

SPAERENS VREUCHDEN-BRON

HAARLEM - MUZIEKSTAD IN DE GOUDEN EEUW

HAARLEM - CITY OF MUSIC IN THE GOLDEN AGE



BAROCO LOCCO
FRITZ HELLER

Aliud



SUPER AUDIO CD



Barocco Locco

Fritz Heller direction

Saskia van der Wel *soprano, bas violin, viola da gamba
violoncello, davul*

Hermann Oswald *tenor*

Fritz Heller *mute and curved cornett*

Tim Dowling *sackbut*

Cas Gevers *sackbut*

Robert Schlegl *sackbut*

Arwen Bouw *violin, tenor violin*

Lidewij Scheifes *violoncello, violoncello piccolo*

Axel Wolf *chitarrone, lute*

Vincent van Laar *harpsichord, positive organ*

Stephan Eelhart *field drum*

Schola Cantorum Kennemerland

Ko Ariëns direction

Jan de Groot

Bert Hüdepohl

Karel van Ingen

Kees Jong

Co Jong

Henk Meijer

Musico- historical advice and transcription

Drs Jan Valkestijn

SPAERENS VREUCHDEN-BRON

HAARLEM - MUZIEKSTAD IN DE GOUDEN EEUW

HAARLEM - CITY OF MUSIC IN THE GOLDEN AGE

01	Intrada (<i>Pieter de Grebber</i>)	0'41
02	Inviolata prima pars (<i>Claudin Patoulet</i>)	3'02
03	secunda pars, Que nunc flagitant	1'33
04	tertia pars, Nobis concedas	1'43
05	Hymnus in honorem St. Bavonis (<i>Vesperale Romanum propr. Dioecesis Harlemensis</i>)	3'39
06	Voorspel (<i>Cornelis Helmbreecker</i>)	1'24
07	Weest welkom (<i>Cornelis Helmbreecker</i>)	1'30
08	Geluk-wenschinge (<i>Cornelis Helmbreecker</i>)	3'05
09	Geeft Heer (<i>Cornelis Helmbreecker</i>)	2'41
10	Symphonia in nuptias 1642 Pavana (<i>Cornelis Th. Padbrué</i>)	3'06
11	Gaillarde	1'18
12	Dat ick betovert ben Eerste deel (<i>Cornelis Th. Padbrué</i>)	0'59
13	Tweede deel, Const heeft het my gedaen	1'37
14	Derde deel, Blondt hayr	1'05
15	Vierde deel, Maer boven al	1'07
16	Corente (<i>Pieter Luidhens</i>)	2'13
17	Lanx de Secundi - Dit is het vaers soo 't ghesneden is in de schaal (<i>Pieter Luidhens</i>)	3'38
18	Dat altijd dese Schael - Inschriefte des zilv'ren schaels (<i>Pieter de Grebber</i>)	2'10
19	Capricie (<i>Pieter Luidhens</i>)	3'12
20	Omnia sunt hominum (<i>Johan Albert Ban</i>)	1'59
21	Me veux tu voir mourir (<i>Johan Albert Ban</i>)	1'12
22	Orpheus Ban (<i>Pieter de Grebber</i>)	2'52
23	O vos omnes prima pars (<i>Cornelis Th. Padbrué</i>)	2'15
24	secunda pars, O Triste Spectaculum	2'04
25	Symphonia in nuptias 1641 Pavana (<i>Cornelis Th. Padbrué</i>)	2'56
26	Gaillarde	2'13
27	Cantate Domino canticum novum (<i>Cornelis Th. Padbrué</i>)	2'41
28	Sonata a Cimbalo Solo (<i>Sybrandus van Noordt</i>)	6'10
29	Da Pacem - Ecce quam bonum (<i>Cornelis Th. Padbrué</i>)	3'37

Total Time:

1:08'15



HAARLEM - CITY OF MUSIC IN THE GOLDEN AGE

The glorious epithet 'Golden Age', describing the seventeenth century in the Netherlands, and the Northern Netherlands in particular, says much about the preceding century too. For it was in the second half of that century that the gradual transition took place from the Renaissance to the early Baroque, and in many respects it was there that the roots of the 'golden' characteristics lay. The exuberance of the Baroque, however, was of relatively limited influence, since it hardly appealed to the sobriety of the increasingly Calvinist population. This was the background to the political and military stage of the Eighty Years' War, which was to end with the signing of the Peace of Westphalia in Münster in 1648 and the formal independence of the Republic of the United Provinces. The discovery of new continents made a significant contribution to unprecedented economic growth. The Republic of the United Provinces became the indisputed economic centre of Europe, with trade links and possessions in no less than four continents and a merchant fleet that surpassed the combined fleets of England and France. In the ideological world, humanism, fired by the writings of Desiderius Erasmus, became a force to be reckoned with. In religious matters, the sixteenth century witnessed perhaps the greatest upheavals, with the emergence of Protestantism during the Reformation and the first effects of the Counter Reformation around 1560. If it were not for spectacular developments in the cultural world, to which the seventeenth century owed its honorary title, scholarship, literature, poetry, painting, engraving and music would not have attained such stupendous heights.

From the mid-sixteenth century, an exodus provoked largely by religious troubles took place from the Catholic Southern Netherlands to safer Calvinist havens in the north, which profited economically, and in religion and culture as well, from these great waves of Protestant migration. Besides many great entrepreneurs and merchants, a large number of writers, painters, engravers and musicians sought refuge in the north. This exodus became greater still after the fall of Antwerp, the most powerful trading centre of Europe, in 1585. It is hardly surprising that these developments contributed to a religious influx from Flanders to the northern provinces. At the heart of the close contact between the two regions were the 'twinning cities' of Antwerp and Haarlem. Thus two views of the world came to meet: the Roman Catholicism of the Spanish crown and the Calvinism that had reached the Netherlands via Switzerland and France. In the period 1580-1620 the north, and Haarlem in particular, had the pleasure of receiving intellectuals and artists from Flanders, who stayed for longer or shorter in the city and contributed not a little to its rich religious and cultural life. They included Dirk Volkertsz. Coornhert (1522-1590), the celebrated Haarlem humanist and Calvinist, who was a poet, theologian, politician and engraver. He persuaded his pupil Hendrick Goltzius, an Antwerp engraver, to join him, and he in turn was followed by his pupil Jacques de Gheyn. One of Goltzius's companions must also be mentioned, the painter and poet Karel van Mander (1548-1606), who likewise moved from Flanders to Haarlem. The flourishing textile industry of both Haarlem and Ghent encouraged the veneration of the same patron saint, St Bavo, a Flemish nobleman and monk who lived in the sixth century. His veneration in Holland can be traced back to Count Dirk the Second in the mid-tenth century. St Bavo also became the patron saint of the later bishopric of Haarlem. Thus both cities are mentioned in a hymn to his glory, sung to an ancient Gregorian chant.

The music world

In the sixteenth and seventeenth centuries the Northern Netherlands had no imperial or royal court and therefore no court culture or court officials, and this absence was noticeable in cultural life. With the exception of the Oranje Nassau and Nassau Dietz family, stadholders of Friesland, the revolt against the Spanish crown had ridden the Northern Netherlands of the higher nobility. Moreover, the leading role of the Catholic clergy as patrons of the fine arts and letters came to an end, and the Calvinists declined the task of *maecenas*. Artists, including many gifted composers and musicians, became dependent on European courts and culture-minded prelates elsewhere in Europe. In the Netherlands, music was practiced in four areas: by town musicians, employed or patronised by municipal authorities, in domestic circles, as depicted on countless paintings of the time, in education at schools and, finally, as religious music in and outside the church.

Music in the town

The Golden Age owes its name partly to the enormous development of the arts and sciences, to which music and literature made no small contribution. Although such matters were traditionally the realm of courts and churches, there was little interest in the arts and culture among minor courts and the nobility of the Netherlands. The same may be said of the churches: only unaccompanied metrical psalms were heard in the first Protestant services, and Roman Catholic conventicles were hardly a breeding ground for elaborate church music. The only official body to be involved in local music making was the municipal magistracy. This practice was twofold, involving organ and carillon playing (which go beyond the scope of this publication) and music by the town musicians. As many Dutch towns, Haarlem employed a regular college of four to five musicians, who were obliged to play four times a week from the balcony of the town hall. Through the increasing prosperity and autonomy of the towns and cities,

itinerant musicians ("fahrende lüte") came to play a role within the town walls.

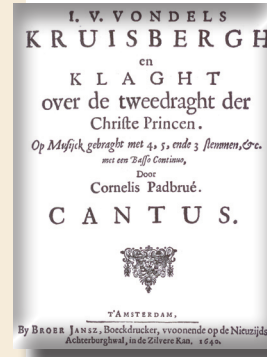
They underwent nothing short of a metamorphosis from roaming vagabonds to respected pipers (playing only wind instruments in the open air) employed by the town, dressed in uniforms displaying the city arms. Their task was initially to keep watch from the towers and to blow a signal to warn of smoke or other dangers, but they also added lustre to festivities and receptions. Prior to the Reformation they were required to join in certain processions, replacing absent singers or "strengthening their song". After the Reformation they entertained in the streets after Mass. Among the leading town musicians of Haarlem were the father and sons of the Padbrue family, an artistic and musical dynasty. Jan Janszoon (+1582), a countertenor in the choir of the Bavo church, is mentioned in the city archives as "Jenning de Sangher". His son Thymen also became a town musician in Haarlem; his brother David, having been a chorister at the court chapel of Philips II in Madrid, became a town musician in Leiden. Thymen's son Cornelis Thymensz. Padbrue (±1592-1670), who will be mentioned at length below, was the leader of the Haarlem town musicians, to which his two sons also belonged. Two surviving compositions by Cornelis Thymensz. senior, "Musicijn van Haerlem", were written in 1641 and 1642 for important wedding celebrations: *the Symphoniae in Nuptias* is pleasantly entertaining music for five and two instruments 'ad libitum'. Each work comprises two dances: a solemn peacock dance, a Pavane and a lively Gaillarde; they form a valuable testimony to the instrumental music of the Golden Age.

ex. 1

Music in the home

Judging by the numerous paintings of musical gatherings, much music making took place in the home. Vocal music has survived in all sorts of little song books from Haarlem, including *Spaerens Vreuchden-Bron* (1646) and *Haerlemsche lente-mei-somer-winter bloempjes* (1646-1649). In a time of spiritual ferment, the song was not simply a pleasant diversion but also a means of spreading new thinking. Instrumental music is well documented in publications such as the two-volume 'Uitnemen Cabinet' (1646, 1649, 1655). With the song books, these volumes of popular instrumental music made simple pieces available for domestic music making, and fulfilled a need for music in a familiar style that everyone could play on his own instrument. The volumes include pieces by Cornelis Helmbreecker (discussed below) and Pieter Luidhens (flor. 1640-1654). Little is known of Luidhens, who probably came from Lusitanus in Portugal. His name occurs in Padbrue's *opus primum Kusies* (see below) as "mynen Vrindt" (my friend), and as the composer of a three-part piece using a Latin text taken from a plate that Padbrue had been given by way of thanks for *Kusies*. In the archive of Haarlem municipal library the author found several canons by Luidhens dedicated to Johannes IV, king of Portugal. Among his pieces in 't Uitmement Cabinet is a fine, lively Corente, which was originally a court dance.

In the course of the seventeenth century, 'collegia musica' were established, in which the educated gathered for a more serious sort of singing and playing. Well known is the so-called Muiderkring, a liberal-libertine circle at Muider Castle around the poet (and castle warden) Pieter Cornelisz. Hooft, who was joined by Maria Tesselschade, Constantijn Huygens, Johannes Albertus Ban, Cornelis Helmbreecker, Dirk Sweelinck and others. In such circles, the madrigal enjoyed considerable popularity. Rooted in the Italian Renaissance, this vocal genre with secular texts remained unknown in the Netherlands until long after the advent of Protestantism. Jan Pietersz. Sweelinck was the first to occupy himself with the genre, and his madrigals still employed only Italian texts. The most fervent advocate of the madrigal to Dutch texts was Cornelis Padbrue. A lettered man personally acquainted with the great writers of his time, he was the first Netherlands composer to exploit the musical potential of the poetry of his own land, which had reached great heights. The *opus primum* and best known work by this Haarlem composer is his setting of the madrigals *Kusies* (1631/1641); he took his texts from a famous series of Latin erotic poems entitled *Liber Basorum* (the book of kisses) by the Netherlands humanist Johannes Secundus, translated into Dutch by Jacob Westerbeaen. Padbrue seems to adopt a traditional style, but further acquaintance reveals an effective and skilful use of modern means including word painting ('madrigalism'), though his style can hardly be described as *prattica moderna*. In 1643 and 1645 Padbrue published a two-volume work entitled 't *Loef van Jubal*. Of the 13 madrigals to texts by Vondel, Cats, Barlaeus and others, only the tenor part has survived.



Music and education

The municipal magistracy occupied itself not only with the prospering trade and cultivation of the arts, but also with scholarship and its breeding ground in the schools. It encouraged the growth of the Latin school, the precursor of the modern gymnasium and lyceum. Special ceremonies were usually accompanied by music, as appears from welcome and New Year's greetings by the Haarlem organist and composer Cornelis Helmbreeker. Stemming from a traditional Haarlem Catholic family, he studied with nobody less than Jan Pieterszoon Sweelinck (who himself had been taught in Haarlem by Jan Willemisz. Lossy, a countertenor and shawm player in the Bavo choir), and began his career as organist and carillonneur in Hoorn. He came to Haarlem in 1619 as assistant organist and carillonneur to his uncle Philips van Velsen at the Bavo church. On the latter's death in 1625, Cornelis was appointed organist, holding the post until he died in 1654. A highly respected figure, his advice on organ building and restoration was greatly valued by towns including The Hague, Delft, Den Bosch, Alkmaar and Leiden. Three choral works by Cornelis Helmbreeker are preserved in the Haarlem municipal library and published here for the first time. The first is a *Welkom-lied*, dated 1628, for the new rector of the municipal gymnasium (*"eerwaardige, vrome, letter-rycke ende hoog-geleerde Wilhelmus van Nieuwenhuysen, gewesene Rector van Enchbuysen, komende tot Haarlem in de selve qualiteyt"*), set to a poem by David van Horenbek, writing master and precentor of the Bavo church, and to the popular tune *O nuit, jalouse nuit*. Bound with it is a New Year's greeting by Helmbreeker, dated 1629 and written in two sections, for the same rector of the Latin school (*"Lang Nieuwenhuysen, lang moet hij vreedsaem leven"*) and the closing prayer *"Geef, Heer"*.

Prior to the Reformation, music was mainly reserved for church and municipal festivities, and Latin was the predominant language. Domestic music making involved the singing of simple Dutch songs as described above. Settings of serious Dutch texts were unknown before Helmbreeker and Padbrué. Helmbreeker's early settings do not go beyond a rather doubtful doggerel, but in his *Geluckwenschinghe* he proves himself a true disciple of his teacher Sweelinck and a solid craftsman. The traditional technique of the 'stile antico' clearly approaches its end, making way for the motifs of the 'seconda pratica' as his music comes to express the meaning of the text. Frequent affective word painting illustrates the text: the word "long", for example, is set to exceptionally long notes, and "broken" to broken triads, while the vitality of youth is expressed in playful rhythms, and "dropped down" and "ascent to the heavenly house" by descending and ascending melodies.

Music in the church

- Before the Alteration: church music -

Music in the parish church of St Bavo seems initially to have hardly been affected by the turbulent developments in Haarlem during the war against Spain and the implementation of the Reformation. Some sources indicate that musical standards were high, and that the town's singers "in song and music far surpass those of all other Dutch towns", according to a report from Delft in 1561. However, no Haarlem church music of the sixteenth century survives, with the exception of six motets (vocal pieces with religious texts) by Claudin Patoulet, a singer and later choirmaster in the Bavo church whose name occurs in the church archives from 1545 to 1549. Little is known of his activities before and after this period, except that he worked in Delft for a short time. His compositions have survived in a choirbook from the Pieterskerk in Leiden, to which town he moved from Haarlem, though it is likely that these works had already been performed in the parish church of St Bavo. Patoulet's four- to six-part motets owe much to the great masters of the early Renaissance, the southern Netherlands Jacob Obrecht, Josquin des Prez and Nicolas Gombert. As was customary in the period, these works would have been performed by singers and instrumentalists combined. In the mid-sixteenth century, times changed in and around the Bavo church. While in 1549 Patoulet could perform his music undisturbed, that year saw the first imprisonment of a Calvinist (a confidant of Calvin) in Tournai. Although Haarlem became the seat of the new bishopric of Haarlem in 1557, twenty years later, after the notorious *'Haarlemse noon'*, Catholic services in the Bavo church came to an end, and the building passed into Protestant hands.

- After the Alteration: religious music beyond the church

The 'pax ecclesiastica'

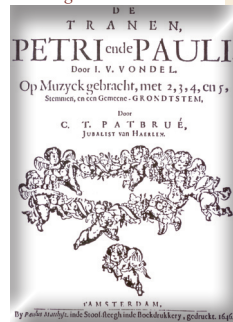
In the seventeenth century, humanism gained ground in the Republic of the United Provinces and was reflected in a Dutch-Calvinist outlook on life and a Classicistic-Renaissance trend in the art world. Two aspects of this development require clarification: on the one hand, an increasing tolerance between religions and a genuine desire to live together in peace - *'Pax ecclesiastica'*, and on the other hand the awareness of vanity, temporality and mortality - *'Vanitas'*. In Haarlem, both concepts were

confessed in word, image and music. The pursuit of lasting conciliation and religious peace was already manifest in the satisfaction pact (1577-1581), one of a number of attempts in the sixteenth and seventeenth centuries to achieve reconciliation between religious pluriformity and the civil population. The Protestant service offered little opportunity for elaborate church music, and much the same was true of Catholic conventicles. When the new faith had become permanent, however, art, literature and the sciences flourished beyond the church walls. This was partly due to the relatively tolerant religious climate, which was encouraged by the merchants who actually governed the country, who profited from the open and peaceful coexistence of the churches. Moreover, the Dutch Reformed Church was not an established or state church like the Anglican church; though privileged, it could not impose religious obligations. Notable in relation to this tolerance, and unique in music history, is the 'ecumenical' church music written between about 1630-1700 in the Northern Netherlands. A general faith was confessed, the reflection of divine harmony, that transcended religious differences and gave rise to spiritual tolerance. Among these ecumenical works are the motets of Jan Baptist Verrijt (Den Bosch), Herman Hollanders (Breda), Constantijn Huygens (The Hague), Benedictus Buns (Boxmeer), Cornelis Thymensz. Padbrué (Haarlem) and, last but not least, Jan Pietersz. Sweelinck (Amsterdam). Over the years, the coexistence of Sweelinck's Latin motets (*Cantiones sacrae*) and his settings of the French Genevan psalter has astonished musicologists and raised the question whether Sweelinck was a Catholic, a Protestant, or perhaps a convert. The ecumenical attitude and practice of these and many other composers explains the fact that their church music, or rather 'sacred' music, was not associated with one particular religion, and that musicians of both faiths (or perhaps fluctuating between the two) employed Latin texts, and sometimes even specifically Catholic texts referring to the Virgin Mary and other saints. Thanks to the humanists and the high standard of education in the Netherlands, Latin was a universal language not reserved for Catholics, and there were Latin schools in all towns and cities. Furthermore, such compositions were not performed in church services, but in the home or in music colleges. The rites of the two faiths gave no opportunity for liturgical performance.

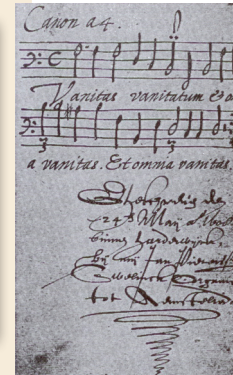
The collaboration between Joost van den Vondel and the Haarlem musician Cornelis Thymensz. Padbrué is a striking example of this tolerant and ecumenical attitude. In the seventeenth century, there was a lively contact between Netherlands poets and musicians. Not only in the Muiden circle, but in urban communities too, poets and musicians met and influenced one another. Indeed, in the figure of Constantijn Huygens the two

disciplines were even united. Padbrué and Vondel made a convincing contribution to the so vervently propagated *'Pax ecclesiastica'*, or religious peace, and in this respect three surviving motets by Corn. Padbrué require closer consideration. Padbrué had a particular interest in the work of Joost van den Vondel. On the poet's invitation he set *De kruysbergh* (Calvary) to music in 1640 and supplemented it with a matching Latin motet in two sections which corresponds thematically with Vondel's work (ex.1). The text of the first section, "*O vos omnes*", is taken from the Lamentations of Jeremiah. The mood is therefore sombre, with relatively low upper parts and even deeper lower ones, thus creating a strong contrast with the second section, "*O triste spectaculum*". The passage "*ululate, plangite, clamate*" (howl, bewail and call) presents the composer with every opportunity for favourite madrigalisms. Padbrué set another poem by Vondel to music, his *Klaght over de tweedragt der Christe Princen*. In the motet that follows, the composer illustrated Vondel's theme in a most original and striking manner. The text is a complaint about the religious and political conflicts that raged in Europe around 1630, which in the Dutch Republic and beyond only strengthened liberal minds in their ever-stronger yearning for the '*Pax ecclesiastica*', for reconciliation between the Christian faiths and peaceful coexistence, as advocated so vervently by Erasmus and Hugo de Groot. Padbrué underlines this ideal by employing the appropriate antiphon text "*Da pacem Domine*" in his double motet - Grant peace, O Lord. But twelve bars later he has a surprise in store when

four men break into a four-part canon against the other parts, to the equally appropriate text from psalm 133 "*Ecce quam bonum et quam jucundum*" - "Behold how good and pleasant it is when brothers dwell in unity!" The resulting eight-part writing is a masterly example of musical skill. Padbrué underlines Vondel's text concerning God's victory over the Turks with a jubilant three-part setting of psalm 97: *Cantate Domino canticum novum* ("Sing to the Lord a new song"). The idiom is unexpectedly modern, and the three parts appear to chase and challenge one another ('stile concertato'). Finally, Padbrué's last known and most mature work is his setting of parts of Vondel's tragedy *De tranen Petri ende Pauli*, composed in 1646 (ex.2). In this oratorio for five soloists, strings and thorough bass, the composer convincingly enters the stage of the early Baroque, the '*seconda pratica*', where he joins celebrities such as Monteverdi and Schütz. Besides choral writing, solo sections play an increasing role in this period. Unfortunately, this work too has not survived in its entirety. Padbrué has a certain claim to being Vondel's personal composer, and indeed after 1635 he hardly composed to texts by other poets. Though the two may never have met, Vondel expressed his appreciation for Thymensz. Padbrué in a short poem entitled 'n Deuntje, from which the following lines are taken:



ex. 2



ex. 3

Within the Republic, Haarlem was the epicentre of Catholic culture in the first half of the seventeenth century. Ban and the painter and amateur composer Pieter de Grebber (±1600-1658) were typical representatives of the Counter Reformation. They were two of the same mind, and they became only closer when de Grebber set up home in the beguinage in 1634. He is recorded at least 25 times as witness at marriage services in the conventicle of the beguinage, and when a report was drawn up on the lives of the beguins. De Grebber belonged to the school of classicistic painting, inspired by the Baroque of the Southern Netherlands as practiced by Karel van Mander and others. His interest in music - he must have been taught by Ban - is also illustrated by a painting dating from 1633 which features a page bearing the legible music notation of a piece entitled *De aanbidding der berders*, a garland carried by angels and the beginning of a two-part setting of the Gloria. The composition and the composer remain unidentified, but they may be the work of the painter himself. Despite the fact that hardly any music by Ban has survived, so that little can be said of its quality, his good friend Pieter de Grebber felt called to praise one of his pieces in a most exuberant manner:

*Orpheus Ve'el is kind're kal;
Ban doet stomme stemme spreken.
Ban kan't hard, en d'heren breken.
Ban is veel, ja! Ban is't all!*

Pieter de Grebber was equally complimentary about Cornelis Padbrué in a publication of the latter's *Kusies*, to which de Grebber added a four-part setting of a Dutch translation of the previously-quoted verse composed by Pieter Luidhens. Padbrué, in turn, was an admirer of Pastor Ban, and on the title page of his '*Lof van Jubal*' he goes so far as to include Ban among the "fathers of music" King David, Gregorius, Augustinus, Josquin des Prez, Monteverdi and Sweelinck. The work of one particular composer unites the styles of the past and future: Padbrué's motets betray the *stilus antiquus*, but in *Kusies* the *stilus modernus* is also clearly present, and the two styles are combined in one and the same piece. Ban was also a child of his time. It may seem strange that this fervent humanist, who was also a priest and canon, only composed music to texts about worldly love; the only piece remotely approaching church music is a simple *kers-lied* in *Spaerens Vreuchden-Bron* (1643), the little collection of somewhat jocular songs mentioned before. It was published by Michiel Segerman, who lived opposite Ban in the Jansstraat.

EPILOGUE

In this article the figures of Patoulet en Padbrué have played a major role; by approximation they embrace the period 1550-1650, and in many respects they form one another's antipode. The two were not only musicians in the more respectable sense, but also 'street' musicians who sometimes got themselves into trouble. Patoulet ("Claudius Potoletus" in manuscripts: potoletus = fond of a drink!) was reprimanded more than once by his church employers for turning up drunk at services with the choirboys. Cornelis Thymensz. Padbrué frequently misbehaved in public with the seamstress Lijsbeth Dirxdochter, quarrelled openly with his fellow town musicians about their shares in earnings, and was finally dismissed by the burgomasters for "continual argument and division among these town musicians". Years later, Sybrand van Noordt, after a short career (1692-94) as organist of the Bavo church, met the same fate after being involved in a bloody scuffle following a drinking party.

In the music of that great age, all that glitters was not gold!

Drs Jan Valkestijn

BAROCO LOCCO

The international ensemble **Barocco Locco** was founded in 1985 by Fritz Heller to perform music of the 16th and 17th centuries with the instruments and performance practice of the period. Each programme is preceded by extensive research, and the musicians play as far as possible from the original notation or their own

arrangement of the original. The nucleus of Barocco Locco consists of Fritz Heller (cornett), Saskia van der Wel (soprano and violoncello), Arwen Bouw (violin), Cas Gevers (trombone) and Vincent van Laar (organ and harpsichord). The ensemble can also be increased to perform large-scale works. In its smaller form Barocco Locco aims to draw attention to little-known repertoire in addition to more standard works. Programmes have included German music (Schein, Selle, Schütz and Vierdanck), Italian works (Frescobaldi, Cima, Monteverdi and Castello), programmes focusing on Netherlanders (Verrijt, Hollanders and Padbrué) and productions inspired by local music history (Aachen, Liege, Maastricht, Düsseldorf, Jülich, Rostock and Haarlem).

Examples of large-scale projects:

Heinrich Schütz: Christmas historia

Claudio Monteverdi: Marian Vespers

Marian Vespers with unpublished works from the church of San Petronio in Bologna

'Wege zu Bach', the Protestant Mass in the 17th century

'Muziek en Ruimte', two-, three- and four-choir music from Germany and Italy

Claudio Monteverdi: Selva Morale et Spirituale

Heinrich Schütz: Psalmen Davids

Fritz Heller (1952) has worked as a freelance instrument maker since 1980 and as a cornett player since 1983. He studied the cornett at the Schola Cantorum Basiliensis and learnt by playing with ensembles such as Musica Fiata, the Musicalische Compagny and the Sacqueboutiers de Toulouse. He gained experience as an instrument maker in John Hanchet's workshop and took part in premieres of compositions by Henry Pousseur, Mauricio Kagel and Charly Morrow. In the past fifteen years Heller has realised his own productions, including CD recordings and music publications based on local musical history. They include 'Je ne vais plus à la guerre' with 16th- and 17th-century music from Aachen, Lieges and Maastricht, 'Das Hohelied Salomonis' (1609) by the Aachen composer Reichardus Mangon, 'In principio' - music from the court chapel at Graz (1585), and 'Martin Peudargent' - musician at the court of Jülich-Kleve-Berg (1585). Heller also devised projects with an interdisciplinary approach (the visual arts, literature, music and culture analysis) around a particular theme, such as 'The Italian Journey', 'Desire and Revulsion' and 'The white elephant'.



HAARLEM, MUZIEKSTAD IN DE GOUDEN EEUW

Dat de zeventiende eeuw voor de Nederlanden en in het bijzonder voor de Noordelijke het glorieuze epitheton van 'Gouden Eeuw' heeft verworven komt voor een aanmerkelijke deel op het conto van de daaraan voorafgaande eeuw. De tweede helft daarvan was getuige van de geleidelijke overgang van de Renaissance naar de vroege Barok. In menig opzicht lagen immers daar de wortels van zijn 'gouden' karakteristieken. De overdaad, kenmerkend voor de barok, had echter verhoudingsgewijs beperkte invloed als niet passend bij de gestrengheid van de geleidelijk merendeels calvinistische bevolking. De politieke en militaire activiteiten en ontwikkelingen van de tachtigjarige oorlog, die zouden uitmonden in de vrede van Westfalen te Münster in 1648 en de formele bevestiging van de onafhankelijkheid van de Republiek der Verenigde Nederlanden, vonden daar hun oorsprong. De ontdekking van nieuwe werelddelen droeg in belangrijke mate bij tot een economische expansie zonder weerga. De Republiek der Verenigde Nederlanden werd het onbetwistbare economische centrum van Europa. Zij had handelscontacten en bezittingen in niet minder dan vier continenten en haar handelsvloot overtrof die van Engeland en Frankrijk tezamen. In levensbeschouwelijk opzicht wist het humanisme zich een wijd verbreide invloed te verzekeren, met name door de invloed van de geschriften van Desiderius Erasmus. In godsdienstig opzicht kende de zestiende eeuw misschien wel de grootste omwentelingen met de reformatie die het protestantisme deed ontstaan en rond 1560 met de eerste inspanningen van de katholieke contrareformatie. Zonder de spectaculaire ontwikkelingen op cultureel gebied, juist het terrein waaraan de zeventiende eeuw zijn eretitel ontleende, hadden wetenschap, letterkunde, dichtkunst, schilder- en graveurkunst en muziek niet tot zulk een verbluffende hoogte kunnen uitgroeien.

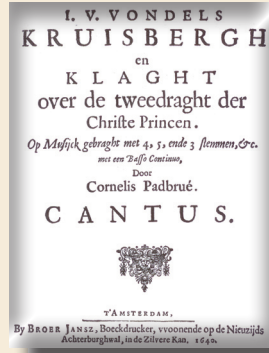
Vooral door de godsdienstige troebelen heeft er vanaf het midden van de zestiende eeuw een ware uittocht plaats gevonden vanuit de katholieke zuidelijke Nederlanden naar het veilige calvinistische noorden, een ware uittocht, die een aantal migrantengolven van protestanten op gang heeft gebracht, waarvan het noorden niet alleen zakelijk, maar ook geestelijk en cultureel heeft geprofiteerd¹. Naast veel grote aannemers en kooplieden kwam een groot aantal kunstenaars als letterkundigen, schilders, graveurs en musici letterlijk hun 'toevlucht' zoeken in de noordelijke gewesten. Deze uittocht nam nog toe na de val van Antwerpen in 1585, op dat moment het machtigste handelscentrum van Europa. Mede hierdoor ontstond ook een geestelijke toevloed vanuit Vlaanderen naar de noordelijke provincies en een frequent onderling contact tussen beide, met als centrale as van deze beweging de 'stedenband' tussen Antwerpen en Haarlem. Het leverde een samentreffen op van twee wereldbeschouwingen: respectievelijk het Rooms Katholicisme onder de Spaanse kroon en het Calvinisme, vanuit Zwitserland via Frankrijk naar de Nederlanden overgekomen. Tussen 1580 en 1620 ontving het noorden en met name Haarlem vanuit Vlaanderen graag de intellectuelen en kunstenaars, die voor een langere of kortere periode naar Haarlem kwamen en niet weinig bijdroegen aan een rijk geestelijk en cultureel leven. Als voorbeeld moge dienen: De beroemde Haarlemse humanist en calvinist, dichter, theoloog, politicus en graveur Dirk Volkerts. Coornhert (1522-1590). Hij wist de Antwerpse graveur Hendrick Goltzius als zijn leerling naar Haarlem te halen, die op zijn beurt weer Jacques de Gheyn uit Vlaanderen wist te bewegen als zijn pupil naar Haarlem te komen. De naam van de Vlaams-Haarlemse schilder en dichter Karel van Mander (1548-1606), compagnon van Golzius, mag hier uiteraard niet ontbreken. De bloeiende lakenindustrie, die Haarlem gemeen had met het Vlaamse Gent, bevorderde ook de verering van dezelfde patroonheilige sint Bavo, een Vlaamse edelman/monnik uit de zesde eeuw. Zijn verering in Holland gaat terug op graaf Dirk de Tweede in het midden van de tiende eeuw. Bavo werd tevens patroon van het latere bisdom Haarlem. Vandaar dat beide steden in de hymne ter zijner eer, gebruik makend van een oude gregoriaanse melodie, met name vermeld staan².

De muziekpraktijk

Ten aanzien van het culturele klimaat kenden de noordelijke Nederlanden in de zestiende en zeventiende eeuw geen keizerlijk, koninklijk of belangrijk vorstelijk hof en daarmee geen hofcultuur en hoffunctionarissen. Behalve de familie Oranje Nassau en Nassau Dietz, stadhouders van Friesland, was door de opstand tegen de Spaanse overheersing de hogere adel uit de noordelijke Nederlanden vrijwel verdwenen. Er kwam een eind aan de belangrijke rol van de Rooms Katholieke geestelijkheid inzake het patroonaat der schone kunsten en letteren. De Calvinisten namen de functie van mecenas niet over. Kunstenaars, waaronder veel begaafde componisten en musici, vonden een werkkring aan Europese vorstenhoven en bij kunstminnende prelaten elders in Europa. In de Nederlanden werd de muziek op vier terreinen beoefend: door stadsmuzikanten in dienst of onder patronage van de stedelijke overheid, in de huiselijke kring zoals waar te nemen op de talloze schilderijen uit die tijd, in het onderwijs op de scholen en tenslotte als geestelijke muziek in en buiten de kerk.

Muziek in de stad

Mede aan de enorme vlucht van kunst en wetenschap heeft de Gouden Eeuw haar naam te danken; en daartoe leverden muziek en literatuur zeker niet de geringste bijdrage. In tegenstelling tot de plaatsen, waar in voorgaande tijden deze bloei zich voltrok, bestond aan de kleinere vorstenhoven en de adel hier te lande niet veel interesse in kunst en cultuur. In de kerken al evenmin: de protestantse kerkdiensten kenden, althans aanvankelijk, uitsluitend ongeleide psalmgezang, terwijl in



afb. 1 werden zij aangetrokken. Vóór de reformatie moesten zij op gezette tijden in processies meertrekken om de zangers bij ontstentenis van een van hen te vervangen of hen, zoals dat heette "te stijven in hunne sanc³". Na de reformatie speelden zij na de kerkdiensten op straat om het volk te vermaken. Belangrijke stadsmusici waren vader en zoon Padbrué uit een kunstzinnige en muzikale dynastie⁴. Jan Janszoon (+1582) staat in de stadsarchieven vernoemd als 'Jenning de Sangher', contratenor in het koor van de Bavokerk. Ook zijn zoon Thymen werd stadsmusicus te Haarlem en diens broer David te Leiden, nadat hij als koorjongen nog deel had uitgemaakt van de hofkapel van Philips II te Madrid⁵. Thymens zoon Cornelis Thymensz. Padbrué (+1592-1670), die hierna nog uitvoerig ter sprake zal komen, was leider van de Haarlemse stadsmuzikanten, waaronder ook zijn twee zoons. Van vader Cornelis Thymensz., 'Musicijn van Haerlem', zijn onder andere twee composities bewaard gebleven, die hij in 1641 en 1642 schreef bij gelegenheid van voornamelijk huwelijksvieringen: *Synphoniae in Nuptias*, plezierige speelmuziek voor respectievelijk vijf en voor twee instrumenten naar keuze. Ze bestaan elk uit twee dansen: een statige pauwendans, een 'Pavane' en een levendige 'Gailarde'. Deze twee werken vormen waardevolle getuigen van de instrumentale muziekpraktijk in de Gouden Eeuw.

Muziek in huis

Er werd veel gemusiceerd in de huiselijke kring, te oordelen naar de talrijke schilderijen, waarop scènes van musicerende gezelschappen staan afgebeeld⁶. Voor wat de vocale muziek betreft kunnen we verwijzen naar alleraardige Haarlemse liedboekjes, die bewaard zijn gebleven, zoals b.v. *Spaerens Vreuchden-Bron* (1646) en *Haerlemse lente-mei-somer-winter bloempjes* (1646-1649). Het lied was in die tijd van geestelijke gisting naar aangename verpozing als het ware een hefboom voor nieuwe denkbelden. Voor de instrumentale muziek zijn wij goed op de hoogte onder meer door 't *Uitnemen Cabinet* (1646, 1649, 1655), een tweedelige uitgave, vol met 'speelmuziek'. Naast de liedboekjes was dit een bron van eenvoudige instrumentale muziek voor in de huiselijke kring. Men had behoefte aan muziek met een bekend klankidoom, die men, ieder op zijn eigen instrument, kon spelen. In deze bundel treffen we werkjes aan van onder anderen Cornelis Helmbreecker (hij komt later uitgebreider ter sprake) en van Pieter Luidhens. Van deze laatst genoemde musicus (fl. 1640-1654), waarschijnlijk van Portugese afkomst (Lusitanus), is weinig of niets bekend. Zijn naam komt voor in Padbrué's *opus primum*: 'Kusies' (zie hierna) als 'mynen Vrindt' en componist van een driestemmige compositie op de Latijnse tekst op een schaal, die Padbrué als dank voor de 'Kusies' had ontvangen. De auteur vond enige canons van Luidhens in het archief van de Haarlemse stadsbibliotheek, opgedragen aan Johannes IV, koning van Portugal⁶. Van hem is in de genoemde bundel onder meer een fraaie Corente overgeleverd, een oorspronkelijk hoofde dans in levendig ritme.

In de loop van de zeventiende eeuw ontstonden voor de meer ontwikkelde burgers collegia musica, waarin in clubverband onder andere serieuze vocaal en instrumentaal werd gemusiceerd, zoals de vrijzinnig libertijnse Muiderkring rondom de slotvoogdt Pieter Cornelisz. Hooft, met Maria Tesselschade, Constantijn Huygens, Johannes Albertus Ban, Cornelis Helmbreecker, Dirk Sweelinck en anderen. Ten aanzien van de vocale muziekpraktijk in deze kringen nam het madrigaal een belangrijke plaats in. De kunstvorm van het madrigaal, een vocaalwerk op wereldlijke tekst, een typisch Italiaanse renaissancevorm, was tot ver na de invoering van de nieuwe godsdienst nog onbekend in de Nederlanden. Jan Pietersz. Sweelinck was de eerste die zich met het madrigaalgenre ging bezig houden. Hij gebruikte daarbij echter uitsluitend nog Italiaanse teksten. De vurigste pleitbezorger van het Nederlandstalige madrigaal was toch Cornelis Padbrué. Hij was de eerste Nederlandse componist die de muzikale mogelijkheden van de toen zeer florierende Nederlandse dichtkunst op haar waarde schatte⁷. Hij was een geleterd man en hield contact met de grote schrijvers van zijn tijd. Het *opus primum* en meest bekende werk van deze Haarlemse componist is wel de toonzetting van de madrigalen 'Kusies' (1631/1641) op de tekst van een beroemde reeks Latijnse erotische liefdesgedichten van de Nederlandse humanist Johannes Secundus onder de titel

'*Liber Basorum*', het boek der kusjes⁸. Het werd in het Nederlands vertaald door Jacob Westerbaen. In deze compositie lijkt Padbrué zich aan te sluiten bij de vroegere compeerstijl, maar bij nadere beschouwing maakt hij effectief en kundig gebruik van moderne middelen als madrigalisten en woordschildering in dienst van de tekstexpressie, al kan men zijn compeerwijze nog niet '*practica moderna*' noemen. Padbrué gaf in 1643 en 1645 een tweedelig werk uit onder de titel '*'s Lof van Jubal*'. Het betreft dertien madrigalen op teksten van Vondel, Cats, Barlaeus en anderen. Helaas is van dit werk slechts de tenorpartij bewaard gebleven.

Muziek en onderwijs

Naast een bloeiende handel en beoefening van de kunsten, besteedde de stadsmagistratuur ook veel aandacht aan de wetenschap en met name de opleiding daartoe: het onderwijs. Zij stimuleerde de bloei van de 'Latijnse school', de voorloper van het huidige gymnasium en lyceum. Bij bijzondere plechtigheden werden vieringen doorgaans met muziek onderstreept, zoals blijkt uit de welkomst- en nieuwjaarswensen van de Haarlemse organist/componist Cornelis Helmbreecker. Afkomstig uit een oud-Haarlemse katholieke familie is hij opgeleid door niemand minder dan Jan Pieterszoon Sweelinck, (zelf ook te Haarlem opgeleid door Jan Willemsz. Lossy, contratenor en schalmespieler in het Bavokoor⁹) en was aanvankelijk organist en beiaardier te Hoorn. In 1619 kwam hij naar Haarlem om als hulpporganist en klokkenist aan de grote kerk zijn oom Philips van Velsen ter zijde te staan. Toen deze in 1625 overleed werd Cornelis tot organist van de Bavo benoemd, welke functie hij tot zijn dood in 1654 vervulde. Hij stond hoog in aanzien en zijn zeer gewaardeerde adviezen inzake orgelbouw en restauratie werden ingewonnen o.a. door den Haag, Delft, den Bosch, Alkmaar en Leiden¹⁰. Van Cornelis Helmbreecker bevinden zich drie koorcomposities in de Haarlemse stadsbibliotheek (nu voor het eerst uitgegeven): Een '*Welkom-lied*' uit 1628 voor de nieuwe rector van het stedelijk gymnasium: de '*eerwaerdige, vroomde, letter-rycke ende hoog-gelerde Wilhelmus van Nieuwenhuysen, gewesen Rector van Enchhuysen, komende tot Haerlem in de selve qualiteyt*', gedicht door David van Horenbeek, schrijffmeester en voorzanger in de Grote Kerk, en op de melodie van het bekende wijze: O nuit, jalouse nuit!¹¹. Daarbij ingebonden bevindt zich eveneens van de hand van Helmbreecker een nieuwjaarsgelukwens uit 1629 in twee delen aan dezelfde rector van de Latijnse school: '*Lang Nieuwenhuysen, lang moet hij vreedsaem leven*' en het slotgebed '*Geef, Heer*'.

Vóór de invoering van de reformatie speelde het muziekbedrijf zich hoofdzakelijk tijdens en rond kerkelijke en stedelijke plechtigheden af en daarbij had het Latijn vrijwel het alleenrecht. De huismuziek bestond uitsluitend uit het zingen van eenvoudige Nederlandse liederen, zoals we hiervoor zagen. Het componeren op serieuze Nederlandse tekst was nog onontgonnen terrein. Het waren Cornelis Helmbreecker en Padbrué, die als eerste Nederlanders zich hierop toedegen.

Komen de door Helmbreecker getoonzette teksten aanvankelijk nog niet uit boven het peil van bedenkelijke rijmelarij, in de '*Geluckwenschinge*' toont hij zich als componist een trouwe volgelving van zijn leermeester Sweelinck en een gedegen vakman. Maar het naderend einde van de oude compeerstechniek in de '*stile antico*' kondigt zich duidelijk aan en maakt plaats voor de stijlfiguren van een '*seconda pratica*' in de toenemende tekstgebondenheid van zijn muziek. Menig affectrijk madrigalisme (tekstuitbeelding) doet de tekst recht weervaren, bijvoorbeeld 'lang' door zeer lange noten, 'gebroken' door gebroken drielanken, terwijl de levendigheid van de jeugd gestalte krijgt in een 'darterl' ritme, 'ineengevallen' terner ligt' en de daarop volgende 'opgang naar het hemelse huis' door dalende en stijgende melodien.

Muziek en de kerk

- vóór de altermatie: 'kerkmuziek'

Van de turbulente ontwikkelingen te Haarlem tijdens de oorlog tegen Spanje en de doorvoering van de reformatie schijnt de kerkmuziek in de St.Bavo parochiekerk aanvankelijk weinig weet te hebben gehad. Er zijn bronnen, die vermelden dat de muziekpraktijk in Haarlem op een hoog peil stond, getuige de lofuitingen aan de zangers van Haarlem, die, zo staat in de annalen, "in zang en muziek die van alle andere Hollandse steden verre overtreffen", aldus horen we in 1561 uit Delft. Er is echter uit het zestiende eeuwse Haarlem geen kerkmuziek bewaard gebleven, uitgezonderd een zestal motetten, vocaalwerken op geestelijke tekst, van de zangmeester van de St.Bavokerk: Claudin Patoulet. Zijn naam verschijnt in de Haarlemse kerkarchieven van 1545 tot 1549. Vanwaar hij afkomstig is en waar hij naar toe is gegaan blijft in duister gehuld. Wel heeft hij nog een korte tijd gewerkt in Delft, maar daarna zijn wij het spoor bijster. Zijn composities zijn bewaard gebleven in een koorboek van de Pieterskerk te Leiden naar welke stad Patoulet vertrok, na zanger en later zangmeester van de Bavokerk te zijn geweest. Het is waarschijnlijk dat deze composities vóórdien al klonken in de Haarlemse parochiekerk. Zijn vier- tot zesstemmige composities zijn in hoge mate

schatplichtig aan de grootmeesters van de vroeg-renaissance: de Zuid-Nederlanders Jacob Obrecht, Josquin des Prez en Nicolaas Gombert. Zoals in die tijd gebruikelijk werden de werken zowel vocaal als instrumentaal uitgevoerd¹². Rond het midden van de zestiende eeuw ging ook in Haarlem het kerkelijk tij langzaam keren. Terwijl genoemde Patoulet in 1549 zijn muziek nog ongestoord in de Bavo tot klinken bracht, werd in dat zelfde jaar de eerste calvinist (een vertrouweling van Calvijn) te Doornik gevangen gezet. In 1557 werd Haarlem nog wel de zetel van het nieuwe bisdom Haarlem. Maar twintig jaar later was na de beruchte 'Haarlemse noon' het einde van de Katholieke eredienst in de Bavokerk gekomen en werd het kerkgebouw aan de reformatie toegewezen.

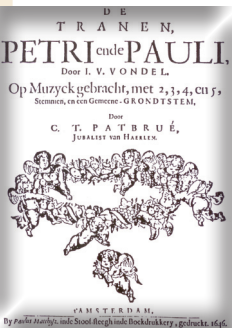
- na de altermatie: 'buitenkerkelijke' gewijde muziek

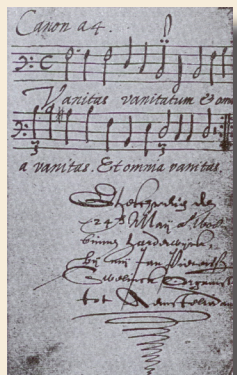
'*pax ecclesiastica*'

In de zeventiende eeuw heeft het humanisme in de Republiek der Verenigde Nederlanden gestalte gekregen in een Hollands-calvinistische levensbeschouwing en een classicistisch-renaïssancistische kunststroming. Kenmerkend voor deze ontwikkeling zijn twee aspecten, welke nadere zullen worden beschouwd: enerzijds een groeiende verdraagzaamheid tussen de godsdiensten en de wens tot een werkelijk vreedzaam samenleven; de '*Pax ecclesiastica*', en anderzijds de bewustwording van ijdelheid, tijdelijkheid en vergankelijkheid, uitgedrukt in de '*Vanitas*' gedachte. Beide aspecten werden met name te Haarlem in woord, beeld en muziek beleiden. Het streven naar een consistente verzoeking en religievrede had zich al geuit onder andere in het satisfactieverdrag van 1577 tot 1581, één uit een reeks van pogingen in de zestiende en zeventiende eeuw om te komen tot verzoeking tussen de godsdienstige veelvormigheid en de burgerlijke gemeenschap. De protestantse eredienst gaf weliswaar niet veel gelegenheid tot een bloeiende kerkmuziekpraktijk; evenmin die in de schuilkerkenpraktijk van de katholieken. Maar na de definitieve invoering van het nieuwe geloof bleiden buitenkerkelijk de kunst, literatuur en wetenschappen, mede door het relatief tolerante geestelijke klimaat, deels veroorzaakt door de kooplieden, die feitelijk het land bestuurden. Zij waren maar al te zeer gebaat bij een open, vreedzame coëxistentie van de kerken. Bovendien was de Nederlands Hervormde Kerk geen gevestigde kerk-genootschap, geen staatskerk zoals b.v. de Anglicaanse kerk; zij hield geen kerkelijke verplichting in, maar werd wel bevoorrecht. In het kader van deze tolerantie mag ten aanzien van de kerkmuzikale praktijk als uniek in de muziekgeschiedenis worden gewezen op de 'oecumenische' muziekwerken, die tussen ± 1630 en 1700 ontstonden in de noordelijke Nederlanden¹³. Men beleed een algemeen geloof als reflectie op de goddelijke harmonie, die religieuze tegenstellingen overstijgt en een spirituele verdraagzaamheid opleverde. Van dit bestand maken onder andere deel uit de motetten van Jan Baptist Verrijt (den Bosch), Herman Hollanders (Breda), Constantijn Huygens (Den Haag), Benedictus Buns (Boxmeer), Cornelis Thymensz. Padbrué (Haarlem) en zeker ook Jan Pietersz. Sweelinck (Amsterdam). Het samengaan van diens Latijnse motettenbundel '*Cantiones sacrae*' tegenover zijn zettingen van het Franstalige Geneefse psalter hebben lang de musicologen verbaasd en de vraag doen ontstaan: was Sweelinck katholiek of protestant of wellicht 'bekeerling'? De oecumenische instelling en praktijk van genoemde componisten en van vele anderen vormen de verklaring van het feit, dat deze kerkmuziek, liever 'gewijde muziek' niet specifiek aan één godsdienst kon worden en ook niet werd toegeschreven en dat musici van beiderlei religies (of wellicht wisselend tussen beide) op Latijnse, ja zelfs soms op specifiek katholieke teksten componeerden zoals die met betrekking tot Maria en andere heiligen. Onder invloed van de humanisten en mede dankzij het hoge opleidingsniveau in de Nederlanden fungeerde het Latijn als een universele taal, niet specifiek voor katholieken (zie de Latijnse scholen in alle steden). Deze werken werden trouwens niet in kerkelijk of liturgisch verband uitgevoerd, maar in de huiselijke kring of in muziekcolleges. De beide geloofsovertuigingen boden geen ruimte voor een praktische, laat staan liturgische inpassing in hun kerkdiensten.

Als sprekend voorbeeld van voornoemde tolerante en oecumenische tendens moet hier de combinatie van Joost van den Vondel en de Haarlemse musicus Cornelis Thymensz. Padbrué worden genoemd. De betrekkingen tussen Nederlandse dichters en musici waren in de zeventiende eeuw zeer levendig. Niet slechts in de Muiderkring, maar ook in de stedelijke gemeenschappen hebben scheppers van poëzie en muziek elkaar ontmoet en beïnvloed. In Constantijn Huygens verenigen zich beide disciplines in één persoon. Padbrué en Vondel droegen op overtuigende wijze bij tot de zo vurig bepleite '*Pax ecclesiastica*', de kerkvrede. Hier bewaard gebleven motetten van Corn. Padbrué vragen in dit verband om meer dan voorbijgaande aandacht. Padbrué had bijzondere belangstelling voor het werk van Joost van den Vondel. Hij zette in 1640, op uitnodiging van de dichter zelf, diens gedicht '*De kruysberg*' (Calvarië) op muziek en vulde dit werk aan met een passend tweedelig Latijnstalig motet, dat naar thematiek nauw aansluit bij het werk van Vondel. (afb.1) De tekst van het eerste deel '*O vos omnes*' is ontleend aan de klaagzangen van de profeet Jeremiah. Het heeft dan ook een donkere klankkleur: de bovenstemmen blijven verhoudingsgewijs laag terwijl de onderste stemmen dicht afdalen. Dit biedt de componist de mogelijkheid om een fel contrast aan te brengen in het tweede deel '*O triste spectaculum*'. Vooral bij de passage '*ululate, plangite, clamate*', huilt, weent en roept komen de zo geliefde madrigalisten tot uiting. Ook een tweede gedicht van Vondel zette Padbrué op muziek; '*Klaghet over de roevedragt der Christe Princen*'; De componist sluit zich in een daarop volgend motet op een wel zeer originele en sprekende wijze aan bij het thema van Vondels gedicht. Het is namelijk een klacht over de godsdienstige en politieke conflicten in Europa rond 1630. Het levert overduidelijk een bijdrage aan een groeiend ideaal bij liberale geesten in de Hollandse republiek en

afb. 2





daar buiten naar de *'Pax ecclesiastica'*, naar verzoening tussen de christelijke kerken, naar een vreedzame coëxistentie zoals vurig bepleit door Erasmus en Hugo de Groot. Padbruë sluit zich bij dit ideaal aan en gebruikt daarvoor in zijn dubbelmotet de in dit verband sprekende antioofentekst: *'Da pacem Domine'*, Geef vrede, Heer. Maar dan verrast Padbruë iedereen door na 12 maten vier mannen tegen de klinkende stemmen en viervoudige canon te laten aanheffen op de even toespelende psalmttekst: *'Ecce quam bonum et quam jucundum'* (psalm 133). 'Hoe goed en heilzaam is het als broeders samen te leven'. De zo ontstane achtstemmigheid is een ongeloofelijk staaltje van muzikaal vakmanschap. Padbruë onderstreept Vondels tekst m.b.t. Gods overwinning op de Turken met een juichende driestemmige zetting van psalm 97: *'Cantate Domino canticum novum'*, 'Zingt voor de Heer een nieuw gezang', in een onverwacht mondig klankdroom, waarbij de drie stemmen elkaar als het ware achtervolgen en bestrijden (stile concertato). Tenslotte vraagt Padbruë's laatste bekende en meest rijpe compositie de aandacht: zijn toonzetting van delen uit Vondels treurspel *'De tranen Petri ende Pauli'* uit 1646. (afb.2) Het heeft de vorm van een oratorium voor vijf solisten, basso continuo en strijkers, waarmee Padbruë zich overtuigend op het terrein van de aankomende vroeg Barok, de *seconda prattica*, begeeft met corryfeën als

Monteverdi en Schütz. Naast koorfragmenten neemt de solostem in deze periode een steeds belangrijker plaats in. Helaas is ook dit werk niet compleet bewaard gebleven. Padbruë mag met recht gelden als de lijfcomponist van Vondel: na 1635 heeft hij vrijwel uitsluitend op teksten van deze dichter gecomponeerd. De beide kunstenaars hebben elkaar wellicht nooit persoonlijk ontmoet, maar Vondel drukte van zijn kant zijn waardering voor Thymensz. Padbruë uit in een gedichtje, 'n Deuntje' getiteld, waaruit de volgende regels stammen:

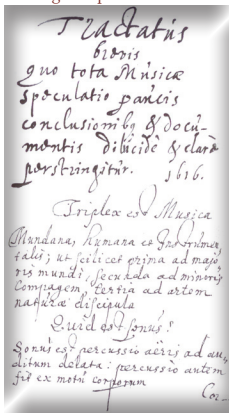
O genoeghelijke Tijden,
Als uw tong begint te lijmen,
Op het veld, of in het koor,
Lijmt ghij alles aan uw oor.

Wil jij zingen, ick wil rijmen,
O genoeghelijke Tijden.
Zoo mijn zangk geen waarheid derft,
Ghij zult zingen, als ghij sterft.

Duidelijk een verholten uitnodiging tot samenwerking. De amicale toon verraadt een meer dan voorbijgaand contact. We weten niet of Cornelis Padbruë het katholieke geloof aanhing. Hij was weliswaar een goede vriend van de protestantse dichter Westerbeaen, maar ook van de katholieke schilder Salomon de Bray, zijn zwager. Hoe het ook zij, Cornelis Padbruë heeft op een briljante wijze bijgedragen aan het idee van de *Pax ecclesiastica* in de vorm van een relatieve verdraagzaamheid, typerend voor de noordelijke Nederlanden. Hier konden organisten immers zonder duidelijke godsdienstige voorkeur een willekeurige kerkelijke aanstelling krijgen. Zo kon Sweelinck Geneefse psalmbewerkingen naast Latijnse motetten componeren. Vriendschap als hiervoor genoemd was daardoor mogelijk tussen b.v. de streng Calvinistische Constantijn Huygens, secretaris van Frederik Hendrik, en de Rooms katholieke priester en muziekgeleerde Johan Albert Ban, over wie hierna meer. Een verzoening tussen Rome en Geneve, de *Pax ecclesiastica*, tussen de liberale protestanten met Hugo de Groot als hun voorman en de katholieken met de bekeerling Joost van Vondel als hun zegsman was het gezamenlijke oogmerk. Maar ondanks het levendig verkeer tussen de beide voormannen kwam die kerkverde er voorlopig niet. Wel mag als vrucht van deze pogingen genoemd worden de onderlinge samenwerking, respect en vriendschap die kennelijk elk verschil van godsdienst overbruggen tussen uiteenlopende figuren als die welke hiervoor de revue passeerden: Padbruë, Ban, Vondel, de Groot en vele anderen.

'Vanitas vanitatum'

Het Calvinisme en het humanisme brachten op den duur een andere sfeer in de Nederlandse cultuur. Een toenemende moralistische tendens, gepaard aan een verwijzing naar het goede maar vooral het kwade in alle dingen, won gaandeweg meer terrein. Humanisten dreigden met de waarschuwend opgeheven wijsvinger, in navolging van de strenge, pessimistische en wantrouwend levensopvatting van de Griekse oudheid in de persoon van Plato¹⁴. Bovendien zullen de herinneringen aan de verschrikkingen van het beleg (1572-1573), de grote stadsbrand van 1576, de perikelen bij de beeldenstorm van de Haarlemse Noon (1578) en de vele slachtoffer van de pest en andere epidemieën (1635-1637 en 1663-1664) hebben bijgedragen tot deze geesteshouding¹⁵. Het is met name de aandacht voor de vergankelijkheid van het leven en de ijdelheid van al het tijdelijke, verklankt in de bekende canon van J.P.Sweelinck: *'Vanitas vanitatum et omnia vanitas'* - 'ijdelheid der ijdelheden en alles is ijdelheid'. (Prediker: 1,2) uit 1608. (afb.3) Het woord en begrip *'vanitas'* groeide uit tot de vaste term voor de picturale en muzikale



afb. 4

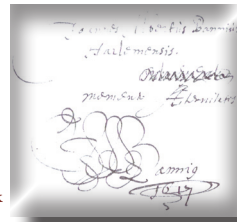
uitbeelding van deze ijdelheidsmoraal. Talloos zijn de vanitasconnotaties met deze geestesinstelling, in woord en beeld uitdrukking gevend aan de gedachten als 'memento mori' en 'sic transit gloria mundi'.

Van deze tendens zijn duidelijke sporen te vinden met name in het leven en de werken van Johannes Albertus Ban, pastoor van het Haarlems Begijnhof, hiervoor reeds genoemd¹⁶. Voor in een handgeschreven tractaat over muziektechnische aspecten (afb.4), gedateerd op 1617, dus nog in zijn seminarietijd te Leuven¹⁷, waar hij tevens rechten studeerde, is zijn oorspronkelijke devies *'Sale et zelo'*, met verstand en toewijding, doorgestreep en vervangen door *'Memento aeternitatis'*, (denk aan de eeuwigheid¹⁸). (afb.5) Naar eigen mededeling in een van zijn *'epistolae'* leed hij toen reeds aan een zwakke gezondheid¹⁹. Een zelfde levensbeschouwing treft men aan in een van zijn gedichten, waarin deze distichon voorkomt: 'Tijd en eeuwigheid, met deze beide hebben wij mensen van doen; daarover moet de mens nadenken. De rest hoort bij de dood'. Vanuit deze instelling is ook te verklaren het kleine tweestemmige muziekfragment van Ban op de oudst bekende muzikale vanitas-ets van Dirk Matham uit 1622, waaraan ook bovenstaand vers is ontleend. (afb.6) Het in grote kapitalen afgedrukte woord VANITAS, gekroond met een doodshoofd, gaat gepaard met de tekst van Ovidius Naso: *'omnia sunt hominum tenui pendencia filo et subito casu quae valuerunt'*. 'Al het menselijke hangt aan een dun draadje en stort op een onverwacht moment ineen'²⁰. Trouw aan zijn muziektheoretisch Credo schildert hij in korte hakkelende noten de onverbiddelijke ineenstorting: *'ru-u-u-u-unt'*. In dit verband kunnen niet ongenoemd blijven: de talrijke composities in de Nederlanden en daarbuiten uit die periode op de tekst: *'Da pacem, Domine'*, 'Geef vrede, Heer'²¹, zoals we hiervoor zagen in het dubbelmotet van Padbruë. Het waren even zovele verzuchtingen om een einde aan de zich voortspellende tactigjarige oorlog. De ijdelheidallegorieën, verbeeld in kopergravures, hebben van oudsher in Haarlem een bijzondere verdieping en verbreiding ondergaan, vooral onder invloed van belangrijke figuren als Coornhert, van Mander, Golzius, Galle en vooral Johan Sadeleer, de schepper en ziel van het genre allegorische motetgravures zoals de hiervoor beschreven van Matham. Hij vervaardigde tussen 1584 en 1590 zeven van dergelijke etsen, waarin een muziekstuk is verwerkt.

Van stile antico naar stile moderno

De periode tussen 1500 en 1600 wordt in ons land gekenmerkt door het naast elkaar bestaan en op elkaar stoten van oude en nieuwe ideeën. Het middeleeuwse hemelverlangen en het kerkgebonden gemeenschapsideaal moest de strijd aandoen met en tenslotte terrein prijs geven aan aardse machten als humanisme, individualisme en geloof in eigen kracht. Het Calvinisme bracht op den duur een andere culturele sfeer.

Ten aanzien van de muziek werd de polyfone schrijfwijze in de beproefde *'stilis antiquus'* gedurende deze eeuw verrijkt door het vernieuwende begrip, dat muziek de tekst moest weerspiegelen. Men wenste een soort muziek, die geïnspireerd was door het woord, een duidelijke beïnvloeding door het humanisme. Componisten wilden niet alleen de syntactische en grammaticale karakteristieken en de juiste accentuering van het woord weerspiegelen, maar ook de betekenis ervan; zij zochten een nieuwe weg voor expressie.



afb. 5

Claudin Patoulet, de zangmeester voor de getijden in de Haarlemse parochiekerk van St.Bavo, (hij kwam reeds eerder ter sprake), heeft nog nauwelijks deel aan het opkomend humanistisch denken met betrekking tot tekstbehandeling. Hij heeft nauwelijks enige aandacht voor het Latijnse woordaccent en nog minder voor de plaatsing van de woorden en lettergrepen onder de noten. Deze zijn meestal naar willekeur onder de muzieknotatie geplaatst. De zangers wisten hoe deze over de noten moesten worden verdeeld. Deze muziek is 'objectief', dat wil zeggen: er bestaat geen enkel verband tussen de muziek en de betekenis van de woorden. Men kan ongefzagt elke willekeurige tekst onder de noten van Patoulets motetten zetten²². De muziek verdraagt meerdere teksten, zelfs meerdere teksten en talen op de verschillende stemmen binnen één compositie. Componisten als Herman Hollanders en Cornelis Thymensz. Padbruë schreven nog in deze *'stilo antico'*. In de *'Kusies'* en motetten van laatstgenoemde overheerst nog de polyfone schrijfwijze met degelijk contrapunt. Maar anderzijds bestaat hij, geheel in de trant van de nieuwe praktijk, de *seconda prattica*, gedetailleerde zorg aan de tekst en haar inhoud: wordpainting, madrigalisen en affectuutdrukking krijgen volop kansen zoals duidelijk te horen in zijn compositie *'Kusies'*, die eerder ter sprake kwam.

Johan Albert Ban (1597/98-1644), kanunnik van het Haarlems kapittel en pastoor van het Begijnhof aldaar, ging nog verder en nam zeer bewust afstand van de polyfonie en richt zich uitsluitend op een monodische schrijfwijze, waarin de eenstemmigheid de zelfstandigheid van de zangstem waarborgt, slechts ondersteund door een instrumentale bas. Ban kende de *'stile nuovo'* als geen ander. In tegenstelling tot hetgeen hiervoor gezegd is met betrekking tot de renaissancestische tekstbehandeling van onder anderen Patoulet legt Ban in zijn *'Dissertatio epistolica'* van 1636 grote nadruk op de kwaliteit van de lettergrepen, de uitspraak en vooral de betekenis van het woord. Nergens mogen door de stemmen in een meerstemmig zangstuk verschillende woorden worden gezongen. Tot in het scrupuleuze dicht hij elke tekstuance een eigen en onvervangbare muziekfiguur toe. Hij stelde zelfs daartoe een geheel eigen



*Orpheus Ve'el is kind're kal;
Ban doet stomme stemme spreken.
Ban kan't hard, en d'herten breken.
Ban is veel, ja! Ban is't all!*

In het werk van één componist komen stijlen van gaande en komende tijd tezamen: Padbruë's motetten verraden een *stilus antiquus*, maar in zijn '*Kusies*' is daarnaast de *stilus modernus* reeds duidelijk aanwezig; beide zelfs binnen dit ene werk. Overigens was ook de genoemde priester Ban een kind van zijn tijd. Het kan ons bevreemden dat hij weliswaar als vurig humanist, maar tevens devoot priester en kanunnik uitsluitend componeerde op teksten over de aardse liefdes. Geen kerkmuziek is van zijn hand bekend, of het moest zijn een simpel '*kers-lied*'⁹⁷ in een hiervoor reeds vermelde profaan zangbundeltje, '*Spaerens Vreuchden-Bron*' uit 1643, met nogal boortige en kermisachtige liedjes. Het werd uitgegeven bij Bans overbuurman in de Janststraat: Michiel Segerman.

Dit artikel verliep in grote lijnen tussen twee figuren: Patoulet en Padbrue²⁸; zij omvatten ruwweg de periode 1550-1650 en vormen in veel opzichten als het ware elkaars antipoden. Maar beide waren niet alleen musici, maar zeker ook 'muzikanten' met alle kwalijke connotaties die daar, zeker in die tijd, bij hoorden: Patoulet (wiens naam in de handschriften als Claudius Potoletus staat vermeld: (Poto)-letus = gek op een borrelletje) krijgt meerdere keren van zijn kerkelijke werkgevers de vermaning om bij de kerkdiensten met de koorjongens vooral niet dronken aan de zanglezenaars te verschijnen. Ook Cornelis Thymensz. Padbrue misdraagt zich herhaaldelijk in het openbaar met Lijsbeth Dirxdochter, een linnenaaister, heeft openlijk ruzie met collega-staadmuzikanten over de verdeling van de gage en wordt uiteindelijk door 'Burgemeesteren en regeerders van zijn dienst gedemittert' wegens 'gestadige twist ende oneenigheijt onder dese stads spelluyden'. Later zou ook hun vakgenoot Sybrand van Noordt na een kortstondige carrière als organist van de St.Bavo (1692-1694) een zelfde oordeel over zich horen uitspreken. Ook hierbij was een bloedig handgemeen na een vriendendronk de oorzaak²⁹. Het was niet alles goud wat er in die eeuw klank!

Voetnoten:

Rond 1560 bestond de helft van de Haarlemse bevolking uit immigranten. Na het beleg van 1573, dat twintig procent van de bevolking niet overleefde, had Haarlem nog slechts 18.000 inwoners. In 1622 was dit aantal gegroeid tot 40.000. Zie ook: P.Biesboer e.a.: Vlamingen in Haarlem. De Vrieseborch Haarlem 1996

¹ 'Bavonem meritis tollit honoribus GANDAVUM celebri nobilis urbs viro.....quo quondam emicuit vindice civitas HARLEMUM mediis tuta periculis.... (Bavo moet met verdiende hulde worden geëerd door de stad Gent.....Bavo moet tevens bezongen worden door de zusterstad Haarlem, eens beschut door hem.)

² A.van Marel: Cornelis Thymanszoon Padbruë en zijn familie. Amsterdam 1961

³ Van David Padbruë is een tiental composities bewaard gebleven in het luutboek van Thysius, te Leiden geschreven in de eerste helft van de zeventiende eeuw.

⁴ Zie onder andere: P.Fischer: Musik auf Niederländischen Gemälden im 16. und 17. Jahrhundert. Sonorum Speculum 50/51 - 1972

⁵ Johan IV (1603-1656) leidde de opstand tegen de Spaanse koning en was daarmee verwant aan de opstand in de noordelijke Nederlanden. Hij was bovendien een verdienstelijk musicus, componist, mecenas en leerling en vriend van de componist Manuel Cardoso.

⁶ Te Leiden gaf Cornelis Schuyt in 1603 weliswaar zijn Hollandsche Madrigalen uit, maar dat waren hoofdzakelijk losse gelegenheids- en bruiloftsgedichten. Zie: A.Annegarn; Floris en Cornelis Schuyt, 1993 p.166-184.

⁷ J.de Klerk: Haarlems Muziekleven in de loop der tijden, Haarlem 1965 pag.89

⁸ 'Sweelinck gaf zijn vierde boek met psalmbewerkingen in 1621 te Haarlem uit.

⁹ Dat Helmbreecker hoog in aanzien stond, blijkt onder meer uit het feit dat het aanbrengen van een schildering op het clavcimbel in zijn huis werd uitgevoerd op kosten van de Burgemeesters. Inzake zijn adviezen bij orgelbouw en restauraties kon hij rekenen op de steun en adviezen van de stadsbouwmeester, dichter en schilder Salomon de Bray.

¹⁰ Flyan, Duyse: Het Nederlandsche Lied – 4 dln. 1903-1908, I, p.616

¹¹ De werken van Patoulet zijn uitgegeven en op CD verschenen bij Moeciprint te Heerhugowaard 1995.

¹² Zie Fr. Noske: Music Bridging Divided Religions – Wilhelmshaven 1989

¹³ Politeia 398-399

¹⁴ Ruim een kwart van de bevolking viel ten offer aan deze ziekten.

¹⁵ Van twee portretten wordt verondersteld dat zij Joan Albert Ban weergeven: een portret uit 1639 van Jan de Bray (J.de Klerk o.c. 1965 t.o. pag.182) en van Pieter de Grebber (P.Dirkse: Begijnen, pastoren en predikanten - Religie en kunst in de Gouden Eeuw, Leiden 2001 pag.126). Van beide schilderijen is de verblijfsplaats nog steeds niet bekend.

¹⁶ Over deze locatie bestaat geen zekerheid. In 1613 werd voor de priesteropleiding van het aartsbisdom Utrecht aan de universiteit van Keulen het Collegium Alticollense opgericht. Voor het bisdom Haarlem echter werd een eigen priesteropleiding te Leuven gevestigd. Er zijn aanwijzingen dat studenten in die periode nog al eens van opleidingsinstituut wisselden. Ban was overigens geen 'Hollandse pater Jesuïet', zoals A.de Jager vermeldt. (Tijdschr.VNM afl.VII-1 2007 pag.31).

¹⁷ Dit devies gebruikte Ban vanaf 1626 als spreuk onder zijn wapen als protonotarius apostolicus.

¹⁸ J.de Klerk: o.c. pag.112

¹⁹ J. Valkstien: Een onbekend handschrift van Joan Albert Ban – Liber amicorum Chris Maas, Amsterdam 1987

pag. 131-154

²⁰ Gemeente archief van Haarlem. Voor de muziek: J.de Klerk o.c. 1965 pag.121

²¹ Da pacem, Domine, van onder anderen J.P.Sweelinck, Orlando di Lasso, Heinrich Schütz.

²² Deze praktijk was algemeen gebruikelijk: de zogenaamde parodiemissen uit die polyfone periode ontlenen hun naam vaak aan een profaan lied, waarvan de muziek voor de mis soms vrijwel 'notetijk' werd overgenomen. Zie bijvoorbeeld van Josquin des Prez 'missa L'homme armé'.

²³Facsimile uitgave door Fr.Noske in Early Music Theory in the Low Countries - Amsterdam F.Knuf 1969

²⁴E.M.F.Verheggen: Passie en hartstocht, Bid- en devotieprenten in de noordelijke Nederlanden, 17e en 18e eeuw.Zutphen 2006, pag. 67 e.v.

²⁵P.Dirkse o.c. 2001 pag.76, 138-139

²⁶L.P.Grijp (red.) Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden - 2001, pag.251

²⁷Zie J.de Klerk o.c. 1965 pag.122

²⁸'Patoulet en Jan Janszoon Padbrué, 'Jenning de Sangher', die hiervóór reeds ter sprake kwam, waren tussen 1545 en 1549 als tenor collega's in het getijdenkoor van de Haarlemse Bavokerk. Beiden vonden ook een andere werkring in Delft, respectievelijk in 1550 en 1546.

²⁹Zie Jos de Klerk o.c.: pag.72-74

Barocco Locco is een internationaal ensemble en werd in 1985 opgericht door Fritz Heller, met als doel muziek uit de 16e en 17e eeuw uit te voeren met instrumenten en speeltechnieken uit die tijd. Aan ieder programma gaat een uitgebreide bronnenstudie vooraf, en de musici spelen zoveel mogelijk vanuit de oorspronkelijke notatie, of van eigen bewerkingen van het origineel. De vaste kern van Barocco Locco bestaat uit Fritz Heller (zink), Saskia van der Wel (sopraan, violoncello), Arwen Bouw (viool), Cas Gevers (trombone) en Vincent van Laar (orgel en orgelpositief). Het ensemble kent ook een grote bezetting,

waarmee monumentale werken kunnen worden uitgevoerd. In de kleinere bezetting streeft Barocco Locco, naast meer klassieke werken, ernaar bijzonder, weinig bekend, repertoire voor het voetlicht te brengen. Zo ontstonden er programma's met Duitse muziek (Schein, Selle, Schütz, Vierdanck), met muziek uit Italië (Frescobaldi, Cima, Monteverdi, Castello), en programma's rond de Nederlandse componisten Verrijt, Hollanders, Padbrué en producties, die de lokale muziekgeschiedenis (Aachen, Liège, Maastricht, Düsseldorf, Jülich, Rostock, Haarlem) als inhoud hebben.

Voorbeelden voor projecten in de grote bezetting:

Heinrich Schütz: Weihnachtshistoria

Claudio Monteverdi: Maria-Vespers

Maria-Vespers met onuitgegeven werken uit San Petronio in Bologna

'Wegen naar Bach', de protestantse mis in de 17-de eeuw:

'Muziek en Ruimte', twee-, drie- en vierkorige muziek uit Duitsland en Italië.

Claudio Monteverdi: Selva Morale e Spirituale

Heinrich Schütz: Psalmen Davids

Fritz Heller, geboren 1952

Is sinds 1980 free-lance instrumentenbouwer en sinds 1983 zinkspeler.

Studeerde zink aan de Schola Cantorum Basiliensis en leerde het vak spelenderwijs bij ensembles als Musica

Fiata, Musicalische Compagny en Sacqueboutiers de Toulouse alsook instrumentenbouw in de werkplaats van John Hanchet. Speelde wereldpremières met werken van Henry Pousseur, Mauricio Kagel en Charly Morrow. De laatste 15 jaar realiseert hij vooral eigen producties zoals CD-opnamen en muziekuitgaven die gericht zijn op lokale muziekgeschiedenis: b.v. "Je ne vais plus à la guerre" met muziek uit Aken, Luik en Maastricht uit de 16e en 17e eeuw, en "Das Hohelied Salomonis" (1609) van de Akense componist Reichardus Mangon. "In principio" muziek van de Grazer hofkapel (1585), en "Martin Peudargent" Musiker am Hofe Jülich -Kleve-Berg (1585). Verder ontwierp hij projecten met een interdisciplinaire kijk (via beeldende kunst, literatuur, cultuuranalyse en muziek) op een bepaald thema, zoals "Die Italienische Reise", "Begehren und Aufbegehren" en "De witte olifant".



HAARLEM, VILLE MUSICALE AU SIECLE D'OR

La glorieuse qualification de « siècle d'or » donnée au dix-septième siècle dans les Provinces-Unies « néerlandaises », et en particulier celles du Nord, est en grande partie attribuable aux événements qui se sont déroulés au cours du siècle précédent. La deuxième moitié du seizième siècle fut en effet témoin de la transition progressive de la Renaissance vers le Baroque naissant. A bien des égards, cette période a déterminé ce qui fera la spécificité du siècle « d'or ». Pourtant, la profusion, si caractéristique du baroque, n'eut qu'une influence relativement limitée dans cette région car elle ne correspondait pas à la sévérité de la majorité de la population, devenue entretemps calviniste.

Les activités politiques et militaires et les événements de la guerre de Quatre-vingts ans, qui devaient aboutir à la paix de Westphalie signée à Münster en 1648, et à la déclaration officielle de l'indépendance de la République des Provinces-Unies prennent également racine dans le siècle précédent.

La découverte de nouvelles régions du monde contribua largement à une expansion économique sans pareil. La République des Provinces-Unies devint incontestablement le centre de l'Europe. Elle possédait des comptoirs et des colonies sur quatre continents et sa flotte maritime surpassait celles de l'Angleterre et de la France réunies.

Dans la vie philosophique, l'humanisme s'assura un rayonnement considérable grâce en particulier à l'influence des écrits d'Erasmus (Desiderius Erasmus).

D'un point de vue religieux, le seizième siècle connut des bouleversements d'une ampleur inconnue jusqu'alors avec la Réforme, berceau du protestantisme et, vers 1560, avec les premières tentatives de Contre-réforme catholique.

Sans l'évolution culturelle spectaculaire que connut le seizième siècle et à laquelle le dix-septième siècle doit ses titres de noblesse, la science, la littérature, la poésie, la peinture et la gravure ainsi que la musique n'auraient pas atteint les sommets extraordinaires que nous savons.

Enfin, les troubles religieux qui éclatèrent dès la moitié du seizième siècle jouèrent un rôle majeur dans le véritable exode des provinces catholiques du Sud vers celles du Nord, calvinistes et donc plus sûres. Ces vagues migratoires de protestants ont été du pain béni pour le Nord, commercialement parlant mais aussi d'un point de vue culturel et spirituel. Car outre les grands entrepreneurs et marchands, les artistes – écrivains, peintres, graveurs et musiciens – furent très nombreux à chercher refuge dans les provinces du Nord. Cet exode s'amplifia encore après la chute d'Anvers en 1585, qui était à l'époque le centre commercial le plus puissant d'Europe.

L'événement contribua largement à stimuler la migration "spirituelle" des habitants de la Flandre vers les provinces nordiques et à intensifier les contacts entre les deux régions, les échanges privilégiés entre les villes d'Anvers et Haarlem en constituant la colonne vertébrale. Deux visions du monde s'inscrivirent alors dans la géographie politique : Le catholicisme placé sous la protection de la souveraineté espagnole d'une part, et le calvinisme, originaire de Suisse et arrivé aux Pays-Bas en passant par la France d'autre part. Entre 1580 et 1620, le Nord, et tout particulièrement Haarlem, accueillirent de nombreux intellectuels et artistes qui avaient fui la Flandre. Ceux-ci restèrent plus ou moins longtemps dans la ville et contribuèrent de façon substantielle à son enrichissement spirituel et culturel.

A titre d'illustration, citons quelques figures renommées de Haarlem : Dirk Volkertszoon Coornhert (1522 -1890), humaniste et calviniste mais également poète, théologue, polémiste et graveur. Il fit venir le graveur anversoise Hendrick Goltzius, qui, à son tour, réussit à attirer à Haarlem son pupille Jacques de Gheyn, venant lui aussi de Flandre. N'oublions pas non plus le peintre et poète flamand-harlemois Karel van Mander (1548-1606), compagnon de Goltzius.

La florissante industrie drapière, qui faisait alors autant la gloire de Haarlem que celle de la ville flamande de Gand, favorisait également la dévotion commune de ces deux villes au saint patron Bavon, un moine noble flamand du sixième siècle. En Hollande, son adoration remonte au milieu du Xe siècle, à l'époque du comte Dirk II. Plus tard, Bavon devint également patron de l'évêché de Haarlem. On comprend pourquoi ces deux villes sont citées aux côtés l'une de l'autre dans un hymne composé à l'honneur de ce saint à partir d'une mélodie grégorienne.

La pratique musicale

Dans l'environnement culturel des Provinces-Unies du Nord du XVIe et XVIIe siècle, on ne trouve pas de cour impériale, royale ou aristocratique et donc pas de culture placée sous ce sceau ni de fonctionnaires de la cour. A l'exception de la famille d'Oranje Nassau et Nassau Dietz, gouverneurs de Frise, la grande aristocratie du Nord disparut suite aux insurrections contre la couronne espagnole et le clergé catholique perdit le rôle majeur qu'il détenait dans le patronage des beaux-arts et de la littérature. Cependant, les Calvinistes ne reprirent pas à leur compte la fonction de mécénat laissée vacante et les artistes, parmi lesquels de nombreux compositeurs et musiciens de talent, durent se tourner vers d'autres cours princières européennes et d'autres prélat amateurs d'art officiant en Europe.

Dans les Provinces-Unies, la musique se pratiquait de quatre façons différentes: en ville, où des joueurs de chalemie et sacqueboute étaient employés ou placés sous le patronage des autorités municipales; dans la sphère privée, comme l'illustrent les innombrables peintures de l'époque; dans l'éducation et les écoles; et enfin dans les églises ou autres des églises, domaine de la musique religieuse.

Musique dans la ville

Le siècle d'or doit pour une grande part son nom à l'énorme production artistique et scientifique, tout particulièrement dans le domaine musical et littéraire. Contrairement à leurs prédécesseurs qui, dans d'autres lieux et à des époques antérieures, avaient permis à ces arts de s'épanouir, les petites cours princières et l'aristocratie (hollandaise) ne se montraient guère intéressés par l'art et la culture. Et les églises encore moins : Les messes protestantes ne connaissent, du moins au début, que les psaumes chantés sans accompagnement instrumental, et les églises clandestines catholiques ne constituaient pas non plus un terrain propice pour l'épanouissement de la musique religieuse. Le seul corps officiel qui se souciait de l'expression musicale locale était la magistrature municipale. Celle-ci permit l'expression de deux pratiques musicales : la musique d'orgue et de carillon (que nous n'aborderons pas ici), et la musique en ville. A l'instar de beaucoup de villes hollandaises, Haarlem employait un groupe de quatre à cinq musiciens qui avaient pour tâche de se produire quatre fois par semaine sur le balcon de l'hôtel de ville. Les villes, dont la richesse et l'autonomie ne cessaient de s'accroître, allaient chercher extramuros des musiciens ambulants, les « fahrende lüte ». La métamorphose de ceux-ci fut impressionnante : De pauvres vagabonds, ils devinrent des sacqueboutiers respectés (les seuls instruments dont ils jouaient à l'extérieur étaient des instruments à vent) officiant pour la municipalité en uniforme orné des armoiries de la ville. Leur tâche initiale consistait à monter la garde sur les tours de la ville pour donner l'alarme en cas de feu ou de danger. Mais on les appelait aussi pour animer fêtes et réceptions. Avant la Réforme, ils devaient suivre les processions afin de remplacer des chanteurs ou pour les renforcer « te stijven in hunne sancck ». Après la Réforme, ils intervenaient pour divertir le peuple à la sortie de la messe. Parmi les musiciens de ville renommés, on trouve le père et les fils Padbrué, qui appartenaient à une famille d'artistes et de musiciens. Jan Janszoon (+1582) est mentionné dans les archives municipales sous le nom de « Jenning de Sangher », haut-contre à la chorale de l'église Saint-Bavon. Son fils Thyment fut lui aussi musicien de la ville de Haarlem ainsi que son frère, David de Leyde, auparavant garçon de chœur à la chapelle royale du roi Philippe II à Madrid. Le fils de Thyment, Cornelis Thymensz. Padbrué (+1592-1670), sur lequel on reviendra plus loin dans cet article, dirigea les musiciens de la ville d'Haarlem, dont faisaient également partie ses deux fils. Du père Cornelis Thymensz. mentionné dans les archives comme « musicien de Haarlem », on connaît deux compositions écrites en 1641 et 1642 pour la célébration de noces de haut rang : *Symphoniae in Nuptias*, musique divertissante pour respectivement cinq ou deux instruments au choix. Ces deux pièces comportent chacune deux danses : une pavane et une gaillarde. Elles constituent des témoignages uniques de la musique instrumentale au siècle d'or.

Musique dans les demeures

A en croire les nombreuses peintures représentant des scènes musicales familiales, il était alors courant de jouer de la musique dans les foyers.

En ce qui concerne la musique vocale, on peut se reporter aux livrets de chants harlémois qui ont été préservés, comme *Spaersens Vreuchden-Bron* (1646) et *Haerlemsche lente-mei-somer-winter bloempjes* (1646-1649). Outre sa fonction divertissante, le chant contenait à l'époque un ferment spirituel propice à l'éclosion de nouvelles pensées.

Nous en savons beaucoup sur la musique instrumentale de cette époque grâce à *'t Uitmement Kabinet* (1646, 1649, 1655), une édition en deux volumes fort riches en pièces musicales. Outre les livrets de chant, cet ouvrage contenait des partitions pour faire de la musique instrumentale simple en privé. On avait alors besoin d'une musique ayant un idiome sonore connu que chacun pouvait jouer sur son propre instrument. Dans ce recueil, nous trouvons notamment des œuvres de Cornelis Helmbreecker (nous en reparlerons plus loin) et de Pieter Luidhens. On ne sait pas grand chose en revanche de ce musicien renommé de l'époque (fl.1640-1654) si ce n'est qu'il était probablement d'origine portugaise. Son nom apparaît dans *'Opus primum* de Padbrué « Kusies », c'est-à-dire « Baisers », (on en reparlera plus loin) qui l'appelle *'mynen Vrindt'* « mon ami ». Il est le compositeur d'une interprétation vocale à trois voix d'un texte latin inscrit sur un récipient offert à Padbrué pour le remercier de ses « Kusies ». L'auteur a trouvé quelques canons de Luidhens dans les archives de la bibliothèque municipale d'Haarlem, dédiée à Jean IV, roi du Portugal. Le recueil cité plus haut contient une de ses œuvres, une jolie courante, à l'origine une danse courtoise au rythme enlevé.

Au cours du dix-septième siècle, on vit apparaître des associations musicales appelées collegia musica destinées à un public plus lettré. On y jouait des morceaux vocaux et instrumentaux sérieux. Citons le cercle de Muiden (Muiderkring) d'inspiration libertaire et libre-penseur, formé autour de l'intendant Pieter Cornelisz. Hooft et composé de Maria Tesselschade Constantijn Huygens, Johannes Albertus Ban, Cornelis Helmbreecker, Dirk Sweelinck et d'autres. Le madrigal occupait une place de choix dans les compositions vocales jouées au sein de ces cercles. La forme artistique du madrigal, une œuvre vocale composée à partir d'un texte séculier, un genre typique de la Renaissance italienne, resta encore longtemps

inconnue après l'introduction du nouveau culte religieux aux Pays-Bas. Jan Pietersz. Sweelinck fut le premier à pratiquer ce genre. Mais il travaillait encore uniquement sur des textes italiens. L'initiateur le plus passionné du madrigal néerlandais fut sans aucun doute Cornelis Padbrué. Ce fut le premier compositeur néerlandais à avoir compris toutes les possibilités musicales qui s'offraient à la poésie néerlandaise, alors très florissante. C'était un homme cultivé qui entretenait des relations avec les plus grands écrivains de son temps. Ce qui constituait l'*'opus primum* et l'ouvrage le plus connu de ce compositeur harlémois, fut sans aucun doute la mise en musique des madrigaux « *Kusies* » (1631/1641) à partir d'une série de poèmes d'amour érotiques écrits en latin par l'humaniste néerlandais Johannes Secundus. Cette composition s'intitulait « *Liber Basorum* », le livre des baisers, et a été traduite en néerlandais par Jacob Westerbaen. Dans cette composition, Padbrué semble s'être rangé à l'ancien style de composition mais à y regarder de plus près, on s'aperçoit qu'il fait un usage efficace et savant des moyens modernes, comme les madrigalismes et figuralismes, pour bien rendre l'expression du texte poétique, même si l'on ne peut pas encore parler de « *pratica moderna* ». Padbrué publia en 1643 et 1645 un ouvrage double ayant pour titre « *'t Lof van Jubal* », Louanges à Jubal. Il s'agit de treize madrigaux composés à partir de textes de Vondel, Cats, Barlaeus et d'autres. Hélas, il ne reste de cette œuvre que la partie pour ténor.

Musique et éducation

A côté de ses activités marchandes florissantes et de l'exercice des arts, la magistrature municipale s'intéressait aussi beaucoup aux sciences et en particulier à son enseignement : Elle stimula l'essor de "l'école latine", le précurseur des lycées classiques actuelles. La célébration des grandes cérémonies se punctuait de musique, comme l'avèrent les œuvres du compositeur et organiste Cornelis Helmbreecker, destinées aux célébrations de bienvenue ou de vœux pour la nouvelle année. Originaire d'une vieille famille catholique de Haarlem, Helmbreecker suivit l'enseignement de Jan Pieterszoon Sweelinck en personne (ayant eu lui-même comme précepteur à Haarlem Jan Willemsz. Lossy, haut-contre et joueur de chalemie dans le Chœur de l'Église Saint-Bavon), et fut au départ organiste et carillonneur à Hoorn. Il arriva à Haarlem en 1619 pour accompagner son oncle Philips van Velsen en tant qu'organiste assistant et carillonneur à la Grande église de Haarlem. A la mort de celui-ci, en 1625, Cornelis fut nommé organiste de l'église et garda cette fonction jusqu'à son décès, en 1654. Il était très estimé et ses conseils concernant la construction et la restauration d'orgues étaient prisés jusqu'à La Haye, Delft, Bois-le-Duc, Alkmaar et Leyde. Trois des compositions vocales de Cornelis Helmbreecker sont archivées à la bibliothèque municipale de Haarlem (et sont publiées ici pour la première fois). Il s'agit d'un chant de bienvenue, « *Welkom-lied* », composée en 1628 pour le nouveau recteur du lycée municipal, *Wilhelmus van Nieuwenhuysen*, à partir d'une poésie de David van Horenbeek, instructeur et chantre à la Grande église, sur la mélodie d'un air bien connu : *O nuit, jalouse nuit*. On trouve dans ce même recueil des vœux de bonheur en deux parties, écrits en 1629 de la main même de Helmbreecker, et dédiés au même recteur de l'école latine : « *Lang Nieuwenhuysen, lang moet hij vredszaam leven* » et la prière finale 'Geef, Heer'.

Avant l'instauration de la Réforme, la musique avait pour principale vocation d'accompagner des cérémonies religieuses ou les événements de la cité et on chantait presque exclusivement en latin. La musique pratiquée dans les cercles familiaux se limitait à des chants néerlandais simples, comme nous l'avons vu plus haut. Personne ne s'était encore aventuré à mettre en musique des textes néerlandais sérieux. Les premiers à se lancer dans ce genre furent Cornelis Helmbreecker et Padbrué.

Si les premiers textes mis en musique par Helmbreecker ne semblaient guère dépasser le niveau de vers de mirlitons, les « *Geluckwenschingen* » (vœux de bonheur) révèlent un compositeur fidèle à l'enseignement de Sweelinck et maître de son art. Néanmoins, le *stile antico* annonce clairement la fin des vieilles techniques de composition pour introduire les figures de style d'une *seconda pratica* dans une musique de plus en plus assujettie au texte. Les madrigalismes (figuralismes) utilisent des procédés expressifs pour faire valoir le texte : c'est ainsi que le mot « long » est rendu par des notes longues, le mot « cassé » par des tierces brisées, alors que la vivacité de la jeunesse est exprimée par un rythme « frivole » et les expressions de chute à terre et d'« ascension vers la maison céleste » sont traduites par des mélodies descendantes et ascendantes.

La musique et l'église

- avant l'Altération de 1578 : musique d'église

La musique sacrée de l'église paroissiale St-Bavon semble avoir été épargnée, dans un premier temps, par les événements tumultueux qui ont marqué la guerre contre l'Espagne et l'introduction de la Réforme à Haarlem. Certaines sources mentionnent que la musique pratiquée dans cette ville était d'un haut niveau, si l'on en croit les éloges prodigués aux chanteurs de Haarlem. Ceux-ci, selon les annales de Delft de 1561, « éclipseaient ceux de toutes les autres villes hollandaises, tant sur le plan choral que musical ». Malheureusement, aucune musique sacrée du seizième siècle n'a été conservée à Haarlem, à l'exception de six motets, œuvres vocales sur des textes religieux, composés par Claudin Patoulet, maître de chant de l'église St-Bavon, dont le nom figure sur les archives d'église de Haarlem de 1545 à 1549. On ignore d'où il venait et où il est allé ensuite, mais ce qu'on sait en revanche, c'est qu'il a encore travaillé quelque temps à Delft avant qu'on perde sa trace.

ill. 1

Ses compositions ont été conservées dans un livre de chœur de l'église St-Pierre de Leyde, où Patoulet se rendit après avoir été chanteur, puis maître de chant de la Grande église. Il est vraisemblable que ses œuvres aient retenti auparavant dans l'église paroissiale harlémoise. Ces compositions à quatre, cinq ou six voix sont fortement inspirées des grands maîtres de la Haute Renaissance : les hollandais méridionaux Jacob Obrecht, Josquin des Prés et Nicolas Gombert. Selon la coutume de l'époque, ces œuvres étaient interprétées vocalement et instrumentalement. Aux environs de la moitié du seizième siècle, la situation de l'Église catholique commença à changer, même à Haarlem ; tandis que la musique de ce fameux Claudin Patoulet retentissait encore à St-Bavon en 1549, cette même année, la première victime de la répression contre la doctrine calviniste, qui faisait de plus en plus d'adeptes, était faite prisonnier à Tournai. Il s'agissait d'un intime de Calvin. Et si en 1557, Haarlem était encore le siège du nouvel évêché du même nom, vingt ans plus tard, l'épisode tristement célèbre « de Haarlemse Noon » sonna le glas du culte catholique à St-Bavon, et l'église fut attribuée à la Réforme.

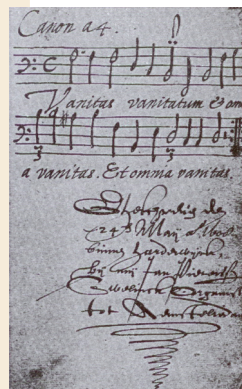
- après l'Altération : musique sacrée

« Pax ecclesiastica », la paix ecclésiastique

Dans la République des Provinces-Unies, l'humanisme s'est incarné au dix-septième siècle dans une philosophie calviniste hollandaise et un courant artistique de Renaissance classique. Deux aspects, qui seront traités en détail ci-après, caractérisent ce mouvement : d'une part, une tolérance accrue entre les religions et le souhait de vivre véritablement en paix, la « pax ecclesiastica », et de l'autre, la prise de conscience de la vanité, de la temporalité et de la précarité de la vie, qui s'exprime dans l'idée de « *vanitas vanitatum* ». Haarlem a véritablement mis ces idées en pratique par la parole, l'image et la musique. L'aspiration à une réconciliation et à une paix religieuse solides s'était déjà traduite entre autres par le contrat de satisfaction de 1577 à 1581, qui fut l'une des nombreuses tentatives faites aux seizième et dix-septième siècles pour parvenir à réunir la pluralité religieuse et la communauté des civils. Certes, le culte protestant ne fournit pas vraiment l'occasion à la musique d'église de s'épanouir, pas plus d'ailleurs que celui des églises clandestines catholiques. Mais après l'introduction définitive de la nouvelle croyance, l'art, la littérature et les sciences prirent leur essor en dehors de l'Église, grâce en partie au climat de tolérance religieuse instauré notamment par les marchands qui, de fait, dirigeaient le pays, et à qui la coexistence pacifique des églises ne manquait pas de profiter. En outre, l'Église Réformée néerlandaise n'était pas une communauté religieuse établie, dans le sens d'une religion d'État comme l'est par exemple l'Église Anglicane. Elle n'était pas la religion imposée ; en revanche, elle était privilégiée. Dans le cadre de cette tolérance, il faut signaler les « œuvres musicales occuméniques » qui virent le jour entre environ 1630 et 1700 dans les Provinces-Unies du Nord de la Hollande. Ces œuvres sont uniques dans l'histoire de la musique. La foi générale qu'on y professait reflétait l'harmonie divine et, dépassant les oppositions religieuses, elle engendra une tolérance spirituelle. Font notamment partie de ces œuvres les motets de Jan Baptist Verrijt (Bois-le-Duc), Herman Hollanders (Breda), Constantijn Huygens (La Haye), Benedictus Buns (Boxmeer), Cornelis Thymenszoon Padbruë (Haarlem) et, sans aucun doute également, Jan Pieterszoon Sweelinck (Amsterdam). Le fait que ce dernier ait pu composer un recueil de motets latins « *Cantiones sacrae* » en même temps que des arrangements du psaume genevois francophone a longtemps étonné les musicologues qui se sont interrogés : Sweelinck était-il catholique ou protestant, ou bien « converti » ? La théorie et la pratique occuméniques des compositeurs cités et de bien d'autres encore expliquent que cette musique d'église, ou plutôt « musique sacrée », ne pouvait pas être, et ne fut pas non plus, attribuée à une religion spécifique, et que les musiciens professant ces deux religions (ou allant de l'une à l'autre) composèrent sur des textes latins, parfois même spécifiquement catholiques, ayant trait à la Vierge Marie et à d'autres saints. Sous l'influence des humanistes et grâce au haut niveau d'études qui caractérisait alors la Hollande, le latin servait de langage universel, et pas seulement pour les catholiques. En atteste les écoles latines qui existaient dans toutes les villes. Ces œuvres n'étaient d'ailleurs pas jouées dans un cadre ecclésiastique ou liturgique, mais dans l'intimité du foyer ou dans les collegia musica, le catholicisme comme le protestantisme ne permettant pas d'adaptation pratique, encore moins liturgique, de leurs offices religieux. Citons ici comme exemples éloquentes de cette fameuse tendance à la tolérance et à l'occuménisme Joost van den Vondel et le musicien harlémois Cornelis Padbruë. Il faut savoir que les relations entre poètes et musiciens étaient très suivies aux Pays-Bas au dix-septième siècle. Ces artistes se rencontraient et s'influençaient au sein du « cercle de Muiden », groupe éminent d'intellectuels qui se réunissaient au château du même nom près d'Amsterdam. Mais c'était aussi dans des communautés urbaines, où des poètes et des musiciens se rencontraient. Constantijn Huygens a réuni les deux rôles dans une personne. Padbruë et Vondel contribuèrent avec conviction à cette paix ecclésiastique tant chérie. Les trois motets de Cornelis Padbruë, qui, par bonheur, ont été préservés, sont une illustration tout à fait remarquable de cette tendance. Padbruë était particulièrement intéressé par l'œuvre de Joost van den Vondel. En 1640, à la demande explicite du poète lui-même, il mit ses vers « *De kruysberg* » (le Calvaire) en musique et compléta cette composition



ill. 2



ill. 3

par un motet en latin à deux parties dont le thème est très proche de l'œuvre de Vondel. (illustration 1). Le texte de la première partie, « *O vos omnes* », emprunté aux lamentations du prophète Jérémie, est écrit sur le mode mineur : les voix aiguës restent relativement basses et les graves plongent dans les profondeurs, ce qui permet au compositeur de

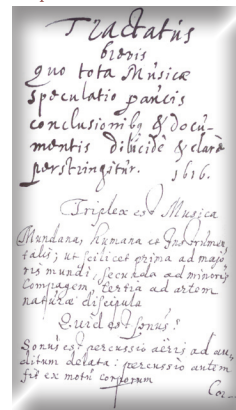
créer un contraste puissant dans la deuxième partie « *O triste spectaculum* ». Les madrigalismes qu'il affectionne particulièrement s'expriment surtout dans le passage « *ululate, plangite, clamate* » : pleurez, criez, hurlez. Padbruë mit également en musique un deuxième poème de Vondel : « *Klaght over de tweedragt der Christe Princen* », mais c'est dans le motet suivant que le compositeur traduit avec beaucoup d'originalité et d'éloquence le thème du poème de Vondel, à savoir une lamentation sur les conflits religieux et politiques qui déchiraient l'Europe dans les années 1630. Cette œuvre paie un tribut manifeste à l'idéal de *paix ecclésiastique*, de réconciliation entre les Églises chrétiennes, et de coexistence pacifique tel qu'il a été défendu passionnément par Erasme et Hugo de Groot. Cet idéal faisait de plus en plus d'adeptes parmi les libéraux, non seulement dans la République de Hollande, mais à l'étranger. Padbruë se rallie à cet idéal et utilise à cet effet, dans son double motet, le texte de circonstance de l'antienne : « *Da pacem Domine* », Seigneur, donnes-nous la paix. Mais, 12 mesures plus loin, il nous surprend en faisant entonner un canon par quatre voix d'hommes sur le texte du psaume « *Ecce quomodo bonum et quam jucundum* » (psaume 133). Qu'il est bon et salubre de vivre en frères, tout autant de circonstance. Cette composition à huit voix est un exemple saisissant de la maîtrise musicale de ce compositeur. Padbruë souligne le texte de Vondel, s'agissant de la victoire de Dieu sur les Turcs, par un arrangement à trois voix du psaume 97, jubilant d'allégresse : « *Cantate Domino canticum novum* », « Chantez un cantique nouveau pour le Seigneur », dans un idiome sonore

étonnamment moderne, où trois voix semblent se poursuivre et s'affronter (stile concertato). Pour finir, la dernière composition de Padbruë, et en même temps la plus mature, retient notre attention. Il s'agit d'une œuvre sur la tragédie de Vondel « *Les larmes de Pierre et de Paul* » de 1646 (illustration 2) mise sous forme d'oratorio pour cinq solistes, basse continue et cordes. Padbruë s'aventure ainsi avec brio sur le terrain du Baroque naissant, la *seconda prattica*, et de ses corphylés Monteverdi et Schütz. Outre les fragments choraux, la voix solo occupe pendant cette période une place de plus en plus importante. Malheureusement, cette œuvre n'a pas été entièrement préservée. C'est à juste titre que Padbruë passe pour le compositeur attiré de Vondel, car après 1635, il a uniquement écrit sur des textes de ce poète. Et si ces deux artistes ne se sont peut-être jamais rencontrés en personne, Vondel a exprimé son admiration pour Thymenszoon Padbruë dans un poème intitulé « *in Deuntje* » (un petit air), qui est une invitation déguisée à la coopération. La cordialité de son ton révèle un contact plus que passager.

*O genoeghelike Tijden,
Als uro tong begint te lijmen,
Op het veld, of in het koor,
Lijmt ghy alles aan uro oor.*

*Wil jij zingen, ik wil rijmen,
O genoeghelike Tijden.
Zoo mijn zangk geen waarheid derft,
Ghy zult zingen, als ghy sterft.*

On ignore si Cornelis Padbruë était un adepte de la religion catholique, car s'il était un grand ami du peintre catholique Salomon de Bray, son beau-frère, il était également ami avec le poète protestant Westerbaen. Quoi qu'il en soit, Cornelis Padbruë a apporté une brillante contribution à l'idée de la *pax ecclesiastica* incarnée par la relative tolérance qui caractérisait les Provinces-Unies du Nord. Dans cette partie de la Hollande, les organistes pouvaient en effet obtenir une fonction quelconque à l'Église, sans qu'il soit question de préférence religieuse marquée. C'est ainsi que Sweelinck a pu composer ses variations sur les Psaumes genevois à côté de motets latins. L'amitié évoquée ci-dessus était donc possible entre quelqu'un comme Constantijn Huygens, secrétaire de Frederik Hendrik et calviniste puritain, et Johan Albert Ban, prêtre catholique et musicien érudit, dont nous parlerons plus en détail ci-après. La réconciliation entre Rome et Genève, la *pax ecclesiastica*, entre les protestants libéraux conduit par Hugo de Groot, et les catholiques représentés par le prosélyte Joost van den Vondel, était l'enjeu commun. Mais en dépit des relations suivies entre ces deux figures de proue, cette *pax ecclésiastique* n'en finissait pas de s'installer. Par contre, la coopération, le respect et l'amitié qui dépassaient manifestement toutes les différences religieuses entre des personnages aussi divers que Padbruë, Ban, Vondel, De Groot que nous venons d'évoquer, peuvent être considérés comme le fruit de toutes ces tentatives.



ill. 4

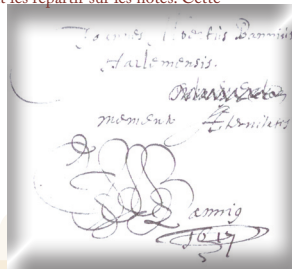
Vanitas vanitatum

Le calvinisme et l'humanisme ont entraîné à la longue une modification du climat culturel des Pays-Bas, où une tendance de plus en plus moraliste alliée à une constante référence au bien, mais surtout au mal en toutes choses, gagnait de plus en plus de terrain. Les humanistes adoptaient une attitude menaçante, l'index levé en signe d'avertissement, à l'exemple de la philosophie sévère, pessimiste et teintée de méfiance qu'incarne Platon dans la Grèce antique. Et le souvenir des atrocités perpétrées pendant le siège (de 1572 à 1573), du grand incendie de la ville en 1576, des destructions de l'Iconoclisme « de Haarlemme Noon » (1578) et des nombreuses victimes de la peste et d'autres épidémies (en 1635-1637 et en 1663-1664) n'ont pas manqué de contribuer à cet état d'esprit. Cela se manifestait notamment par l'attention portée au caractère passager de la vie et à la vanité de tout ce qui est temporaire. C'est ce qu'exprime le fameux canon de 1608 de J.P. Sweelinck : « Vanitas vanitatum et omnia vanitas » – « Vanité des vanités, tout est vanité » (Livres de l'Écclésiaste : 1,2) (illustration 3). Le mot et la notion de « vanité » sont devenus le terme consacré pour la représentation picturale et musicale de cette morale. Les connotations de vanité sont innombrables et expriment par la parole et l'image les pensées de « memento mori » (pense à la mort) et « sic transit gloria mundi » (ainsi passe la gloire du monde). On trouve des traces nettes de cette tendance, notamment dans la vie et l'œuvre de Johannes Albertus Ban, curé du Béguinage de Haarlem, mentionné précédemment. Dans un traité manuscrit sur les aspects techniques de la musique (illustration 4) datant de 1617, et donc encore de l'époque où il était séminariste à Louvain, ville où il étudiait d'abord le droit, sa devise initiale « Sale et zelo », a été rayée et remplacée par « Memento aeternitatis », Pense à l'éternité, (illustration 5). Selon ses propres dires dans l'une de ses épîtres, il souffrait déjà à l'époque d'une santé chancelante. On trouve la même philosophie dans l'un de ses poèmes, qui comporte le distique suivant : « Le temps et l'éternité, c'est à eux que nous nous sommes confrontés, nous, humains. Il faut y réfléchir. Le reste est du domaine de la mort ». Cette attitude explique le petit fragment musical de Ban à deux voix sur la plus ancienne gravure musicale connue de Dirk Matham, datant de 1622, à propos de la vanité et dont est extrait le vers ci-dessus (illustration 6). Le mot VANITAS imprimé en capitales et couronné d'une tête de mort s'accompagne du texte d'Ovidius Naso : « omnia sunt hominum tenui pendencia filo et subito casu quae valere ruunt », « Tout ce qui est humain ne tient qu'à un fil et disparaît sans crier gare ». Fidèle à son credo musical, il peint en courtes notes balbutiantes cette ruine inexorable. Dans ce contexte, n'oublions pas d'évoquer les innombrables compositions des Provinces-Unies et de l'étranger sur le texte : « Da pacem, Domine », « Seigneur, donnez-nous la paix ». Comme nous l'avons vu précédemment dans le double motet de Padbrué, ces œuvres exprimaient l'attente lassée de la fin de l'interminable guerre de Quatre-Vingts ans. Les allégories de la vanité représentées sur des tailles-douces se sont considérablement enrichies et répandues à Haarlem, notamment sous l'influence de personnages éminents comme Coornhert, Van Mander, Golzius, Galle et surtout Johan Sadeler, le créateur et l'âme des gravures allégoriques de motets telles que celle de Matham décrite ci-dessus. Entre 1584 et 1590, il en a créé sept, sur lesquelles un morceau de musique est imprimé.

Du style antique au style moderne

La période située entre 1500 et 1600 se caractérise aux Pays-Bas par la coexistence et l'affrontement des vieilles idées et des idées nouvelles. L'aspiration médiévale au Paradis et l'idéal d'une communauté ecclésiastique durent se heurter à des courants de pensée terrestres comme l'humanisme, l'individualisme et la croyance de l'homme en ses propres forces, pour finalement leur céder du terrain. Le calvinisme apporta à la longue une modification du climat culturel. En ce qui concerne la musique, le style d'écriture polyphonique du « *stilus antiquus* » qui avait fait ses preuves, s'enrichit au cours du siècle du concept nouveau selon lequel la musique devait refléter le texte. On aspirait à un genre de musique inspiré par la lettre, ce qui traduisait une influence directe de l'humanisme. Les compositeurs ne se contentaient plus de vouloir reproduire les caractéristiques syntaxiques et grammaticales de même que le juste accent tonique des mots, ils voulaient en traduire la signification. Bref, ils cherchaient une nouvelle voie à l'expression. Claudin Patoulet, le maître de chant des heures de l'église paroissiale St-Bavon de Haarlem (dont nous avons déjà parlé), a à peine participé à la montée de la pensée humaniste en ce qui concerne le traitement du texte. Il ne s'est pratiquement pas préoccupé de l'accent tonique latin, et encore moins de placer sous la notation musicale les mots et les syllabes, qui sont inscrits généralement au hasard. Les chanteurs savaient comment les répartir sur les notes. Cette musique est « objective », c'est-à-dire qu'elle n'a aucun lien avec la signification des mots. On peut impunément placer n'importe quel texte sous les notes des motets de Patoulet. Et cette musique est compatible avec plusieurs textes, voire même avec plusieurs langues sur les différentes voix d'une seule composition. Des compositeurs comme Herman Hollanders et Cornelis Padbrué ont encore écrit dans ce « *stilo antico* ». Dans les « *Kusies* » et motets de Padbrué, c'est encore l'écriture polyphonique avec un solide contrepoint qui prédomine. Mais par ailleurs, tout à fait dans le style de la nouvelle pratique, la « *seconda prattica* », il consacre un soin détaillé au texte et à son contenu : figuralisme, madrigalisme et expression des sentiments sont mis à l'honneur, comme le fait nettement entendre sa composition « *Kusies* », dont il a déjà été question.

ill. 5



Johan Albert Ban (1597/98-1644), chanoine du chapitre de Haarlem et curé du Béguinage dans cette ville, alla même plus loin en se distanciant volontairement de la polyphonie pour se consacrer uniquement à un style d'écriture monodique dans lequel la polyphonie garantissait l'autonomie de la partie vocale, uniquement accompagnée par une basse instrumentale. Ban connaissait le *stile nuovo* mieux que quiconque. Contrairement à ce qui a été dit précédemment à propos du traitement de texte façon Renaissance de Patoulet notamment, dans sa *Dissertatio epistolica* de 1636, Ban privilégia avant tout la qualité des syllabes, la prononciation et, surtout, la signification des mots. Nulle part, les voix ne doivent chanter de mots différents dans les pièces vocales polyphoniques. Il attribue à chaque nuance textuelle une figure musicale irremplaçable, en procédant de façon extrêmement méticuleuse. Il rédigea à cet effet une théorie musicale bien à lui dans son livre « *Zangbloeisel & Kort Sangh-Bericht* » (1642/1643), dans lequel il fait preuve de sa connaissance approfondie du « *stile rappresentativo* » de Monteverdi. Il mit cette théorie en pratique dans plusieurs compositions de ses *Musica flexanima* (chants qui pénètrent l'âme), qui se sont malheureusement presque toutes perdues. Tout à fait en accord avec sa pensée humaniste, il remplaça toutes les expressions musicales italiennes par des termes néerlandais. Par ses nombreux contacts et sa correspondance abondante avec les grands esprits de son temps comme René Descartes, Constantijn Huygens, Pieter Cornelisz. Hooft, Marin Mersenne, il cherchait un exutoire à ses conceptions musicales plutôt controversées, en même temps qu'une approbation. Malheureusement, il n'obtint pas toujours la reconnaissance souhaitée. Ce fut parfois pour lui une source de frustration qui culmina dans la fameuse épreuve de composition proposée par Mersenne, théoricien de la musique, qui l'opposa au compositeur parisien Antoine Boësset et à qui il dut laisser l'honneur de la victoire.



ill. 6

Dans la République de la première moitié du dix-septième siècle, Haarlem était le centre de la culture catholique par excellence. Ban et le peintre et compositeur amateur Pieter de Grebber (±1600-1658), représentants caractéristiques des idées de la Contre-Réforme, avaient des liens solides qui se resserrèrent encore lorsque ce dernier vint vivre chez Ban au Béguinage en 1634. De Grebber fut au moins 25 fois le témoin de célébrations de mariage à l'église clandestine du Béguinage et il participa à la rédaction d'un rapport sur la vie des Béguines. Il était un représentant du style pictural classique et s'inspira du Baroque des Provinces-Unies méridionales d'un Karel van Mander, entre autres. En musique, il a certainement été l'élève de Ban, et son intérêt pour cet art s'exprime dans une toile de 1633, sur laquelle il a peint une partition avec une notation musicale reconnaissable. Cette œuvre, intitulée « *L'Adoration des bergers* », représente une guirlande tenue par des anges et portant le début d'un arrangement à deux voix du Gloria. Le compositeur et la musique dont il s'agissait sont difficiles à définir jusqu'à présent, mais il n'est pas impossible que le peintre et le compositeur ne soient qu'une seule et même personne. Bien qu'il subsiste très peu de l'œuvre musicale de Ban et qu'on ne sache presque rien de sa valeur, pour son cher ami Pieter de Grebber, elle était indéniable puisqu'il exalta ses mérites dans une petite composition qu'il lui dédia.

*Orpheus Ve'el is kind're kal;
Ban doet stomme stemme spreken.
Ban kan't hard, en d'berten breken.
Ban is veel, ja! Ban is't all!*

Par ailleurs, Pieter de Grebber était au moins aussi flatteur à l'égard de Cornelis Padbrué, lorsqu'il accompagna l'édition des « *Kusies* » d'un arrangement à quatre voix d'une traduction néerlandaise du verset composé par Pieter Luidhens que nous avons déjà évoqué auparavant. Padbrué, pour sa part, avait beaucoup d'admiration pour Ban. Dans la page de garde de son œuvre intitulée « *Lof van Jubal* » (Louanges à Jubal), il classe même ce prêtre parmi les « pères de la musique » comme le Roi David, Grégoire, Augustin, Josquin des Prés, Monteverdi, et Sweelinck. S'il est bien un compositeur dont l'œuvre rassemble les styles anciens et modernes c'est bien Padbrué dont les motets trahissent un *stilus antiquus* alors que dans les « *Kusies* », le *stilus modernus* est déjà nettement présent ; les deux styles se retrouvent même au sein de cette œuvre. Ceci dit, Ban était également un produit de son temps : humaniste ardent, mais en même temps prêtre et chanoine dévot, il composait uniquement sur des textes traitant de l'amour terrestre. De nos jours, cela peut étonner. On ne connaît pas de musique religieuse de sa main, si ce n'est une simple chanson de Noël extrait du recueil de chants profanes légèrement burlesques et paillardes déjà mentionné, intitulé « *Spaerens Vreuchden-Bron* » et datant de 1643. Ce recueil fut édité par son voisin de la Jansstraat : Michiel Segerman.

Épilogue

Deux personnages font régulièrement leur apparition au fil de cet article : Patoulet et Padbrué ; à eux deux, ils occuperont plus ou moins la période 1550-1650 alors qu'à bien des égards, ils étaient l'exact opposé l'un de l'autre. Cependant, tous les deux n'étaient pas seulement musiciens, ils étaient aussi des « musiciens de rue », avec toutes les connotations péjoratives que cela implique, à cette époque-là d'autant plus : Patoulet (apparaissant dans le manuscrit sous le nom de Claudius Potoletus: (Poto-letus = adorant boire !) se fit à plusieurs reprises sermonner par ses employeurs ecclésiastiques qui enjoignirent le maître de chœur de ne plus se présenter saoul au pupitre. Quant à Padbrué, il n'avait rien à envier à Cornelis Thymensz. en matière de mauvaise conduite : à plusieurs reprises il se compromit en public avec une courtisane, Lijsbeth Dirxdochter. Qui plus est, il se chamailla aux yeux de tous avec ses collègues musiciens sur le partage des gages et fut finalement mis à pied par la municipalité pour cette raison. Plus tard, leur confrère Sybrand van Noordt vit sa carrière d'organiste à l'Église Saint-Bavon écourtée (1692-1694) pour une raison similaire : participation à une rixe violente après beuverie. Pendant ce siècle d'or, tout ne fut pas aussi rutilant !

Drs Jan Valkestijn

Barocco Locco est un ensemble international qui a été fondé en 1985 par le cornettiste Fritz Heller, dans le but d'interpréter la musique du 16^e et 17^e siècle d'une manière authentique. Chaque programme est précédé par une recherche sur les sources primaires. Les musiciens, avec leurs instruments d'époque utilisent des partitions originales ou des transcriptions réalisées par eux-mêmes, soit par des musicologues spécialisés. Ce noyau de l'ensemble est formé par Fritz Heller (cornet à bouquin), Saskia van der Wel (soprano, violoncelle), Arwen Bouw (violin), Cas Gevers (sacqueboute) et Vincent van Laar (clavecin, orgue). La composition de l'ensemble peut être agrandie pour réaliser des œuvres monumentales. Le but de l'ensemble dans sa petite formation est surtout de réaliser un répertoire peu connu à côté des grands noms, par exemple : musique allemande de H. Schütz, J.H. Schein, S.Scheidt, J. Vierdanck, italienne de G. Frescobaldi, P. Cima, Cl. Castello, A. Grandi, hollandaise de H. Hollander, J.B. Verrijt, C.Th. Padbrué Une autre préoccupation de l'ensemble est de documenter l'histoire musicale locale des villes comme Aix-la-Chapelle, Liège, Maastricht, Jülich, Düsseldorf, Rostock et Haarlem. Dans sa grande formation l'ensemble a réalisé des projets comme : H. Schütz- l'Histoire de Noël, les Psaumes de David; Cl. Monteverdi- Vespro della Beata Vergine, Selva morale et spirituale; Le chemin vers Bach- la messe protestante au 17^e siècle; Musique et espace- compositions à deux, trois, et quatre chœurs d'Allemagne et d'Italie.

Fritz Heller (né en 1952) est cornettiste (à bouquin) depuis 1980 et fabrique des instruments à vent de la renaissance depuis plus de 25 ans. Il a fait ses études de cornet à bouquin à la Schola Cantorum Basiliensis et a poursuivi sa carrière en travaillant avec des ensembles spécialisés dans la musique du baroque naissant comme Musica Fiata, Musicalische Compagnie et les Saqueboutiers de Toulouse. Sa formation comme facteur d'instruments commença dans l'atelier de John Hanchet. F.H. a joué des premières mondiales d'œuvres contemporaines de Henry Pousseur, Mauricio Kagel et Charly Morrow. Dans les 15 ans derniers il a réalisé un grand nombre de propres projets musicaux avec ses deux ensembles Barocco locco (musique du 17^e siècle) et Rabaskadol (instruments à vent de la renaissance) y inclus -des disques documentaires de l'histoire musicale locale: « Je ne vais plus à la guerre »- Aix-la-Chapelle, Liège, Maastricht aux 16^e et 17^e siècles « Canticum Canticorum », 1609, du compositeur aixois Reichardus Mangon « Martin Pseudargent », musicien à la cour de Jülich, Kleve, Berg -une intégration de recherches organologiques et musicales, comme le disque « In principio » musique à la cour de Graz 1585, réalisé dans l'instrumentation originale du manuscrit Regensburg A.R. 775-777 - des projets interdisciplinaires qui font une synthèse entre musique, littérature, psychanalyse de culture et philosophie comme « Die italienische Reise » - le voyage en Italie « Begehren und Aufbegehren - le rôle de la femme émancipée dans l'art » « l'éléphant blanc »- les trois religions monothéistes en dialogue et en combat



HAARLEM- MUSIKSTADT IM GOLDENEN ZEITALTER

Dass das 17. Jahrhundert für die Niederlande und besonders den nördlichen Teil das Epitheton des 'Goldenen Zeitalters' erlangt hat, geht für einen erheblichen Teil auf das Konto des vorausgehenden Jahrhunderts. Dessen zweite Hälfte war Zeuge des allmählichen Überganges von der Renaissance zum frühen Barock. In vielerlei Hinsicht lagen doch da die Wurzeln seiner 'goldenen' Wesenszüge. Der Überfluss, charakteristisch für den Barock, hatte verhältnismäßig begrenzten Einfluss, da er nicht zur Strenge der überwiegend calvinistischen Bevölkerung passte. Die politischen und militärischen Aktivitäten und Entwicklungen des Achtzigjährigen Krieges, der mit dem Westfälischen Frieden 1648 ein Ende fand, und die formale Anerkennung der Unabhängigkeit der Republik der Vereinigten Niederlande fanden dort ihren Ursprung. Die Entdeckung neuer Erdteile trug in wesentlichem Ausmaß zu einer ökonomischen Expansion sowie gleichen bei. Die Republik der Vereinigten Niederlande wurde das unangefochtene Wirtschaftszentrum Europas. Sie hatte Handelsbeziehungen und Besitztümer in nicht weniger als vier Kontinenten und ihre Handelsflotte übertraf die von England und Frankreich zusammen. In philosophischer Hinsicht wusste sich der Humanismus eines weit verbreiteten Einflusses zu versichern, insbesondere durch die Schriften des Desiderius Erasmus von Rotterdam. Auf religiösem Gebiet erlebte das 16. Jahrhundert möglicherweise die größte Umwälzung schlechthin mit der Reformation, die den Protestantismus aus der Taufe hob und den ersten gegenreformatorischen Bemühungen der katholischen Kirche ab 1560. Ohne die spektakulären Entwicklungen auf kulturellem Gebiet, just auf dem Terrain, dem das 17. Jahrhundert seinen Ehrentitel als 'Goldenes' entlehnte, wären weder Wissenschaft, Literatur, Dichtkunst noch Malerei, Graphik und Musik zu einem solch verblüffenden Aufschwung fähig gewesen.

Vor allem durch die religiösen Querelen hat seit der Mitte des 16. Jahrhunderts ein wahrer Exodus stattgefunden aus den katholischen südlichen Niederlanden in Richtung des sicheren calvinistischen Nordens, der mehrere Migrationswellen von Protestanten in Gang gebracht hat, wodurch der Norden nicht nur kommerziell sondern auch geistig und kulturell profitiert hat. Neben mächtigen Unternehmern und Händlern kam eine große Anzahl Künstler - Literaten, Maler, Graveure, Musiker sprichwörtlich ihre Zuflucht in den nördlichen Gefilden suchen. Dieser Auszug nahm nach dem Fall von Antwerpen, dem derzeit mächtigsten Handelszentrum Europas, im Jahre 1585 noch zu. Mit hierdurch entstand ein geistiger Zustrom aus Flandern in die nördlichen Provinzen und ein häufiger wechselseitiger Kontakt zwischen beiden mit einer Zentralachse, dem Städteband zwischen Antwerpen und Haarlem. Dies erlaubte ein Zusammentreffen von zwei Weltanschauungen: der römisch-katholischen unter der spanischen Krone und dem Calvinismus, der aus der Schweiz kommend, über Frankreich seinen Weg in die Niederlande gefunden hatte. Zwischen 1580 und 1620 hieß der Norden und namentlich Haarlem flämische Künstler und Intellektuelle willkommen, die für längere oder kürzere Zeit in die Stadt am Spaarne kamen und nicht gerade wenig zu einem reichen kulturellen und geistigen Leben beitrugen. Als Beispiel sei genannt der berühmte Haarlemer Humanist und Calvinist, Dichter, Theologe, Politiker und Graveur Dirk Volkertsz. Coornhert (1522-1590). Er wusste den Antwerpener Graveur Hendrick Goltzius als Lehrling nach Haarlem zu holen, der wiederum Jacques de Gheyn aus Flandern dazu bewegen konnte, als sein Schüler nach Haarlem zu kommen. Auch der Name des flämischstämmigen Haarlemer Malers und Dichters Karel van Mander (1548-1606), Compagnon von Goltzius, darf in dieser Reihe nicht fehlen. Die blühende Tuchindustrie, die Haarlem mit dem flämischen Gent gemeinsam hatte, begünstigte auch die Verehrung des selben Schutzheiligen, des Heiligen Bavo, einem flämischen Mönch und Edelmann aus dem 6. Jahrhundert. Seine Verehrung geht zurück auf Graf Dirk II in der Mitte des 10. Jahrhunderts. Bavo wurde im übrigen Patron des späteren Bistums Haarlem. So kommt es, dass beide Städte in einem gregorianischen Hymnus zu seiner Ehre namentlich erwähnt sind.

Die Musikpraxis

Mit Relevanz für das kulturelle Klima kannten die nördlichen Niederlande im 16. und 17. Jahrhundert keinen kaiserlichen, königlichen oder wichtigen Fürstenhof und damit auch keine Hofkultur und keine höfischen Funktionsträger. Außer den Familien Oranien Nassau und Nassau Dietz, den Statthaltern in Friesland, war durch den Aufstand gegen die spanische Obrigkeit der höhere Adel aus den nördlichen Niederlanden nahezu ganz verschwunden. Die bedeutende Rolle der römisch-katholischen Geistlichkeit in ihrer Funktion als Patrone der schönen Künste und der Literatur ging zu Ende. Die Calvinisten übernahmen die Mäzenrolle nicht. Künstler, darunter viele begabte Komponisten und Musiker, fanden ein Tätigkeitsfeld bei Fürstenhäusern und kunstbegeisterten Prälaten im übrigen Europa.

In den Niederlanden wurde Musik auf vier Terrains weiter gepflegt: Durch Stadtmusikanten im Dienst oder unter der Aufsicht der städtischen Obrigkeit, im häuslichen Kreis, dargestellt auf unzähligen Bildern der Zeit, im Schulunterricht und schließlich als geistliche Musik innerhalb und außerhalb der Kirche.

Stadtmusik

Das 'Goldene Zeitalter' verdankt unter anderem dem Zustrom von Kunst und Wissenschaft seinen Namen; und dazu lieferten Musik und Literatur sicherlich nicht den geringsten Beitrag. Im Gegensatz zu Orten, an denen sich in der Vergangenheit diese Blüte entwickelte hatte, bestand an den kleineren Adels- und Fürstenhäusern hierzulande wenig Interesse an Kunst und Kultur. Genauso wenig in den Kirchen: der protestantische Gottesdienst

calvinistischer Prägung konnte anfänglich nur unbegleiteten Psalmengesang, während in den katholischen Versteck - Kirchen kaum ein Nährboden für eine reiche kirchenmusikalische Praxis zu erwarten war. Das einzige offizielle Organ , das sich mit örtlicher Musikpraxis bemühte, war die städtische Magistratur. Diese Praxis kannte zwei Gebiete, zum einen Orgel- und Glockenspiel (-die andernorts besprochen werden) und Musik der Stadtpfeifer. So wie jede holländische Stadt von Rang, hatte auch Haarlem ein Ensemble von vier bis fünf Musikern in Dienst, die verpflichtet waren viermal in der Woche vom Balkon des Stadthauses herab zu musizieren. Die zunehmende Wohlfahrt und Autonomie der Städte hatte u.a. zur Folge, dass man fahrende Lüte , herumreisende Straßenmusikanten in die Stadt holte. Sie machten eine regelrechte Metamorphose durch. Von herumschweifenden Vagabunden zu respektierten Pfeifern (sie gebrauchten bei Auftritten im Freien ausschließlich Blasinstrumente) im Dienst der Stadt, in einer Uniform mit Stadtwapen. Ihre Aufgabe bestand ursprünglich darin, auf den Tümen Wache zu halten um bei Brand oder Gefahr ein Signal zu blasen. Aber auch zur Aufwartung bei Festen und Empfängen wurden sie heran gezogen. Vor der Reformation mussten sie zu festgelegten Zeiten in Prozessionen mitziehen um gegebenenfalls Sänger zu ersetzen oder wie es hieß, sie in ihrem Gesang zu festigen - 'te stijven in hunne sanck'. Nach der Reformation spielten sie im Anschluss an den Gottesdienst auf der Straße zum Volksvergnügen. Wichtige Stadtpfeifer waren Vater und Sohn Padbrué aus einer kunstsinnigen und musikalischen Dynastie. Jan Janszoon (+ 1582) wird in den Stadtarchiven geführt als 'Jenning de Sangher', Contratenor im Chor der Kirche St. Bavo. Auch sein Sohn Thymen wurde Stadtmusiker zu Haarlem und dessen Bruder David zu Leiden, nachdem er als Junge Mitglied der Hofkapelle Philips II in Madrid gewesen war. Thymens Sohn Cornelis Thymensz. Padbrué (±1592-1670), der später noch ausführlich zur Sprache kommen soll, war Leiter der Haarlemer Stadtpfeifer, denen auch seine beiden Söhne angehörten. Von Vater Cornelis Thymensz., 'Musicien van Haerlem', sind unter anderem zwei Kompositionen überliefert, die er 1641 und 1642 anlässlich zweier vornehmer Hochzeitseierlichkeiten schrieb, *Symphoniae in Nuptias* , kurzweilige Spielmusik für wahlweise zwei oder fünf Instrumente , jeweils paarweise aus einem gravitätischen Pfaudentanz, einer Pavane und einem lebendigen Springtanz, der Gaillarde bestehend. Diese beiden Werke stellen wertvolle Zeugnisse der instrumentalen Musizierpraxis des 'Goldenen Zeitalters' dar.

Hausmusik

Es wurde viel musiziert im häuslichen Kreis, betrachtet man die zahlreichen Bilder , auf denen Szenen mit musizierenden Gesellschaften abgebildet sind. Was die Vokalmusik betrifft, können wir auf allerlei Haarlemer Liederbücher verweisen, die erhalten sind, wie „*Spaerens Vreuchden Bron*“ (1646) und „*Haarlemse lente-mei-somer-winter bloempjes*“ (1646-1649). Das Lied war in einer Zeit des geistigen Umschwunges nebst Freizeitvergnügen auch ein Angelpunkt für neue Denkbilder. Hinsichtlich der Instrumentalmusik sind wir gut auf dem laufenden unter anderem durch „*i Uitnemen Cabinet*“ (1646,1649,1655), eine zweibändige Ausgabe voll Spielmusik. Neben den Liederbüchern war dies eine Quelle einfacher Gebrauchsmusik für den häuslichen Kreis. Man hatte Bedarf an Musik mit einem bekannten Klangidiom, die jeder auf seinem eigenen Instrument spielen konnte. In dieser Sammlung treffen wir Werke an unter anderem von Cornelis Helmbreeker (s.u.) und von Pieter Luidhens. Von diesem letztgenannten Musiker (fl. 1640-1654), wahrscheinlich portugiesischer Herkunft (Lusitanus), ist wenig bekannt. Sein Name kommt vor in Padbrués *Opus primum* , 'Kusies' (s.u.) als „*mynen Vrindt*“ und Komponist eines dreistimmigen Werkes auf den lateinischen Text , eingraviert auf einer Schale, die Padbrué als Dank für seine ‚Kusies‘ erhalten hatte. Weiter fand der Autor einige Kanons von Luidhens im Archiv der Haarlemer Stadtbibliothek, die Johannes IV, dem König von Portugal gewidmet sind. Von Luidhens ist in o.g. Sammlung unter anderem eine anmutige Corente überliefert, ein ursprünglich höfischer Tanz in lebendigem Rhythmus. Im Laufe des 17. Jahrhunderts entstanden für die gebildeten Bürger Collegia musica, in denen im Verband Gleichgesinnter ernstzunehmend vokal und instrumental musiziert wurde wie im freisinnig- freigeistigem 'Muider Kreis' - 'Muiderkring' um den Schlossvogt Pieter Cornelisz. Hooft mit Maria Tesselschade, Constantijn Huygens, Johannes Albertus Ban, Cornelis Helmbreeker, Dirk Sweelinck und anderen. Mit Blick auf die gesungene Musikpraxis in diesen Kreisen nahm das Madrigal einen wichtigen Platz ein. Die Kunstform des Madrigals, ein Vokalwerk über einen weltlichen Text, eine typisch italienische Renaissanceform, war bis weit nach Einführung des Protestantismus in den Niederlanden unbekannt. Jan Pietersz. Sweelinck war der erste, der sich dieses Genres annahm. Er bediente sich noch ausschließlich italienischer Texte. Der feurigste Anwalt des niederländischsprachigen Madrigals war jedoch Cornelis Padbrué. Er war der erste Komponist, der die musikalischen Möglichkeiten der seinerzeit üppig florierenden niederländischen Dichtkunst wertschätzen konnte. Literarisch gebildet, stand er im Austausch mit den großen Schriftstellern seiner Zeit. Das *Opus primum*, gleichzeitig das bekannteste Werk dieses Haarlemer Komponisten ist die madrigaleske Vertonung der 'Kusies' (1631/1641) basierend auf dem Text einer berühmten Serie lateinischer erotischer Liebesgedichte des niederländischen Humanisten Johannes Secundus, dem 'Liber Basorum', dem Buch der

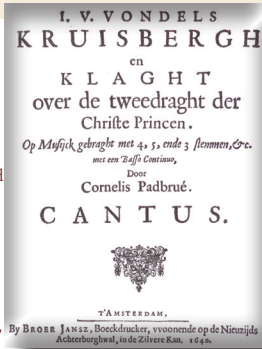


Abb. 1

Küsse. Es wurde ins Niederländische übersetzt durch Jacob Westerbaen. In dieser Komposition scheint Padbrué an ältere Satztechniken anzuschließen, bei näherer Betrachtung jedoch macht er effektiv und sachkundig Gebrauch von modernen Ausdrucksmitteln, Madrigalisten und Wortmalerei im Dienst der Textauslegung, obwohl man seine Kompositionsweise noch nicht *'prattica moderna'* nennen kann. Padbrué gab 1643 und 1645 ein zweiteiliges Werk unter dem Titel '*i Lof van Jubal*' heraus. Es geht hier um dreizehn Madrigale auf Texte von Vondel, Cats, Barlaeus und anderen. Leider ist von diesem Werk lediglich die Tenorstimme erhalten geblieben.

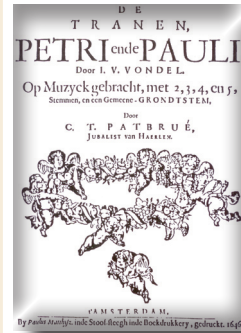


Abb. 2

veröffentlicht werden: Ein *Willkommens-Lied* aus 1628 für den neuen Rektor des städtischen Gymnasiums, den, *eberrwürdigen , frommen, belesenen und hoch-gelehrten Wilhelmus van Nieuwenhuysen, ehemaligen Rector von Enkhuizen, in gleicher Funktion nach Haarlem kommend* ' (Original: siehe nl. Text), gedichtet von David van Horenbeek, Schriftführer und Vorsänger an der Großen Kirche, gesetzt auf die bekannte Weise "*O nuit, jalouse nuit*" In der gleichen Sammlung befindet sich ebenfalls aus der Hand Helmbreekers ein Neujahrsglückwunsch aus 1629 in zwei Teilen, an selbigen Rektor der Lateinschule adressiert; "*lang, Nieuwenhuysen, muss er friedlich leben*" und das Schlussgebet "*Gib Herr*".

Vor der Einführung der Reformation spielte sich das Musikgeschehen hauptsächlich ab während kirchlicher und städtischer Feierlichkeiten und um diese herum und dabei hatte das Latein nahezu das Alleinrecht. Die vokale Hausmusik bestand ausschließlich aus dem Gesang einfacher niederländischer Lieder, wie oben gezeigt. Komponieren auf erstzunehmende niederländische Texte war noch Brachland. Es waren Cornelis Helmbreeker und Cornelis Padbrué, die sich als erste Niederländer hierauf zulegten. Überragen die von Helmbreeker vertonten Texte anfänglich noch nicht das Niveau von Schüttelreimen, zeigt er sich doch in den „*Geduckenschinge*“ als Komponist und getreuer Schüler seines Meisters Sweelinck als gediegener Fachmann. Aber das nahende Ende der alten Kompositionstechnik, des „*silo antico*“ kündigt sich deutlich an und macht Platz für die Stilfiguren einer „*seconda prattica*“, mit einer zunehmenden Textbezogenheit der Musik. Einige affektreiche Madrigalisten zollen dem zugrunde gelegten Gedicht Tribut, beispielsweise wird das Wort 'lang' durch sehr lange Noten, 'gebrochen' durch gebrochene Dreiklänge dargestellt, während die 'Jugend' Gestalt erhält durch einen ausgelassenen Rhythmus und „danieder liegt“ und der „Aufstieg zum himmlischen Hause“ mit fallenden und steigenden Melodien dargestellt wird.

Musik und Kirche

-Vorreformatiorisch: Kirchenmusik

Von den turbulenten Entwicklungen in Haarlem während des Krieges gegen Spanien und der Einführung der Reformation scheint die Kirchenmusik in der Gemeindekirche St.Bavo wenig berührt worden zu sein. Wir haben Quellen , die mitteilen , dass die Musikausbübung in Haarlem auf einem hohen Niveau stand, verbürgt durch die Lobeshymnen über die Haarlemer Sänger, die laut Annalen „ in Gesang und Musik die von allen anderen holländischen Städten weit übertreffen“, so ein Bericht aus dem Jahre 1561. Allerdings ist aus dem Haarlem des 16. Jahrhunderts keine Kirchenmusik erhalten geblieben außer sechs Motetten, Vokalwerken auf geistlichen Text, vom Kantor (zangmeester) an der St. Bavo: Claudin Patoulet. Sein Name erscheint in den Haarlemer Kirchenarchiven von 1545 bis 1549. Woher er kam und wohin er ging bleibt im Dunkeln. Er hat wohl noch eine kurze Zeit in Delft gewirkt, danach verliert sich jedoch seine Spur. Seine Kompositionen sind erhalten geblieben in einem Chorbuch der Pieterskerk zu Leiden , wohin Patoulet nach seiner Anstellung zunächst als Sänger, dann als Kantor

an der St. Bavo umsiedelte. Es ist wahrscheinlich, dass diese Kompositionen zu Patoulets Zeit in der Gemeindekirche in Haarlem geklungen haben. Seine vier- bis sechsstimmigen Sätze sind den Großmeistern der Frührenaissance in höchstem Maße tributpflichtig: den Süd-Niederländern Jacob Obrecht, Josquin des Prez und Nicolas Gombert. Gemäß den Gepflogenheiten der Zeit wurden diese Werke sowohl rein vokal als auch unter Hinzuziehung von Instrumenten aufgeführt. In der Mitte des 16. Jahrhunderts drehte der Wind auch über Haarlems Kirchen. Während der Katholik Patoulet 1549 seine Musik noch ungestört erklingen lassen konnte, wurde in Doornik (Tournai) schon der erste Calvinist eingesperrt. 1557 wurde Haarlem noch Bischofssitz, 20 Jahre später jedoch, nach der berühmten 'Haarlemer None' war das Ende des katholischen Gottesdiensts in der Bavo gekommen und wurde das Kirchengebäude den Protestanten zugewiesen.

Nachreformatorisches: Außerkirchliche religiöse Musik
'Pax ecclesiastica'

Im 17. Jahrhundert hat der Humanismus in der Republik der Vereinigten Niederlande in einer holländisch-calvinistischen Lebensphilosophie Gestalt angenommen mit einer an der antiken Klassik und der Renaissance orientierten Kunstausrichtung. Kennzeichnend für diese Entwicklung sind zwei Aspekte, die näher betrachtet werden sollen: Einerseits eine wachsende Verträglichkeit zwischen den Religionen und der Wunsch nach einem wirklich friedlichen Zusammenleben, die *'Pax ecclesiastica'* und andererseits die Bewusstwerdung des Zeitlichen, der Eitelkeit und Vergänglichkeit, ausgedrückt im *Vanitas*-Gedanken. Zu beiden Aspekten hat sich Haarlem in Wort, Bild und Klang bekannt. Das Streben nach einer konsistenten Versöhnung und einem Religionsfrieden hat sich schon geäußert unter anderem im Satisfaktionsvertrag zwischen 1577 und 1581, aus einer Serie von Bemühungen resultierend, im 16. und 17. Jahrhundert zu einer Koexistenz der religiösen Vielfalt in der bürgerlichen Gemeinschaft zu kommen. Der calvinistische Gottesdienst gab wohlweislich nicht viel Anlass zu einer blühenden Kirchenmusikpraxis, genauso wenig wie der der katholischen Unterschlupf - Kirchen. Jedoch nach der letztendlichen Einführung des neuen Glaubens blühten außerkirchliche Kunst, Literatur und Wissenschaft auf, mit durch das relativ tolerante geistige Klima bedingt, das gefördert war durch die Handelsherren, die de facto das Land regierten. Sie profitierten von einer offenen, friedlichen Koexistenz der Kirchen. Außerdem war die "Niederlands Hervormde Kerk" keine institutionalisierte Kirchengemeinschaft und auch keine Staatskirche wie beispielsweise die Anglikanische Kirche. Es bestand keine Zwangsmitgliedschaft, sie war allenfalls privilegiert. Im Rahmen dieser Toleranz darf hinsichtlich der Kirchenmusikpraxis auf ein Unikum in der Musikgeschichte hingewiesen werden, nämlich 'ökumenische' Musikwerke, die zwischen 1630 und 1700 in den nördlichen Niederlanden entstanden. Man bekannte sich zu einem allgemeinen Glauben als Widerspiegelung der göttlichen Harmonie, die religiöse Gegensätze übersteigt, und eine spirituelle Verträglichkeit hervorbrachte. Teil dieses Friedensschlusses machen die Motetten von Jan Baptist Verrijt (den Bosch), Herman Hollanders (Breda), Constantijn Huygens (den Haag), Benedictus Buns (Boxmeer), Cornelis Thymensz. Padbruë (Haarlem) und sicher auch Jan Pietersz. Sweelinck (Amsterdam) aus. Die Verbindung dessen lateinischer Motettensammlung *'Cantiones Sacrae'* mit seinen Tonsätzen des Genfer Psalters in französischer Sprache hat die Musikwissenschaftler lange erstaunt mit der Frage, ob Sweelinck wohl Katholik, Protestant oder gar Konvertit war? Die ökumenische Einstellung und Praxis dieses und vieler anderer Komponisten bildet die Erklärung der Tatsache, dass diese Kirchenmusik, besser 'geweihte' Musik, nicht spezifisch einem Gottesdienst zugeschrieben wurde und werden konnte und dass Musiker beider Religionen (vielleicht auch zwischen beiden schwankend) lateinische, ja manchmal spezifisch katholische Texte, wie solche, die sich auf Maria oder andere Heilige beziehen, vertonten. Unter dem Einfluss der Humanisten und auch dank dem hohen Bildungsniveau in den Niederlanden fungierte das Latein als universelle Sprache, nicht allein für Katholiken (siehe die Lateinschulen in den Städten). Genannte Werke wurden im übrigen nicht in liturgischem oder kirchlichem Rahmen aufgeführt sondern im häuslichen Kreis oder in Collegia musica. Keine der Glaubensüberzeugungen bot Raum für eine praktische oder gar liturgische Eingliederung in ihren Gottesdienst.

Als leuchtendes Beispiel genannter Toleranz und ökumenischer Haltung muss hier das Zusammenwirken von Joost van den Vondel mit dem Haarlemer Musiker Cornelis Thymensz. Padbruë genannt werden. Die Beziehungen zwischen niederländischen Dichtern und Musikern waren im 17. Jahrhundert sehr lebendig. Nicht nur im 'Muiderkring', aber auch in städtischen Gemeinschaften haben sich Musik- und Poesieschaffende getroffen und beeinflusst. Constantijn Huygens vereinigte beide Disziplinen in einer Person. Padbruë und Vondel lieferten auf überzeugende Weise ihren Beitrag zur so eifrig vertretenen *'Pax ecclesiastica'*, dem Kirchenfrieden. Drei Motetten, die von Cornelis Padbruë bewahrt sind, fragen daher in diesem Zusammenhang um mehr Andacht. Padbruë hatte besonderes Interesse für das Werk von Joost van den Vondel. Er setzte 1640 auf Einladung des Dichters selbst dessen Gedicht *'De Kruysbergh'* (Kalvarienberg) auf Musik und ergänzte dieses Werk um eine passende zweiteilige lateinische Motette, die eng an das Werk Vondels anschließt. (Abb. 1) Der Text des ersten Teiles *'O vos omnes'* ist dem Klagelied des Propheten Jeremias entlehnt. Es hat demgemäß auch eine dunkle Klangfarbe, die Oberstimmen bleiben schon vergleichsweise tief, während die Unterstimmen die Tiefe aufsuchen. Dies bietet dem Komponisten die Möglichkeit, im zweiten Teil, *'O triste spectaculum'*, einen scharfen

Kontrast anzubringen vor allem in der Passage, *'ululate, plangite, damate'* – heult, weint, ruft' finden die so geliebten Madrigalisten ihren Ausdruck. Auch ein zweites Gedicht von Vondel setzte Padbruë auf Musik: *'Die Klage über die Zwiertacht der christlichen Prinzen - Klacht over de tweedragt der Christe Prinzen'*. Der Komponist schließt sich in einer darauf folgenden Motette auf sehr originelle und vielsagende Weise dem Thema von Vondels

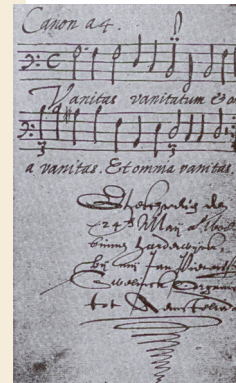


Abb. 3

Gedicht an. Es ist nämlich eine Klage über die religiösen und politischen Konflikte in Europa um das Jahr 1630. Es liefert überdeutlich einen Beitrag zu einem wachsenden Ideal liberaler Geister in und außerhalb der Holländischen Republik der *'Pax ecclesiastica'*, der Versöhnung zwischen den christlichen Kirchen und friedlichen Koexistenz, wie es von Erasmus und Hugo de Groot feurig vertreten wurde. Padbruë schließt sich diesem Ideal an und benutzt dafür in seiner Doppelmotette den in diesem Zusammenhang sprichwörtlichen Antiphontext: *'Da pacem Domine - Herr gib Frieden'*. Dann aber überrascht Padbruë dadurch, dass er darüber nach 12 Takten vier Männerstimmen einen vierstimmigen Kanon anstimmen lässt auf den passenden Psalmtext, *'Ecce quam bonum et quam jucundum (Psalm 133) - Wie fein und lieblich ist es, dass Brüder einträchtig beieinander wohnen'*. Die so entstehende Achtstimmigkeit ist ein musikalisches Bravourstück. Padbruë unterstreicht auch Vondels Text bezüglich "Gottes" Sieg über die Türken mit einem jauchzenden dreistimmigen Satz von Psalm 97: *'Cantate Domino canticum novum'* - Singet dem Herren ein neues Lied' in einem unerwartet modernen Klagidiom, wobei die drei Stimmen sich wahrhaft verfolgen und streiten (stilo concertato). Zum Schluss verlangt Padbruës letzte bekannte und reife Komposition Aufmerksamkeit: Seine Vertonung von Teilen aus Vondels Trauerspiel, *'De Tranen Petri ende Pauli'* - die Tränen von Petrus und Paulus' aus dem Jahre 1646. (Abb. 2). Sie hat die Form eines Oratoriums für fünf Solisten, Streicher und Continuo, womit sich Padbruë überzeugend auf das Terrain des Frühbarock, der *'secunda prattica'* begibt zusammen mit Koryphäen wie Monteverdi und Schütz. Neben Choranteilen nimmt die Solostimme in dieser Periode einen stets wichtigeren Platz ein. Leider ist auch dieses Werk nicht vollständig erhalten geblieben. Padbruë mag mit Recht als Vondels Leibkomponist gelten: nach 1635 hat er wohl ausschließlich auf Texte dieses Dichters komponiert. Beide Künstler haben sich möglicherweise nie getroffen, aber Vondel drückte seinerseits seine Wertschätzung für Cornelis Thymensz. Padbruë in einem Gedicht aus, woraus die folgenden Zeilen stammen (Original siehe nl. Version)

O vergnüglicher Thymen,
wenn Deine Zunge beginnt zu leimen
im Feld oder auch im Chor,
leimt sie alles an Euer Ohr.
Willst Du singen, will ich reimen,
O vergnüglicher Thymen,
auch wenn mein Gesang keine Wahrheit erwirbt
wirst Du singen, wenn du stirbst.

Deutliche eine heimliche Einladung zur Zusammenarbeit, der freundschaftliche Ton verrät einen mehr als vorübergehenden Kontakt. Wir wissen nicht, ob Cornelis Padbruë dem katholischen Glauben angehörte. Er war zwar ein guter Freund des protestantischen Dichters Westerbein, aber auch des katholischen Malers Salomon de Bray, seines Schwagers. Wie dem auch sei, Cornelis Padbruë hat auf brillante Weise seinen Beitrag geliefert zur Idee der *'Pax ecclesiastica'*, in der Form einer relativen Verträglichkeit, die so charakteristisch für die nördlichen Niederlande war. Wie hier Organisten ohne feste religiöse Zugehörigkeit eine beliebige kirchliche Anstellung bekommen konnten, so konnte auch Sweelinck Genfer Psalter-Bearbeitungen neben lateinischen Motetten komponieren. Freundschaft, wie oben gezeigt, war dadurch möglich zwischen beispielsweise dem streng calvinistischen Constantijn Huygens, dem Sekretär von Frederik Hendrik und dem römisch-katholischen Priester Albert Ban, der später besprochen wird.

Eine Versöhnung zwischen Rom und Genf, die *'Pax ecclesiastica'*, zwischen den liberalen Protestanten mit Hugo de Groot als ihrem Anführer und den Katholiken mit dem Konvertit Joost van den Vondel als ihrem Sprachrohr war das gemeinsame Augenmerk. Aber trotz eines regen Austausches zwischen beiden Protagonisten kam der Kirchenfrieden vorläufig nicht. Doch mag als Frucht dieser Bemühungen genannt werden, die wechselseitige Zusammenarbeit, der Respekt und die Freundschaft, die offenbar jeglichen Unterschied der religiösen Orientierung überbrückten zwischen solch unterschiedlichen Figuren, wie wir sie Revue passieren lassen: Padbruë, Ban, Vondel, de Groot und vielen anderen.

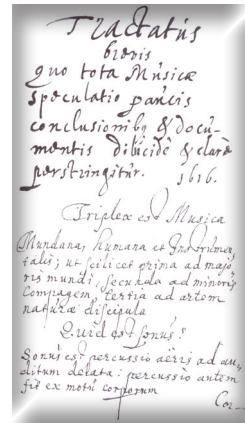


Abb. 4

Vanitas vanitatum

Der Calvinismus und der Humanismus brachten auf die Dauer eine andere Sphäre in die niederländische Kultur. Eine zunehmende moralistische Tendenz, gepaart mit einem Verweis nach dem Guten, aber vor allem dem Bösen gewann sukzessiv an Terrain. Humanisten drohten mit dem erhobenen Zeigefinger in der Nachfolge der strengen, pessimistischen und misstrauischen Lebensphilosophie des griechischen Altertums, personifiziert durch Plato. Außerdem werden wohl die Schrecken der spanischen Belagerung (1572-1573), der große Stadtbrand von 1576, die Bedrohungen beim Bildersturm der ‚Haarlemer None‘ (1578) und die vielen Opfer der Pest und anderer Epidemien (1635-1637 und 1663-1664) zu dieser Geisteshaltung beigetragen haben. Es ist mit Name das Augenmerk für die Vergänglichkeit des Lebens und die Eitelkeit des Zeitlichen, vertont in dem bekannten Kanon von Jan Pietersz. Sweelinck: *‘Vanitas vanitatum et omnia vanitas’* – Eitelkeit der Eitelkeiten und alles ist Eitelkeit‘ (Prediger:1,2) von 1608 (Abb. 3). Das Wort und der Begriff *‘Vanitas’* erwuchsen zum festen Term in der bildlichen und musikalischen Ausgestaltung dieser Eitelkeitsmoral. Unzählig sind die Konnotationen von *‘Vanitas’* und der zugehörigen Geisteshaltung in Wort und Bild wie das *‘Memento mori’* und *‘Sic transit gloria mundi’*. Diese Strömung hinterlässt deutliche Spuren im Leben und Werk des schon erwähnten Johannes Albertus Ban, Pastor am Haarlemer Begijnenhof. Voran in einem handschriftlichen Traktat über musiktechnische Aspekte (Abb.4) aus dem Jahre 1617, also noch aus seiner Seminarzeit in Leuven, wo er übrigens Jura studierte, ist sein ursprüngliches Motto *‘ale et zelo’* – mit scharfem Verstand und Eifer‘ mit voller Überzeugung durchgestrichen und ersetzt durch *‘memento aeternitatis’* – gedanke der Ewigkeit‘. (Abb. 5). Nach eigener Mitteilung in seinen *‘epistolae’* litt er schon damals an einer schwachen Gesundheit. Eine gleiche Lebensauffassung trifft man in einem seiner Gedichte an, worin folgendes Distichon vorkommt: Zeit und Ewigkeit, mit diesen beiden haben wir Menschen zu tun; darüber muss der Mensch nachdenken. Der Rest gehört zum Tod‘ (siehe auch nl. Version). Aus dieser Einstellung heraus ist auch das kleine zweistimmige Musikfragment von Ban auf dem ältestbekannten Vanitas-Stich von Dirk Matham (1622) erklärbar, dem o.g. Vers entnommen ist (Abb. 6). Das in Großbuchstaben gedruckte Wort VANITAS, gekrönt mit einem Totenkopf ist kombiniert mit dem Text von Ovidius Naso. *‘Omnia sunt hominum tenui pendencia filo et subito casu quae valere ruunt’* – alles Menschliche hängt an einem dünnen Faden und was stark war, stürzt plötzlich ein‘. Seinem musiktheoretischen Credo gemäß schildert er in kurzen stotternden Worten das unerbittliche Einstürzen *‘ru-u-u-unt’*. Auch in diesem Zusammenhang müssen die zahlreichen zeitgenössischen Kompositionen aus den Niederlanden sowie anderorts genannt werden, wie die oben genannte Doppelmotette von Padbrué *‘Da pacem Domine’* – Herr gib Frieden. Es gab unzählige Stoßseufer um Beendigung des sich fortschleppenden Achtzigjährigen Krieges. Die Eitelkeits-Allegorien, dargestellt in Kupferstichen haben von alters her in Haarlem eine besondere Verbreitung und Vertiefung erfahren, vor allem unter dem Einfluss von wichtigen Figuren wie Coornhert, van Mander, Golzius, Galle und vor allem Sadeleer, dem besessenen Schöpfer des Genres ‘allegorischer Motettenstich’, wie hervor bei Matham beschrieben. Er entwarf zwischen 1584 und 1590 sieben vergleichbare Kupferstiche, auf denen ein Musikstück verarbeitet ist.

Von ‚Stile antico‘ zu ‚Stile moderno‘

Die Periode zwischen 1500 und 1600 wird in unserem Land gekennzeichnet durch Koexistenz und Konflikt von alten und neuen Ideen. Die mittelalterliche Jenseitssehnsucht und das kirchengebundene Gemeinschaftsideal mussten sich mit irdischen Mächten, wie Humanismus, Individualismus und dem Glauben in die eigenen Fähigkeiten messen und schließlich Terrain preisgeben. Der Calvinismus brachte auf die Dauer eine andere kulturelle Sphäre. Was die Musik betrifft, wurde die polyphone Schreibweise im bewährten *‘Stilus antiquus’* während dieses Jahrhunderts bereichert durch das neue Verständnis, dass die Musik den Text widerspiegeln musste. Man wünschte sich eine Musik, die durch das Wort inspiriert war, eine deutliche Einflussnahme des Humanismus. Komponisten wollten nicht nur die syntaktischen und grammatikalischen Charakteristika und die korrekten Wortakzente interpretieren sondern auch deren Bedeutung; sie suchten nach neuen Mitteln des Ausdruckes.

Claudin Patoulet, der Kantor für die Stundengebete in der Haarlemer Gemeindegemeinde St. Bavo (s.o.), hat kaum noch Anteil am aufkommenden humanistischen Denken bezüglich der Textbehandlung. Er erübrigt kaum Aufmerksamkeit für den lateinischen Wortakzent, noch weniger für die Platzierung von Silben und Text unter die Noten. Die Textunterlegung erfolgte meist willkürlich aber die Sänger selbst wussten sie zu handhaben. Diese Musik ist ‚objektiv‘, will heißen es besteht kein eindeutiger Bezug zwischen Musik und Wortbedeutung. Man könnte auch ungestraft jeglichen anderen Text unter Patoulet's Noten setzen. Die Musik trägt mehrere Texte, selbst mehrere Sprachen in einer Stimme. Komponisten wie Herman Hollanders und Cornelis Thymensz. Padbrué schrieben noch in diesem *‘Stile antico’*. In den *‘Kusies’* und Motetten des letztgenannten dominiert noch die polyphone, kontrapunktische Schreibweise. Aber andererseits widmet er Text und Inhalt schon ganz im Trend der *‘seconda prattica’* detaillierte Sorgfalt: Wortmalerei, Madrigalisten und Affektausdruck kommen voll zum Zuge, wie in genannten *‘Kusies’* deutlich zu hören ist.

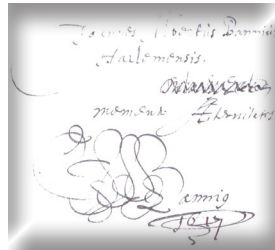


Abb. 5

Johan Albert Ban (1597/98-1644), Kanonikus im Haarlemer Kapitel und Pastor am Begijnenhof, ging noch weiter im Abstand zur Polyphonie und richtete sich ausschließlich auf die monodische Schreibweise, wobei die Einstimmigkeit die Selbstständigkeit der Gesangsstimme garantiert, allenfalls durch einen instrumentalen Bass unterstützt. Ban kannte den *‘Stile nuovo’* wie kein anderer. Im Gegensatz zu den Ausführungen über die Textbehandlung in Renaissance-Manier bei Patoulet legt Ban in seiner *‘Dissertatio epistolica’* von 1636 großen Nachdruck auf die Wertigkeit von Silben, die Aussprache und vor allem auf die Wortbedeutung. Nirgends dürfen in einem mehrstimmigen Vokalstück durch unterschiedliche Stimmen verschiedene Worte gesungen werden. Bis ins Skrupulöse schreibt er jeder Textnuance eine eigenständige musikalische Figur zu. Er stellte hierfür sogar eine ganz eigene Musiktheorie auf in seinem Werk *‘Zanghbloemsel & Kort Sangb-bericht’* (1642/43). Er zeigt darin seine Vertrautheit mit Monteverdi's *‘Stile rappresentativo’* und realisierte diese in seiner *‘Musica flexanima’* – dem seelenrührenden Gesang‘, in einer Anzahl Kompositionen, die jedoch alle verloren gegangen sind. Gemäß seinem humanistischen Denkbild ersetzte er alle italienischen Musiktermini durch niederländische: eine Oktav nannte er Achtling, ein Cembalo ‚Klimper-Eisen‘, ein Komma einen ‚Schnipsel‘ u.s.w.. Er suchte in einer weit verzweigten Korrespondenz mit den großen Geistern seiner Zeit wie René Descartes, Constantijn Huygens, P.C. Hooft, Marin Mersenne und anderen einen Weg zur Zustimmung zu seinen immerhin umstrittenen musikalischen Denkbildern. Diese sorgten gelegentlich für Frustration, in dem berüchtigten Kompositionswettstreit, vom Musiktheoretiker Mersenne vorgeschlagen, mit dem Pariser Komponisten Antoine Boësset kulminierten, dem er das Feld geschlagen überlassen musste.



Abb. 6

Haarlem war innerhalb der Republik in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts das herausragende Zentrum katholischer Kultur mit Ban und dem Maler und Amateur-Komponisten Pieter de Grebber als typischen Repräsentanten des contrareformatorischen Gedankenguts. Sie hatten eine enge Geistesverwandtschaft, sicherlich nachdem letzterer 1634 auf den Begijnenhof gezogen war. De Grebber war mindestens 25 mal Zeuge von Eheschließungen in der Versteck-Kirche des Begijnenhofs und wirkte mit an einem Bericht über das Leben der Beginen. De Grebber war ein Repräsentant der klassizistischen Malerei, inspiriert durch den Barock der südlichen Niederlande nach Vorbild von u.a. Karel van Mander. Er ist sicher ein Musikschüler von Ban gewesen. Sein Interesse an dieser Kunst äußert sich ebenso in einem Gemälde von 1633, worauf ein Notenblatt wiedergegeben ist mit erkennbarer Notation. Das Werk mit dem Titel *‘Die Anbetung der Hirten’* lässt eine von Engeln getragene Girlande sehen mit dem Beginn eines zweistimmigen Gloria-Satzes. Die Musik und der Komponist sind bislang nicht identifiziert, es ist jedoch gut vorstellbar, dass der Maler auch der Komponist ist. Ist auch von Bans Œuvre praktisch nichts bewahrt geblieben und wissen wir somit wenig über dessen Wert zu urteilen, sein guter Freund Pieter de Grebber (±1600-1658) fand es wohl die Mühe wert, ihn mit einem Musikwerk zu komplimentieren: (Original siehe nl. Version)

Orpheus' Fidel ist Kinderkram;
Ban lässt stumme Stimmen sprechen,
Ban kann das Harte wie die Herzen brechen,
Ban ist viel, ja Ban ist's all.

Pieter de Grebber bezeugte ebenso Padbrué seine Ehre, ist doch in die Ausgabe von dessen *„Kusies“* ein vierstimmiger Satz des Dankverses, der in seiner lateinischen Version (Lanx de Secundi) schon von Luidhens vertont wurde (s.o.), diesmal in niederländischer Sprache (Dat altijd dese Schael) als vierstimmiger Satz de Grebbers aufgenommen. Padbrué seinerseits hatte große Bewunderung für Pastor Ban. In seinem Werk, *„t Lof van Jubal“* scharf er Ban auf der Titelseite unter die Väter der Musik, König David, Gregorius, Augustinus, Josquin des Prez, Monteverdi, Sweelinck u.a. Im Werk eines Komponisten finden Stilelemente kommender und gehender Zeiten zusammen: Padbrués Motetten trägt der *„Stilus antiquus“* die *„Kusies“* jedoch tragen Züge des *„Stilus modernus“* und *„antiquus“*. Übrigens war genannter Priester Ban ganz ein Kind seiner Zeit. Vielleicht ist es befremdlich, dass er als feuriger Humanist, devoter Priester und Kanonikus ausschließlich auf Texte über die weltliche Liebe komponierte. Es ist keine Kirchenmusik aus seiner Hand bekannt, es sei denn ein simples Weihnachtslied, in dem schon genannten Gesangbüchlein *„Spaerens Vreuchden-Bron“* von 1643, mit ziemlich volkstümlichen Liedern. Es erschien bei Bans Nachbar in der Jansstraat: Michiel Segerman.

EPILOG

Dieser Artikel verlief im wesentlichen zwischen zwei Figuren: Patoulet und Padbrué: sie umfassen grob die Periode von 1550 bis 1650 und stellen in vielerlei Hinsicht Antipoden dar. Aber beide waren nicht nur Musiker sondern auch Musikanten mit allen zugehörigen peinlichen Konnotationen: Patoulet (dessen Name in den Handschriften als Potoletus - Trunkenbold erscheint) bekommt mehrmals von seinem kirchlichen Arbeitgeber die Ermahnung, bei den Chordiensten nicht betrunken am Notenpult zu erscheinen. Auch Cornelis Thymensz. Padbrué erregt wiederholt öffentlichen Anstoß mit Lijsbeth Dirxdochter, einer Leinennäherin, hat coram publico Streit mit den Stadtmusiker-Kollegen über die Verteilung der Gage und wurde schließlich von Bürgermeister und Magistrat seines Dienstes entbunden wegen ständigem Zwist und Uneinigkeit unter dieser Stadt Spielleute. (Orig. siehe nl. Version). Auch ihr Kollege Sybrand van Noort hatte aus vergleichbaren Gründen nur eine kurze Karriere (1692 - 1694) in Haarlem. Nach einem blutigen Handgemenge im Anschluss an ein Trinkgelage wurde er stehenden Fußes entlassen. Es war nicht alles Gold, was in diesem Zeitalter musikalisch glänzte!

Drs Jan Valkestijn

Barocco Locco, 1985 gegründet durch Fritz Heller ist ein internationales Ensemble, das sich der Aufführung von Musik aus dem 17. Jahrhundert widmet, dies mit dem Instrumentarium der Zeit und authentischer Aufführungspraxis. Der Kern des Ensembles besteht aus Saskia van der Wel (Sopran, Violoncello), Fritz Heller (Zink, Dulzian), Arwen Bouw (Violine), Cas Gevers (Posaune) und Vincent van Laar (Orgel). Je nach Anlass kann das Ensemble um weitere Sänger und Instrumentalisten erweitert werden. Die Konzerte stehen immer unter einem musikalischen oder kulturgeschichtlichen Thema und berücksichtigen sowohl die großen Namen der Musikgeschichte als auch Meister, die vor allem regionale Bedeutung hatten. Vertreter dieser Gattung sind beispielsweise die holländischen Komponisten Herman Hollanders, Jan Baptist Verrijt, Cornelis Padbrué, die Belgier Lambert Pietkin, Léonard de Hodemont oder die Deutschen Johann Vierdanck oder Thomas Selle. Neben Konzerten in kleiner Besetzung sollen hier einige große Projekte genannt werden:

Heinrich Schütz: Weihnachtshistorie, Psalmen Davids
Cl. Monteverdi: Marienvesper, Selva morale et spirituale
Marienvesper mit unveröffentlichten Werken aus San Petronio in Bologna
Wege zu Bach – die protestantische Messe im 17. Jahrhundert
Musik und Raum: zwei-, drei- und vierchörige Musik aus Deutschland und Italien
Besonderer Augenmerk gilt der lokalen Musikgeschichte von Städten wie Aachen, Lüttich, Mastricht, Rostock, Düsseldorf oder Haarlem

Fritz Heller, geb. 1952 ist seit 1980 freischaffender Instrumentenbauer und seit 1983 Zinkenist. Nach Lehr- und Wanderjahren bei Ensembles wie Musica Fiata, Musicalische Compagny und Sacqueboutsiers de Toulouse sowie in der Werkstatt von John Hanchet und Aufführungen von Werken von Henry Pousseur, Mauricio Kagel und Charly Morrow, realisiert er in den letzten 15 Jahren vor allem eigene Produktionen. Dazu zählen Projekte, in denen eine interdisziplinäre Sicht (Bildende Kunst, Literatur, Musik, Kulturanalyse) auf einen kulturhistorischen Gegenstand erstellt wird wie „Die italienische Reise“, oder „Begehren und Aufbegehren“, „De witte olifant-der witte Elefant“ oder die eine Integration von musikhistorischer Forschung, Instrumentenbau und historischer Aufführungspraxis verwirklichen, wie die CD-Aufnahme „In principio“ mit Motetten der Grazer Hofkapelle in originalen Besetzungen oder CDs, die sich lokaler Musikgeschichte widmen: „Je ne vais plus à la guerre“ mit Musik des 16. und 17. Jahrhunderts aus Aachen, Liège, Mastricht, „Das Hohelied Salomonis“ (1609) des Aachener Komponisten Reichardus Mangon oder „Martin Pseudargent- Musiker am Hofe Jülich-Kleve-Berg“.



Inviolata

Inviolata, integra et casta es, Maria,
quae es effecta fulgida celi porta.
O mater alma Christi carissima,
suscipe pia laudum prociina,
nostra ut pura sint et corpora.

Quae nunc flagittant devota- corda et ora
tua per precata dulcisona.

Nobis concedas veniam per saecula.
O benigne, O regina, O Maria
que sola inviolata permansisti.

Hymnus in honorem Sancti Bavonis

Vesperale Romanum proprium Diocesis Harlemensis

Bavonem meritis tollit honoribus Gandavum
Celebri nobilis urbs viro
Cuius vita sacris inclita moribus
Ad Christum populos vocat.

Bavonem socio foedere concinit
Quo quandum emicuit
Vindice civitas Harlemum medis tuta periculis
Nec praesente cadens malo.

Bavo Christiferis ignibus aetulans
Tu nobis speculum formaeque praemicas
Exemplo celebri dum praesit et sacros
Virtutum stimulos moves.

Te patrone piis gressibus assecleae
Ad Christum sequimur:
Tu tibi deditos constanti famulos auxilio fove
Rebus tutor in asperis

Quidquid praecipiti styx vomit alveo
His te dante procul finibus exsulet
Virtus adveniat, labis et inscia
Vitae candida puritas

Sit sanctae triadi laus pia jugiter,
Quam mundi trepidans incola poplite
Inflexo celebrat cuius in omnia
Constat gloria saecula. Amen.

Welkom-Lied

Weest welkom Heer en vriend
Weest welkom Nieuwenhuysen
Vernaarde groote geest! geleerde vroomen!
Die van het stuere noord
Enkhuijsens koude sluizens in't soet ruim Haerlem
nu zijt welgekomen an.

Geluk-wenschinge

Lang Nieuwenhuysen, lang moet hy vreedsaem leven,
Tot sijn en ons geluck tot vording van de jeucht
God wil hem sijn Nieu-huys also te treften geeven
Dat Haerlem onse stad lang heugen mag sijn deucht.

Geheel ongeschonden, vlekkeloos en rein zijt Gij, Maria;
Gij die voor ons de glanzende hemelpoort werd.
O Christus' moeder, vruchtbaar en liefelijk,
neem onze kinderlijke lofzangen aan.

U smeken thans de U gewijde harten en monden,
dat ons hart en geheel ons lichaam altijd kuis zijn.

Door uw gebeden, zo zoet van klank,
zij ons genade toegestaan in eeuwigheid.
O Gij goede, O Vorstinne, Maria!
Gij éne, die ongeschonden bent gebleven

Bavo moet met verdiende hulde worden geëerd door de stad Gent,
geadeld door deze roemruchte man,
wiens leven, door een heilige wandel verheerlijkt,
de volken tot Christus roept.

Bavo moet tevens bezongen worden door de zusterstad Haarlem,
die eens door hem zo voorbeeldig beschut werd
en veilig bleef te midden der gevaren
en ook nu niet bezwijkt onder het kwaad.

O Bavo, brandend van het vuur der Christusdragers,
gij straalt voor ons als een spiegel en model,
omdat gij ons voorgaat door uw beroemd voorbeeld
en ons aanzet tot het beoefenen der heilige deugden.

U, patroon, volgen wij, uw leerlingen,
met vrome tred naar Christus toe;
steun de U toegewijde dienaren met uw voortdurende bijstand,
gij onze beschermer in de nood.

Wat ook de hel uit haar steile afgrond moge braken,
verwijder het ver van deze streken;
geef dat de deugd er moge heersen
en de zuiverheid die geen vallen kent.

Lof zij toegewijd aan de heilige Drie-eenheid,
die de mens hier op aarde
met gebogen knieën viert
en wier roem voortduurt in alle eeuwigheid. Amen.



C. Helmbrecker: Geluck-wenschinge
Stadsbibliotheek Haarlem

Geeft Heer

Geeft Heer! Gelyck w'ons hier
in één huys 't saem geneeren,
Als dit ons aerdsche huys
gebroken leyt ter neer
Verhuysende van hier,
so mogen 't saem verkeerren
in 't huys van waer
men noyt en sal verhuysen meer.
David van Horenbeek

Dat ick betovert ben

Dat ick betovert ben, en is door geen besweeren,
Noch dwang van woordt, of kruyd, of steen, of Heydens schrift;
't Is door bevalligheyt daer die meed' is begift,
Die door een lonck kan al wat machtig is verheeren.

Const heeft het my gedaen, die swaer is nae te leeren,
Dicht, dat haer als de bloem uyt 're meensen sift,
Sangh, die de geest ontroert en 't aerdsche van haer schift,
En weckt van hooger goedt in ons een soet begeeren.

Blondt hayr op 't grijse breyn,
Schoont' die de wreetheydt raectt,
Tael die de wanhoop troost,
Lach die de nijdt vermaectt,
Twee oogen als een Son, voogdessen der gemoeden,

Maer boven al die vriendelijcke zeedigheyt
Van die rechtschapen ziel en die grootmoedigheyt,
Die veyligh uyt haer slot belacht ons ydel woeden.
Joan. Brosterhuysen uyt Petrarcha

Dit is het vaers soo 't ghesneden is in de schaal

Lanx de Secundi basisi semper
Fer Padbruaeo plena basium vino,
Tam suave fragrans dulce morsicans blandum.
Quam vel Neaera praebuit suo vati,
Vel ipse nostris auribus propinavit.

Omnia sunt hominum

Omnia sunt hominum tenui pendientia filo
Et subito casu quae valuerunt ruunt.

Alle menselijke dingen hangen aan een dun draadje
En door een plotselinge val stort, wat sterk was, in elkaar.
Ovidius Naso

Me veux tu voir mourir

Me veux tu voir mourir insensible Climaine?
Viens donner à tes yeux ce funeste plaisir ?
L'excès de mon amour et celui de ta haine,
S'en vont en un moment contenter de ton désir.
Mais au moins souviens toy crüe!e,
Si je meurs malheureux,
Que j'ai vescu fidele.
Joban Albert Ban

O vos omnes – O triste spectaculum *Jeremiah 1:12*

O vos omnes , qui transitis per viam
Attendite et videte,
Si est dolor similis sicut dolor meus

O triste spectaculum !
O crudele supplicium !
Morte turpissima condemnatur Jesus.
Ululate gentes, plangite et clamate
Quia occisus est salvator noster.

Inscriptie des zilv'ren Schaels verduytscht

Dat altijd dese Schael, uyt lief gekus gebooren,
U kusse vol van wijn, soo vriendelijck, soo soet.
Als schoone Rosemond haer Haegschen dichter doet,
Of ghy,ô Padbruë, kust Sangh-beminnens ooren.
Pieter de Grebber

Orpheus BAN

Orpheus' ve'el is kindre kal:
BAN doet stomme stemme spreken,
BAN kan't hard en d'herten breken.
BAN is veel, ja!
BAN is't all.
Pieter de Grebber

0, gij allen die voorbij komt, aanschouwt en ziet
of er een smart is, gelijk aan mijn smart.

0 triest schouwspel, o wrede terechtstelling.
Tot welk een schandelijke dood wordt Jezus veroordeeld.
Schreit, weent en roept luid,
Omdat onze Redder gedood is.

Cantate Domino

Psalm 98: 1-3

Cantate Domino canticum novum
Quia mirabilia fecit.
Salvavit sibi dextera eius
Et brachium sanctum eius.
Notum fecit Dominus salutare suum.
In conspectu gentium revelavit iustitiam suam.
Recordatus est misericordiae suae,
Et veritatis suae domui Israel

Da pacem - Ecce quam bonum

Psalm 133:1

Da Pacem Domine in diebus nostris
Qua non est alius qui pugnet pro nobis
Nisi tu Deus noster, Alleluja.

Ecce quam bonum
Et quam iocundum habitare fratres in unum.
Alleluja.

Zingt voor de Heer een nieuw gezang
omdat Hij wonderen deed.
Zijn hand deed zich krachtig gelden,
de macht van zijn heilige arm.
De Heer openbaarde zijn heil,
gerechtigheid toonde Hij aan de volken;
Hij bleef zijn erbarmen indachtig,
zijn trouw jegens Israëls huis.

Geef vrede, Heer, in onze dagen,
want er is niemand die voor ons strijdt
dan Gij alleen, onze God. Alleluja.

Zie hoe goed, hoe weldadig het is
als broeders in eendracht te leven.
Alleluja.



Pieter de Grebber: Moeder met kind
Frans Hals Museum Haarlem

Examples, Afbeeldingen, Illustrations, Abbildungen:

- 1: Toonkunstbibliotheek Amsterdam: UBM:BEG 13 B 18 (5)
- 2 Toonkunstbibliotheek Amsterdam: UBM:BEG 13 B 21 (1)
- 3: Ernest Brink's Liber Amicorum; in privé bezit. (zie ook: P.Fischer, pag.67)
4. Parish St.Joseph, Haarlem
- 5: Parish St.Joseph, Haarlem
- 6: Dirck Matham, Vanitas engraving 1622
Noord-Hollands Archief Haarlem KA 53-9904M

Recording Date: January 14, 15, 16 & 17, 2008

Recorded at Antonius & Pauluskerk, Aerdenhout, Oud Katholieke Kerk, Haarlem
by Skarster Music Investment C.V.

Production & distribution: Skarster Music Investment

e-mail: info@skarstermusic.com

More information about our releases can be found on:

www.aliudrecords.com, www.skarstermusic.com

More information about the ensemble can be found on:

www.Barocco-locco.net

www.Blasende-Instrumente.net

www.Rabaskadol.net

Producer: Jos Boerland

Recording, editing and mastering: Jos Boerland

Design: Jos Boerland

Cover : Dirck Franchoisz. Hals (Haarlem 1591-1656)

Garden party with people making music and dancing

Frans Hals Museum Haarlem

Pictures: Florian Heller, Jos Boerland, Frans Hals Museum Haarlem,
Noord-Hollands Archief Haarlem, Stadsbibliotheek Haarlem.

Text: Drs Jan Valkestijn

English translation: Stephen Taylor

French translation: Brigitte Venturi

German translation: Dr. Fritz Heller

An edition of the hitherto unpublished music on this CD is obtainable from

Ascolta Music Publishing, Houten, NL

This production has been made possible by support of 'Stichting Oude Muziek te Haarlem' and
'Vereniging Haarlem'



© & ® by Aliud Records, Skarster Music Investment.
www.aliudrecords.com www.skarstermusic.com

Super Audio CD, SACD, Direct Stream Digital, DSD and their logos are trademarks of Sony Corporation.
This Stereo/Multichannel Hybrid SACD can be played on any standard CD player.

Aliud