meten met die in het buitenland, de muziek niet zou achterblijven. Dat impliceerde het gebruik van de Nederlandse taal, waarvan moest worden aangetoond dat deze niet 'onbequaem en is om de vrolijkheit die inde Musycke verheyscht wordet, sangwijs lustig uyt te drukken'. Veel weerklank lijken Schuyts *Hollandsche madrigalen* echter niet te hebben gehad.

zeventiende eeuw bestond het naast instrumentale muziek uit Italiaanse madrigalen en Latijnse motetten, internationaal de toonaangevende genres in de wereldlijke en geestelijke vocale muziek. Belangrijk waren ook Franstalige werken, zoals chansons, al was hun aantal geringer. De eerder genoemde meerstemmige psalmbewerkingen van Sweelinck, die de Franse berijming volgen, zijn voor dergelijke muziekcolleges bedoeld. Engels- en Duitstalige muziek kwam weinig voor en datzelfde geldt voor muziek met Nederlandse teksten.

Succesvoller was Cornelis Tymensz. Padbrué. Deze Haarlemse stadsmuzikant publiceerde in 1631 zijn meerstemmige zettingen van de *Kusjes* van Jacob Westerbaen, Nederlandse gedichten naar het Latijn van Janus Secundus. Reeds de keuze voor een cyclus getuigt van ambitie, evenals de hoge literaire kwaliteit. Tien jaar later werden de *Kusjes* in uitgebreide vorm herdrukt. Intussen had Joost van den Vondel met Padbrué contact gezocht met een *Deuntjen* (circa 1633) waarin de dichter 'Tymen' uitnodigt zijn verzen op muziek te zetten. Een en ander resulteerde in de monumentale zetting van Vondels *Kruisbergh* (1640) en fragmenten uit *Peter en Pauwels* (1646). Padbrué kreeg navolging van zijn stadgenoot Joan Albert Ban, een priester en amateurmusicus. Deze merkwaardige man, die over muziektheoretische onderwerpen correspondeerde met Huygens en enkele Franse geleerden, koos in tegenstelling tot Padbrué geen katholieke teksten, maar wereldlijke zangen uit de zogenoemde Muiderkring – Hooft, Huygens en Tesselschade (*Zanghbloemzel*, 1642). Toch bleef het Hollandse madrigaal een marginaal verschijnsel. Joan Du-Sart, die in 1653 een bundel *Zang-Wortel* met toonzettingen van Krul en Hooft publiceerde, geeft aan waar de schoen wrong. Hij beschouwt het verstaan van de woorden

en het uitdrukken van droevige en blijde gevoelens als de essentie van de vocale muziek. Doordat Nederlandse componisten, zangers en luisteraars vreemde talen onvoldoende beheersen, ontrukken zij de zang haar ziel, stelt hij. Door 'ongewoonte' komen de zangers ook niet goed uit het Nederlands, aldus Du-Sart – ze zijn vreemdelingen in eigen vaderland. De bescheiden aanwezigheid in de repertoirelijsten en de zeldzaamheid van de overgeleverde exemplaren – vaak ontbreken er zelfs stemboeken – lijken deze 'ongewoonte' te bevestigen.

Toch werden teksten van Hooft, Vondel en Krul veelvuldig gezongen, maar dan niet als madrigalen in de collegia musica. Veel van hun lyrische gedichten waren geschreven als liedteksten. De talrijke bewaard gebleven liedboeken getuigen van een bloeiende zangpraktijk, waaraan in beginsel alle sociale en religieuze groeperingen deelnamen. Dit gezang van leken, waaraan in het geheel geen muzikanten te pas hoefden te komen, voorzag in een natuurlijke menselijke behoefte aan muziek, zoals tegenwoordig radio en cd-speler. De melodieën werden in de liedboekjes boven de zangteksten aangegeven met wijsaanduidingen, bijvoorbeeld 'Op de wijze: Het waren twee gebroeders stout'. Populaire melodieën werden zo keer op keer hergebruikt.

Typisch voor de Hollandse situatie is dat dergelijke liederen niet alleen door anonieme rijmelaars werden geproduceerd, maar ook door de grootste literaire talenten, zoals Hooft, Vondel en Bredero. Vooral in hun jeugd hebben zij liederen gedicht, hetzij voor hun geliefden, hetzij als onderdeel van hun religieuze beleving.

Een opvallende trend die zich vooral in Holland voordeed, was het lokale liedboek, dat in beginsel door een plaatselijke drukker werd gedrukt en liedjes bevatte van plaatselijke dichters. De doelgroep was de plaatselijke jeugd. Vaak vermelden de titels van de boekjes de herkomst, zoals het *Dordrechts lijstertje* en het *Schoonhoofs Lust-prieelken*, beiden uit 1624. Het gemeenschappelijke jaar van verschijnen

is ongetwijfeld te verklaren uit stedelijke rivaliteit. De belangrijkste lokale tradities hadden de in vele opzichten rivaliserende steden Amsterdam en Haarlem. Tegenover het de *Amsteldams Minne-beekje* (1637), de *Amstelredamsche Minne-zuchjes* (1643) en *Amsterdamsche Vreughde-stroom* (1654) staan de *Haerlemsche Winter-bloempjes* (1645), *Sparens Vreughden-bron* (1643) en de *Haerlemsche Duyn-vreucht* (1636), om slechts enkele titels te noemen.

De populaire melodieën waarop de liederen werden gezongen, kwamen voor het grootste deel uit het buitenland. In de eerste helft van de zeventiende eeuw was ongeveer de helft van de melodieën aantoonbaar afkomstig uit Frankrijk en een kwart uit Engeland. Nederlandse componisten droegen nauwelijks bij aan dit repertoire.

Pas tegen het einde van de eeuw begon men systematisch oorspronkelijke liederen op Nederlandse teksten te componeren. Rond de dichters Abraham Alewijn (1664-1721) en Cornelis Sweerts (1664-1742) ontstond een 'Amsterdamse school' van componisten, die ironisch genoeg allen van buiten de Republiek afkomstig waren: Hendrik Anders (circa 1655-1714) uit Thüringen, Servaas de Konink (1654-1701) uit Dendermonde, David Petersen (circa 1660-1737?) uit Noord-Duitsland en Michel Ferdinand Legrand (circa 1660-1710), vermoedelijk uit Frankrijk. Alleen Johannes Schenck (1660-circa 1720) was in Holland geboren, zij het kort nadat zijn ouders uit Duitsland waren geïmmigreerd. In zijn *Inleiding tot de zang- en spelkunst* (1698) ontpopt Sweerts zich als een apostel van het Nederlandse lied:

'Want zult gy Italiaans steeds zingen, een taal,
Die ons meer eigen is, verachten te eenemaal?
Is hier geen zoetheit in, of zijn het onze klanken
En woorden; hebben die de magt om ons te
wanken?'⁸

De hieruit voortvloeiende vrijage tussen literatuur en muziek was echter van korte duur. Tien jaar na Sweerts' *Inleiding* was ze voorbij.



194 (blz. 428). Musicerend gezelschap, geschilderd door de weinig bekende, in Antwerpen geboren Frans Santacker (1599-1650). Hij heeft het moment gekozen waarop de luit en de viool nog worden gestemd; de viola da gamba staat klaar voor gebruik (foto: Museum Bredius, Den Haag, 146).

195 (blz. 429). In 1636 schilderde Pieter Jansz. Saenredam dit interieur van de Haarlemse Sint-Bavokerk, met zeer prominent het orgel in het zuidelijke koor. Orgels waren dure en prestigieuze instrumenten, die soms rijk waren versierd. De grote voorstelling van Christus die uit het graf verrijst, is aangebracht op een van de orgelluiken, waarmee men het instrument tegen stof kon beschermen als het niet werd bespeeld. Het orgel werd omstreeks 1523 gemaakt door de befaamde orgelbouwer Jan van Covelens. In 1588 bestond het hoofdwerk uit prestant 8', octaaf 4', mixtuur, scherp, holpijp 8', openfluit 4', gemshoorn 2', sifflet en trompet 8'; het borstwerk uit quintadeen 8' (dat in de plaats was gekomen van een kromhoorn 8') en regaal 8'; het pedaal uit een trompet. In 1658 moderniseerde Jacobus Galtusz. van Hagerbeer de orgelkast; Saenredam heeft de oude toestand ten minste negenmaal afgebeeld (foto: RMA).



MUZIEK EN BEELDENE KUNST

Met enige goede wil zouden we ook over een vrijage van de schilderkunst met de muziek kunnen spreken: de muziek was in de Gouden Eeuw een geliefkoosd onderwerp van de beeldende kunstenaars. Het beeld van een musicerende natie dat uit hun kunstwerken oprijst, zou echter wel eens al te rooskleurig kunnen zijn. Alle realisme ten spijt biedt het thema muziek in de beeldende kunst geen getrouwe, laat staan statistisch correcte afspiegeling van wat zich in Holland op muzikaal gebied afspeelde. Om slechts enkele voorbeelden te noemen: van de belangrijkste muzikale functies en gelegenheden die hierboven zijn genoemd, is vrijwel niets terug te vinden op de schilderijen of in grafiek. Organisten en beiaardiers zijn praktisch nooit al spelende afgebeeld. Hetzelfde geldt voor collegia musica en ook voorstellingen van een zingende kerkgemeente zijn hoogst zeldzaam. Wat we te zien krijgen is grotendeels door de genres van de beeldende kunst en hun conventies en symbolentaal bepaald. Orgels zijn bijvoorbeeld zichtbaar in kerkinterieurs. Kleinere muziekinstrumenten zijn te zien in de talrijke genrestukken, stillevens en soms ook op familieportretten. In herderstaferelen wordt lustig gefloten, op soldaten- en schuttersstukken de trompet geblazen of getrommeld.

Van de afgebeelde instrumenten komen de luit en de viool in de Hollandse kunst het meest voor. De conclusie dat dit de meest populaire instrumenten waren, is echter voorbarig, zeker waar het de luit betreft. Specifieke luitmuziek is weliswaar in ruime mate overgeleverd in het eerste kwart van de zeventiende eeuw, met name in drukken van Nicolas Vallet en Joachim van den Hove en het handgeschreven Luitboek van Thysius; maar daarna ontbreekt elk spoor van een zelfstandig luitrepertoire. Men kan die discrepantie proberen te verklaren uit het feit dat luitisten meer en meer uit baspartijen gingen

spelen – die ook geschikt waren voor andere instrumenten – maar het is evenzeer denkbaar dat kunstenaars onevenredig vaak de luit afbeeldden wegens het schilderachtige voorkomen of de emblematische betekenissen die het instrument rijkelijk waren toebedeeld. Zo kon de luit harmonie verbeelden in huwelijk of gezin, maar even goed vergankelijkheid in *vanitas*-voorstellingen of wel lust in bordeelscènes.

Een andere waarneming betreft de samenstelling van de ensembles op schilderijen. Meerstemmige muziek voerde men graag uit op instrumenten van dezelfde familie, bijvoorbeeld op een consort viola da gamba's of blokfluiten bestaande uit diskant, alt, tenor, bas. Ook zijn er arrangementen bewaard gebleven voor drie en vier verschillend gestemde luiten, herkenbaar aan het specifieke greepschrift, de tabulatuur. Vrijwel geen enkel schilderij uit de Gouden Eeuw toont echter zo'n homogeen ensemble. Daarentegen zien we veelvuldig ensembles van verschillende instrumenten afgebeeld: een viool met luit en cello bijvoorbeeld, of zang, viool en citer, of zang, blokfluit, luit en gamba. Een favoriete combinatie lijkt er niet te zijn geweest; wel gaat het vaak om een melodie-instrument of zang met een akkoord- en eventueel een basinstrument. Dit weerspiegelt de toenmalige basso continuo-praktijk, waarbij de begeleiding door willekeurig welk akkoordinstrument kon worden vervuld (luit, klavecimbel, citer, harp), al dan niet gesteund door een basinstrument als cello, gamba of fagot. De voorzichtige conclusie moet zijn dat kunstenaars weliswaar muzikaal zinvolle combinaties afbeeldden, maar zich in hun keuze lieten leiden door het principe van de *varietas* (afwisseling).

Voor wie de kunstwerken goed 'leest', vormen deze een waardevolle informatiebron. Dat geldt te meer voor een sector van het muziekleven die in

muzikale en archivale bronnen spaarzaam is gedocumenteerd: de volksmuziek. Dankzij *low life*-schilderijen van Jan Steen, Jan Miense Molenaer, Adriaen van Ostade en anderen kan men zich een beeld vormen van de instrumenten en hun muzikale en sociale toepassing. Het sterrenzingen en het rommelpotspel op Driekoningenavond, het slaan op potten en pannen als begeleiding van kinderspel, doedelzak- en vioolspel ter opluistering van boerenbruiloften, het gejengel van de lierenman, gezang tijdens vrolijke familiebijeenkomsten, al deze facetten van de orale muziekcultuur zijn op hun doeken zichtbaar.

OPERA EN HOFMUZIEK

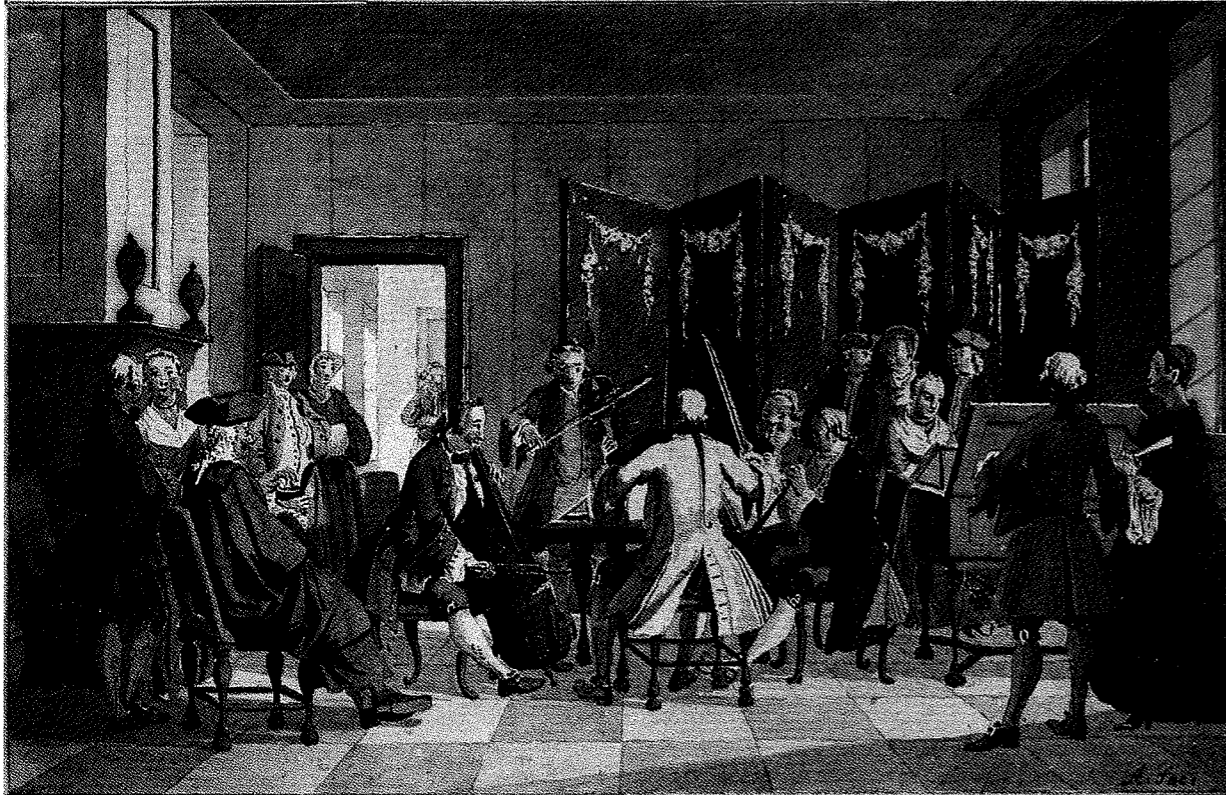
Afgezien van deze muzikale onderlaag vertoont de zeventiende eeuw een beeld van een typisch burgerlijk muziekleven. Nederlandse componisten borduurden nog geruime tijd door op de zestiende eeuw, gezien de in beginsel polyfone werkwijze van Schuyt, Sweelinck en Padbrué enerzijds, het instrumentale variëren op psalmen en populaire melodieën anderzijds. De nieuwe 'barokke' muziekstijl die Claudio Monteverdi en anderen rond 1600 in Italië introduceerden, vond in Holland aanvankelijk weinig weerklank. De monodie, dat wil zeggen de vocale solo die een maximale tekstexpressie nastreeft, slechts ondersteund door een bas met akkoorden (basso continuo), werd hier beoefend door 'koning Eenoog' Constantijn Huygens, die in 1647 zijn *Pathodia sacra et profana* in Parijs liet publiceren. De *Pathodia* zijn korte liederen in het Latijn, Italiaans en Frans – ook Huygens zag niets in het Nederlands als zangtaal.

De muzikale barok krijgt in Holland voet aan wal met de komst van componisten als Carolus Hacquart (circa 1640-1701?). Deze Brugse gambist vestigde zich in 1679 in Den Haag met de bedoeling daar wekelijkse concerten te leiden, waarvoor een



196. Gehandicapten en zwervers konden ook in de zeventiende- en achttiende eeuw op straat geld verdienen door muziek te maken. Deze blinde vioolspeler op de Nieuwe Brug over het Amsterdamse Damrak werd in 1760 geportretteerd door Pieter Louw (foto: GA Amsterdam).

zaal in het Mauritshuis ter beschikking werd gesteld. Hij componeerde de muziek voor een zangspel ter gelegenheid van de Vrede van Nijmegen in 1678, *De triomferende min*, op uitnodiging van tekstdichter Dirck Buysero. Het stuk is nooit opgevoerd, maar het werd gevolgd door een reeks andere zangspelen, onder meer het succesvolle *Bacchus, Ceres en Venus* (1686) van Govert Bidloo met muziek van Johannes Schenck.



197. Een achttiende-eeuws huisconcert in Amsterdam, mogelijk door een collegium musicum. Aquarel van Nicolaas Aartman (foto: RMA, A2260).

Uit dezelfde tijd dateren pogingen echte opera's op de planken te krijgen. In 1677 werd voor het eerst in Holland een opera opgevoerd, *Isis* van de Franse hofcomponist Jean-Baptiste Lully. De voorstelling had plaats in de Amsterdamse Schouwburg. In de volgende jaren waren er in Amsterdam verscheidene initiatieven, die meestal een kortstondig leven beschoren waren. Op zichzelf bleek het verschijnsel opera een succes, zozeer zelfs dat het reguliere Nederlandstalige toneel er de dupe van dreigde te worden. De reactie van de overheid had tot gevolg dat er vanaf 1690 lange tijd in Amsterdam geen opera's meer werden uitgevoerd. Muziek bleef wel een belangrijke rol spelen in de Schouwburg bij

toneelstukken en als begeleiding van balletten. Ook werd er veel gezongen in stukken, die soms het karakter van zangspelen hadden. Een bekend voorbeeld is *De vrijage van Kloris en Roosje* op tekst van Dirck Buysero en met muziek van Servaas de Konink (1688).

Amsterdammers waren overigens niet verstoken van opera. Ze konden op verscheidene locaties even buiten de stad terecht, onder meer aan de Overtoomseweg (de huidige Overtoom). Vanaf het midden van de achttiende eeuw brachten Franse en Italiaanse troepen weer opera's in de Amsterdamse Schouwburg zelf. Het was bij een operaopvoering door de Vlaamse troep van Jacques-Toussaint Neyts in 1772 (in het Vlaams) dat het gebouw tot op de grond toe afbrandde.

Den Haag met zijn hofcultuur, adel, diplomaten

en officieren bood de opera een gunstiger klimaat. Hier werden vanaf het einde van de zeventiende eeuw regelmatig Franse opera's gegeven. Een aantal jaren waren er zelfs meer opera's tegelijk. Justus van Effen berichtte in 1731 over twee kampen, de Voorhoutianen en de Casuaristen, die het theater aan het Voorhout respectievelijk de Kaatsbaan in de Casuaristraat frequenteerden. De concurrentie was hevig en het kwam zelfs voor, aldus Van Effen, dat echtgenoten tot verschillende kampen behoorden en gescheiden uitgingen.

Na het Tweede Stadhoudersloze Tijdperk (1702-1747) kregen theater en opera in Den Haag een nieuwe impuls door de belangstelling van het hof, en ook aan het hof zelf werd nu muziek gemaakt. Anna van Hannover, dochter van de Engelse koning en echtgenote van stadhouder Willem IV, was de drijvende kracht. Aan het Engelse hof was zij muzikaal geschoold door Georg Friedrich Händel, met wiens muziek haar bruiloft werd opgeluisterd. In Den Haag liet ze haar bescheiden huiskapel, die zo'n negen leden telde, wekelijks optreden en zorgde ze voor een goede muzikale opvoeding van haar beide kinderen. Anna's dochter prinses Caroline oogstte prijzende woorden van Wolfgang Amadeus Mozart, die in 1765 en 1766 voor het hof optrad. Haar broer Willem V zou evenals zijn vader een muziekminnende echtgenote huwen, Wilhelmina van Pruisen. Zij zette de muzikale traditie voort en organiseerde menig concert. De belangrijkste hofmusici kwamen uit het buitenland, zoals Christian Ernst Graf (1723-1804), Johann August Just (circa 1748-1791) en Jean Malherbe (1741-1800). Behalve Anna's leermeester Händel en de Mozarts deden tal van andere virtuozen Den Haag aan op hun concerttours, zoals Ludwig van Beethoven (in 1783), Carl Stamitz, Jan Dussek en Johann Nepomuk Hummel. Al met al was de Haagse hofmuziek een

bescheiden afspiegeling van het Europese muziekleven, zonder daar evenwel een belangrijke eigen bijdrage aan te leveren.

Niet alleen aan het hof, ook elders in de Republiek werden sinds het begin van de achttiende eeuw concerten georganiseerd. Soms lag het initiatief bij de collegia musica, die in de loop van de tijd tot orkesten waren getransformeerd. Ze organiseerden op gezette tijden concerten, die hetzij alleen door leden of ook door betalende bezoekers konden worden bijgewoond. Andere concerten waren commercieel opgezet: men adverteerde ervoor in de courant en hief entree. Concertzalen in Amsterdam waren vanouds de Manegezaal aan het einde van de Leidsegracht en de Doelenzaal aan de Nieuwe Doelenstraat. Een echte concertzaal, als zodanig ontworpen, kreeg de stad in 1788, toen de maatschappij Felix Meritis een gebouw aan de Keizersgracht in gebruik nam. Felix had een eigen orkest, begin jaren negentig zo'n zeventig man sterk. Het bestond voor ongeveer eenderde uit beroepsmusici en verder uit amateurs, de 'werkende leden' van de maatschappij. De toegang was vrij voor de leden. Bezoekers, meestal introducés of militairen, betaalden entreegeld.

Met zijn hofmuziek, opera en concerten was het muziekleven in de achttiende eeuw meer en meer gaan lijken op dat in omliggende landen. Ook de componisten – nogal eens van buitenlandse afkomst – schreven muziek in een algemene, kosmopolitische stijl die geen nationale stijlkenmerken vertoonde. Zo zijn de *Concerti armonici* van de muziekminnende graaf Unico van Wassenaer (Den Haag 1740) lange tijd voor het werk van de Italiaan Pergolesi aangezien. De meer behoudende, maar ook karakteristiekere muziek van de eerste helft van de zeventiende eeuw is in Van Wassenaers tijd allang vergeten.