

- 14 juni Den Haag, Diligentia,
20.15 uur
15 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 20.15 uur

Kuijken-ensemble

- 16 juni Maastricht, Stadsschouwburg,
20.15 uur
17 juni Rotterdam, De Doelen
(Kleine Zaal), 20.15 uur
18 juni Den Haag, Diligentia, 20.15 uur
19 juni Eindhoven, Stadsschouwburg
(Globetheater), 20.30 uur
20 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 20.15 uur

Musica Antiqua Köln

- 17 juni Den Haag, Diligentia, 20.15 uur
18 juni Hilversum, Schouwburg
Goiland, 20.15 uur

Duo Savall/Koopman

- 19 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
20.15 uur
20 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, 20.15 uur
21 juni Rotterdam, Pelgrimskerk
Delfshaven, 20.15 uur
22 juni Amsterdam, Oude Kerk,
20.15 uur

Hesperion XX

Gamme du Hautbois

14 juni Den Haag, Diligentia, 20.15 uur
15 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 20.15 uur

Kuijken Ensemble

Barthold Kuijken *flauto traverso*
Pol Dombrecht *barokhobo*
Sigiswald Kuijken *barokviool, basgamba*
Wieland Kuijken *basgamba*
Robert Kohnen *clavecymbel*

Fr. Couperin (1668-1733) Triosonate in g
'L'Astrée'
(ofwel 'La Piémontoise' uit
'Les Nations')

J. Hotteterre le Romain Uit de Eerste suite van
(ca. 1680-ca. 1761) 'Deuxième livre de Pièces...'
Prélude - Allemande - Sarabande.
Menuets I en II - Gavotte - Gigue
uitgevoerd door hobo en basso
continuo

A. Forqueray (1672-1745) Uit de Derde suite van
'Pièces de viole'
La Régente - La Tronchin -
La Angrave - La Du Vaucel -
Chaconne La Morangis
ou La Plissay

Fr. Couperin Triosonate uit 'L'Apothéose de
Lulli'
Gravement - Saillie - Rondement -
Vivement

J. Ph. Rameau (1683-1764) Premier Concert uit 'Pièces de
clavecin en Concerts'
La Coulicam - La Livri -
Le Vézinet

J. Bodin de Boismortier Sonate à 4 Parties différentes,
(1689-1755) op. 34, no. 5
Andante - Presto - Adagio -
Allegro

Kuijken-ensemble, Frans programma

De Franse muziek uit het begin van de 18de eeuw voor een klein instrumentaal ensemble, kamermuziek in de ware zin van het woord, is van een grote muzikale rijkdom. Deze rijkdom is mede het gevolg van het samenkomen van de volgende vier omstandigheden.

Aan het hof van de Zonnekoning, Lodewijk XIV, had de muziek een buitengewoon belangrijke plaats. Het aantal hofmusici bedroeg meer dan honderd, en deze waren verdeeld over niet minder dan vijf instellingen, te weten de *Musique de la Chambre* (kamermusici voor huiselijke concerten), de *Musique de la Grande Ecurie* (buiten-muziek: trompetten, hobo's, fluiten, e.d. voor ceremonies, parades, en andere al of niet militaire festiviteiten), de *Musique de la Chapelle Royale* (kerkmuziek), de *24 Violons du Roi* of *Grande Bande* (strijkorkest voor ballet, opera, e.d.) en de *Petits Violons du Roi* (kleinere strijkersgroep voor soortgelijke doeleinden).

Deze muzikale instellingen bestreken dus vrijwel alle mogelijke instrumentale en vocale bezettingen en muzikale genre's die de 17de en 18de eeuwse muziek kende. Aan componisten en uitvoerenden van de hofmuziek werden de hoogst mogelijke eisen gesteld en het is geen wonder dat deze situatie leidde tot een buitengewone vruchtbaarheid op muzikaal gebied. Bovengenoemde muzikale activiteiten waren uiteraard beperkt tot het hof van de koning en daarmee verbonden festiviteiten en ceremonies.

Naast het hof speelden de kerken, zowel in Parijs als daarbuiten, de belangrijkste rol in het muziekleven. Uiteraard probeerden deze zoveel als mogelijk de grandeur van de *Musique de la Chapelle Royale* te evenaren of te overtreffen. Tenslotte kwamen daar nog bij de openbare concerten. Deze werden in Parijs voor het eerst georganiseerd in 1725 onder de naam *Concerts spirituels*; spoedig volgden andere concertseries.

Dit rijke muziekleven werd ingevuld door een overvloed aan muzikaal talent. De late 17de eeuw werd gedomineerd door Jean Baptiste Lully (Italiaan van oorsprong), de 18de eeuw door François Couperin 'le Grand' en Jean-Philippe Rameau. Naast deze meesters van eerste rang verdrong zich een groot aantal meesters van tweede rang, misschien iets minder geniaal dan genoemde namen, maar niettemin componist van muziek van zeer goede kwaliteit. Alle namen te noemen is natuurlijk onmogelijk. We houden het bij een kleine selectie, in alfabetische volgorde: Joseph Bodin de Boismortier, André Campra, Marc-Antoine Charpentier, Michel-Richard de Lalande, Jean-Marie Leclair, Marin Marais.

F. Couperin was één van een grote familie met musici; twee andere van dergelijke muzikantenfamilies zijn de Hotteterre's en de Philidor's. Deze musici hadden een functie aan een kerk of in de uitgebreide hiërarchie van de hofmuziek.

Instrumenten

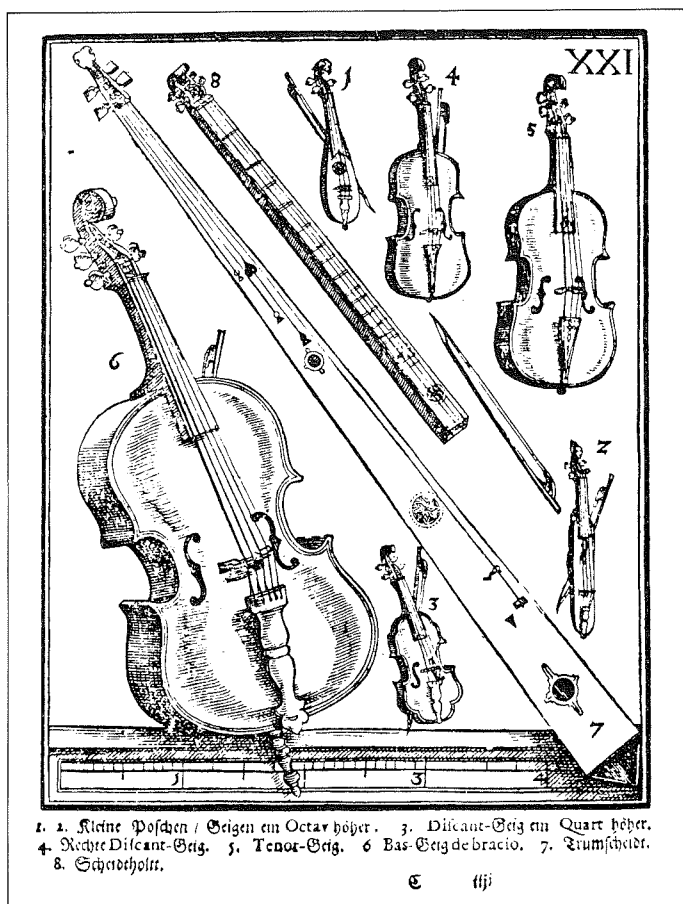
Frankrijk in de late 17de eeuw is tevens de plaats van enkele opmerkelijke ontwikkelingen op het gebied van de instrumentenbouw. Tot dan werd de hoofdrol in de 'kunstmuziek' gespeeld door de strijkinstrumenten (met name de viool en de viola da gamba) en de toetsinstrumenten (clavecymbel, orgel). Tegen het einde van de 17de eeuw echter werd de cilindrische, 'primitieve' Renaissance-fluit vervangen door de conische, meer verfijnde Barok-fluit, die wij nu meestal traverso noemen, en die in staat was in de kamermuziek een volwaardige plaats naast de viool in te nemen. Virtuozen als Michel de La Barre en Michel Blavet brachten het fluitspel op grote hoogte. Bij de dubbel-riet-instrumenten evolueerde de 'Barok-hobo' uit zijn voorganger, de schalmei of pommer. Ook de blokfluit werd, met name door bouwers uit de familie Hotteterre, tot een instrument met zeer

flexibele toon ontwikkeld. Zo kon men in het begin van de 18de eeuw over een instrumentarium beschikken dat wezenlijk meer mogelijkheden gaf dan dat van een eeuw daarvoor.

Tenslotte moet gewezen worden op de plaats van Frankrijk in Europa wat betreft muzikale stijl. De 17de eeuw is een periode van muzikaal nationalisme. Na de klassieke, internationale muziekstijl van de Renaissance ontwikkelen zich in de verschillende landen van Europa muzikale uitdrukingsvormen met een eigen, nationaal karakter. De Italiaanse en Franse stijl zijn uitgesproken tegenpolen. Duitse en Engelse muziek vertonen weer andere kenmerken. In mindere mate heeft ook de muziek van Spanje, de Nederlanden, de Scandinavische en Oost-Europese landen een eigen gezicht.

Aan het einde van de 17de eeuw en in het begin van de 18de eeuw gaan deze stijlen door elkaar lopen, en wel vooral doordat elementen uit de Italiaanse stijl eigenlijk in heel Europa geaccepteerd en later zelfs meategend worden. Het instrumentale werk van Corelli heeft hierbij een belangrijke rol gespeeld. Maar ook Franse stijlelementen verspreiden zich over Duitsland (Bach: Franse suites; Telemann: Parijse kwartetten) en Engeland.

De Italiaanse stijl kan gekenmerkt worden als abstract, extravert, krachtig, melodius, harmonisch duidelijk, concerterend, violistisch. De Franse stijl is meer introvert, subtiel, verfijnd, vloeiend, harmonisch gecompliceerder, lyrisch en expressief, 'fluitistisch' of 'gambistisch'. De Italiaanse stijl leidde in Frankrijk tot heftige controverses. Men vond de violen te luid en



Uit M. Praetorius, *Syntagma musicum*, Tomas II, 1619.

schreeuwerig en prefereerde de meer intieme viola da gamba. De abstracte en totaal on-programmatische Italiaanse 'sonate en concert' vond men betekenis- en inhoudsloos; men prefereerde de programmatische, idee-uitbeeldende Franse klavier- en ensemble-stukken en opera- en ballet-muziek. Ondanks deze tegenstand krijgt de Italiaanse stijl steeds vastere voet in de Franse muziek. In ongeveer zeventig jaar (zeg van 1680 tot 1750) wordt de Italiaanse stijl dominerend in de Franse muziek. In deze periode heeft het naast elkaar aanwezig zijn van Franse en Italiaanse elementen buitengewoon bevruchtend voor de Franse muziek gewerkt.

Repertoire

Het concert dat U vanavond te horen krijgt is gewijd aan een repertoire als dat voor de *Musique de la Chambre*: muziek voor kleine ensembles, bestaande uit enkele melodie-instrumenten (als viool, hobo, dwarsfluit, blokfluit), een basinstrument (viola da gamba, fagot) en een accoord-instrument (clavecymbel). Voor dergelijke ensembles is een geweldige hoeveelheid muziek gecomponeerd in de periode die het concert bestrijkt: van ca. 1690 tot ca. 1750. Vaak is de precieze bezetting van deze muziek niet gespecificeerd. Men vindt in de titel dan aanduidingen als 'pour les violons, flûtes et [of: ou] hautbois'. De partijen zelf zijn vaak neutraal 'Dessus' (bovenstem) genoemd. De uitvoerenden hebben dan vaak de keus van het instrument voor zichzelf, al komt het vaak voor dat de partijen zelf (bijv. door de omvang van toonhoogten of karakter) bepaalde instrumenten suggereren of uitsluiten. Soms geven de componisten zelf alternatieve vormen voor verschillende instrumenten. Een bekend voorbeeld van onuitgesproken instrumentatie geeft F. Couperin met zijn *Concert royaux*, gedrukt in 1722. In het voorwoord schrijft hij: 'Deze stukken zijn anders dan de voorgaande [voor clavecymbel]. Ze kunnen niet alleen op clavecymbel, maar ook op viool, fluit, hobo, gamba en fagot gespeeld worden. Ik heb ze gemaakt voor de huisconcerten op zondag voor Lodewijk XIV. Ze werden gespeeld door Duval [viool], Philidor [fluit], Alarius [gamba] en Dubois [hobo]; zelf speelde ik clavecymbel.' Het ensemble dat U vanavond te horen krijgt heeft precies dezelfde samenstelling als het door Couperin genoemde. Concert royaux staan nu niet op het programma, wel een aantal andere werken uit dezelfde sfeer en geest ontstaan.

François Couperin

François Couperin (1668-1733) was de eerste om de typisch Italiaanse trionsonate in Frankrijk te introduceren.

De trionsonate is geschreven voor twee melodie-instrumenten (meest twee violen) en basso-continuo (uit te voeren door accoord-instrument, clavecymbel of orgel, en een al of niet zelfstandig bas-instrument als violoncello of viola da gamba), en was voordien in Frankrijk niet bekend. In de jaren 1692-1695 componeerde Couperin een zestal trionsonates, die niet uitgegeven werden, maar slechts in handschrift circuleerden. Eén daarvan is de sonate met de titel *L'Astrée*. Drie van de zes sonates, waaronder *L'Astrée*, werden uitgegeven in 1726 onder de verzameltitel *Les Nations*. *L'Astrée* werd herdoopt tot *La Piémontoise*. Kennelijk was in de tussenliggende dertig jaar de smaak van het Franse publiek zodanig veranderd dat een gedrukte uitgave van deze Italianiserende muziek mogelijk was.

De oorspronkelijke *L'Astrée* bestaat uit een aantal niet echt gescheiden delen met verschillend tempo, metrum en karakter. In *La Piémontoise* is daaraan een hele reeks dansdelen aan toegevoegd zodat dan een soort dubbelvorm sonate-suite ontstaat.

Jacques Martin Hotteterre

Jacques Martin Hotteterre *dit le Romain* (geboren ca. 1680, gestorven ca. 1761) was de beroemdste uit een uitgebreide familie van fluitisten, hoboïsten en bouwers van deze instrumenten en tevens componisten voor deze instrumenten. Zijn *Principes de la flûte traversière* uit 1707 vormen de eerste belangrijke leergang voor de dan nieuwe Barok-traverso. Hij componeerde muziek voor één en twee fluiten met continuo en voor twee fluiten zonder continuo. Zijn *Deuxième livre de pièces pour la flute et autres instruments* (Oeuvre 5) verscheen in 1715. De eerste suite staat in de voor de traverso ongebruikelijke toonsoort g-klein en bestaat uit een opeenvolging van dansdelen voorafgegaan door een *Prélude*.

Antoine Forqueray

De viola da gamba was in Frankrijk een zeer geliefd instrument. In de 16de eeuw was de viola da gamba hét basstrijkinstrument bij uitstek, maar in de daaropvolgende eeuwen werd het instrument geleidelijk vervangen door de violoncello, die met zijn grotere expressie-mogelijkheden beter de nieuwe stijlonwikkelingen kon volgen. In Italië was de viola da gamba het eerst verdwenen, in Frankrijk hield hij het langst stand. Frankrijk kent een rijke traditie aan viola-da-gamba-spel, spelers en muziek.

Marin Marais, Louis Caix d'Hervelois en Antoine Forqueray (1672-1745) waren de meest vermaarde gambisten uit deze periode. De *Pièces de viole* van laatstgenoemde zijn posthuum uitgegeven door zijn zoon Jean-Baptiste-Antoine, in 1747. In zijn voorwoord geeft Jean-Baptiste toe dat de gamba al in vergetelheid begint te raken. De muziek van deze *Pièces* is dan ook die van een vorige generatie. Het zijn Suites samengesteld uit een aantal korte, programmatische stukken met karakteriserende titels, waaronder veel namen van musici (w.o. titels als *La Couperin*, *La Forqueray*) en hun bekenden en begunstigers. De gamba is hier zeer virtuoos behandeld, meer als een melodie-instrument dan als een bas-instrument. Een tijdgenoot meldt dat ze zo moeilijk waren dat ze slechts door vader en zoon Forqueray zelf smaakvol gespeeld konden worden.

Apothéose de Lully

In de *Apothéose de Lully* (gepubliceerd in 1725) brengt Couperin de Franse en Italiaanse stijlelementen naar voren als nergens anders. Het is een programmatisch werk waarin Lully wordt opgevoerd als de vertegenwoordiger van de Franse muziek, Corelli als die van de Italiaanse muziek.

Het programmatische gedeelte bestaat uit een aantal delen, die niet beter gekarakteriseerd kunnen worden dan door hun opschriften, achtereenvolgens:

1. Lully op de Elyzesche velden, musicerende met de Lyrische schimmen.
2. Een Air voor dezelfde.
3. Aankomst van Mercurius op de Elyzesche velden om te melden dat Apollo in aantocht is.
4. Aankomst van Apollo, die zijn viool aan Lully aanbiedt en tevens een plaats op de Parnassus.
5. Onderaards gemor van de componist-tijdgenoten van Lully.
6. Klacht van dezelfde.
7. Opneming van Lully op de Parnassus.
8. Ontvangst van Lully door Corelli en de Italiaanse muzen.
9. Dankzegging van Lully aan Apollo.
10. Apollo overtuigt Lully en Corelli dat de vervolmaking van de muziek ligt in de versmelting van de Franse en de Italiaanse stijl. Lully en de Franse muzen spelen met Corelli en de Italiaanse muzen een Proeve in de vorm van een Ouverture.

Dit geheel wordt gevolgd door de trionsonate, welke U op dit concert te horen krijgt, getiteld 'Sonade en Trio', en te spelen door Lully en de Franse

muzen en Corelli en de Italiaanse muze, welke symboliseert 'De vrede op de Parnassus, op voorwaarde dat men, ten behoeve van de Franse muzen, voortaan zal spreken van Sonade en Cantade, net als Ballade, en Serenade.' Deze trionsonate is vierdelig, volgens Italiaans model langzaam-snel-langzaam-snel, maar met Franse titels: Grave, Saillie-vivement, Rondement en Vivement.

Jean-Philippe Rameau

De *Pièces de clavecin en concert* van Jean-Philippe Rameau (1683-1764), gepubliceerd in 1741, laten een tot dan toe ongebruikelijke opzet zien. Het clavecymbel heeft hier de hoofdrol, met een volledig uitgeschreven solo-partij, en niet, zoals gangbaar, een begeleidende rol op basis van een baslijn met becijfering, die de te spelen accoorden aangaf. Bij Rameau's *Pièces* hebben de andere instrumenten een begeleidende rol. In eerste instantie worden viool en viola da gamba aan het clavecymbel toegevoegd. Rameau geeft zelf echter al een tweede-viool-partij als alternatief voor de viola da gamba en geeft aanwijzingen hoe de viool door een fluit kan worden vervangen. Aldus ontstaat een breed scala van mogelijkheden. Rameau's stukken ademen een geheel andere geest dan die van Couperin. Ze zijn moderner, meer harmonisch dan contrapuntisch, en lopen vooruit op de galante stijl van het midden van de achttiende eeuw. De centrale plaats van het clavecymbel maakt dat deze stukken heel anders klinken dan sonates in traditionele stijl voor dezelfde instrumenten. Rameau koos voor alle vijf van zijn *Pièces* de concertvorm, driedelig, met tempo-volgorde

PIECES
De
VIOLE.
avec la Basse Continuë.
Composées,
Par M.^r FORQUERAY Le Pere
Ordinaire de la Musique de la Chambre du Roi.
Dédiées,
A MADAME
HENRIETTE DE FRANCE.
Gravées par M.^{mo} Ledair
LIVRE I.^{er}
Prix en blanc 12th
Ces pièces peuvent se jouer sur le Lardessus de Viole.
A PARIS,
{ L'auteur, rue de la Croix des petits Champs vis à vis
chez la rue Coquillière.
La V.^o Boivin, rue S.^t Honoré à la Règle D'or.
Le S.^t Je clere, rue du Roule à la Croix D'or.
Avec Privilège du Roi.

snel, langzaam, snel. Typisch Franse elementen zijn de verfijnde afwerking van de muziek en de programmatische titels.

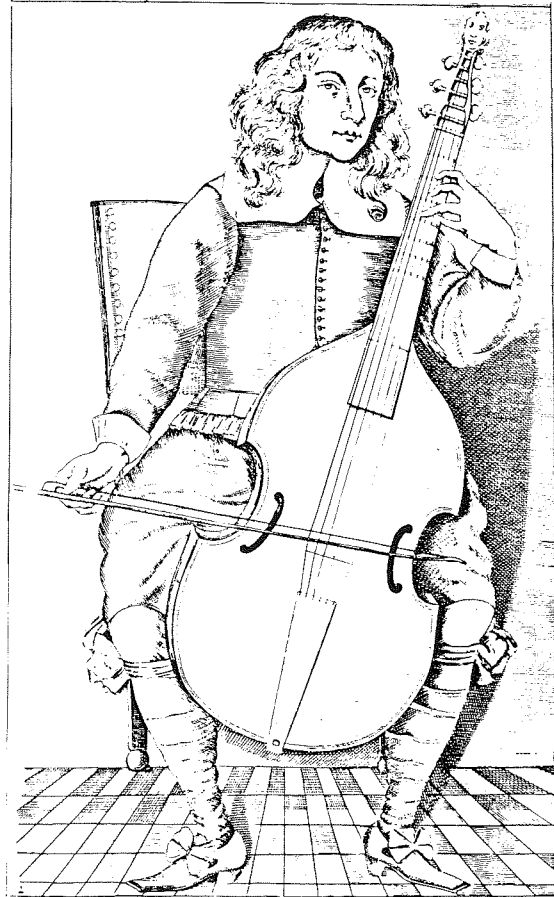
Joseph Bodin de Boismortier

Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755) was voor 18de-eeuwse begrippen een veelschrijver. Zijn lijst van gedrukte werken loopt van Opus 1 (1724) tot Opus 102 (1747), ongehoord in die tijd. Hoewel hij ook vocale muziek schreef, is het leeuwendeel van zijn oeuvre toch instrumentaal en omvat alle denkbare instrumentale bezettingen van die tijd.

Voor de fluit is overvloedig door hem bedacht. Hij schreef o.m. werken voor één, twee en vijf (!) fluiten zonder basso-continuo. Zijn opus 34 (uit 1731) bevat 'Six sonates à quatre parties différentes et également travaillées pour 3 flûtes traversières, violons ou autres instruments avec la basse', dus: drie melodiestemmen en een bas, die alle gelijkwaardig zijn en op uiteenlopende wijze (de melodiestemmen door drie gelijke dan wel drie verschillende stemmen) bezet kunnen worden. De sonates zijn Franse van karakter, maar Italiaans van vorm: vierdelig met tempi langzaam-snel-langzaam-snel.

Rudolf Rasch

1/2 Inches from the Bridge. Make each several String yield a full and clear sound; and order your knees so, that they be no impediment to the motion of your Bow.



- 16 juni Maastricht, Stadsschouwburg, 20.15 uur
17 juni Rotterdam, De Doelen (Kleine Zaal), 20.15 uur
18 juni Den Haag, Diligentia, 20.15 uur
19 juni Eindhoven, Stadsschouwburg (Globetheater), 20.30 uur
20 juni Amsterdam, Concertgebouw (Kleine Zaal), 20.15 uur

Musica Antiqua Köln

Reinhard Goebel *viool*
Hajo Bäs *viola da gamba*
Ingrid Seifert *violone*
Charles Medlam *clavecymbel*
Jonathan Cable *clavecymbel*
Henk Bouman *clavecymbel*

- G. Gabrieli** (1557-1612) Sonatta con tre violini (1615)
G. B. Fontana († ca. 1631) Sonata a tre Violini (± 1620)
C. Farina (ca. 1600-ca. 1640) Sonata detta la Polacca (1626)
(twee violen en basso-continuo)
G. B. Buonamente († 1643) Sonata a 3 Violini (1636)
B. Marini (ca. 1597-1665) Passacalio a 4 (1655)
B. Marini Sonata a 3 Violini (1628)
-
- B. Marini** Balletto secondo (1655)
(a due Violini, Viola & Basso)
G. B. Vitali (ca. 1644-1692) Sonata La Scalabrina (1669)
(sonata a cinque)
J. F. Rebel Le Tombeau de M. de Lully
(± 1690)

Musica Antiqua Köln: Italiaans programma

Zonder overdrijving kan de viool hét instrument van de instrumentale ensemble-muziek van de Barok genoemd worden. Voor geen instrument bestaat een dermate groot repertoire als voor de viool. De viool werd als voornaamste instrument bespeeld in alle Europese landen met een muzikale cultuur van betekenis, van Spanje tot Zweden, van Italië tot Schotland. De viool was als instrument reeds in de tweede helft van de 16de eeuw volgroeid en wachtte slechts tot de componisten de mogelijkheden ervan zouden benutten. Deze overheersende rol duurde de gehele Barok-periode en werd overgenomen in de daaropvolgende klassieke en romantische stijlen.

De volgende eigenschappen maakten deze rol mogelijk: de heldere, krachtige toon met vele expressiemiddelen; de toonhoogte-omvang die als uitgangspunt een sopraan-omvang is (dus zeer geschikt voor melodie-spel), maar die aan de onderzijde ruimte heeft (G-snaar) en aan de bovenzijde aanzienlijk uitgebreid kon worden; de mogelijkheid om meervoudig bezet te worden en dus als orkest-instrument bruikbaar te zijn; en tenslotte de mogelijkheid om in een ensemble zowel homofoon-versmeltend als polyfoon-onderscheiden gebruikt te kunnen worden.

Geen genre heeft in de 17de en 18de eeuw meer verbreiding gevonden dan de *triosonate*. De basisstructuur van deze vorm wordt gevormd door de combinatie van twee melodiestemmen met een basstem, dus te zamen drie muzikale (instrumentale) stemmen of lijnen. De melodiestemmen worden gerealiseerd door melodie-instrumenten, waarbij de viool een overheersende positie inneemt. In mindere mate, en vnl. in de 18de eeuw, vindt men triosonates waarin dwarsfluit, blokfluit en hobo vereist zijn. De uitvoering van de basstem is een iets meer gecompliceerde zaak. Meestal is de basstem aanwezig in de vorm van een basso-continuo of becijferde bas, een eenstemmig genoteerde baslijn voorzien van cijfers. Deze cijfers geven de accoorden aan die als begeleiding voor de melodie-instrumenten kunnen dienen. Voor de basso-continuo zijn twee instrumentalisten nodig, in de eerste plaats een basstrijker (cello, viola da gamba, violone) of -blazer (fagot) die de baslijn sec speelt, en een accoordspeler (clavecymbel, orgel, in de 18de eeuw ook pianoforte, luit, theorb) die zowel de baslijn als, half-improviserend, de accoorden speelt. In moderne uitgaven zijn de accoord-begeleidingen vaak uitgeschreven, maar met het opkomen van de historische uitvoeringspraktijk is het continuo-spel van de cijfers weer in zwang gekomen. Voor het uitvoeren van een triosonate zijn dus vier spelers nodig. De baslijn voor de strijker of blazer is soms wat verder muzikaal uitgewerkt dan die voor de continuo-speler of zelfs een min of meer zelfstandige partij. Men spreekt dan van een concerterende of obligate bas. In de triosonate zijn de violen de meest op de voorgrond tredende instrumenten. Daarbij geeft de aanwezigheid van twee violen de mogelijkheid om effecten te realiseren die met één viool niet mogelijk zijn. Ze kunnen gebruikt worden om homofonie te realiseren, een schrijfwijze waarin alle stemmen ritmisch en metrisch gelijk opgaan en de hoogste stem een melodische betekenis heeft. Maar ook polyfonie is mogelijk, waarbij de melodische lijnen van de verschillende instrumenten zelfstandig en gelijkwaardig zijn. In de triosonate is homofonie meestal verbonden met de zgn. *sonata da camera*, die bestaat uit een aantal gestyleerde dansen (Courante, Allemande, Gigue, Pavane, Chaconne, e.d.), polyfonie met de *sonata da chiesa*, die bestaat uit een opvolging van muzikaal-abstracte, niet van de dans afgeleide delen. De *sonata da chiesa* is van oorsprong kerk-muziek en vraagt aldus een orgel als continuo-instrument, al is deze voorkeur niet erg dwingend. De *sonata da camera* wordt steeds met clavecymbel uitgevoerd.

De triosonate is als muzikale uitdrukingsvorm beoefend door alle Barok-componisten van instrumentale muziek van enig belang, vanaf ca. 1600 in Italië, spoedig daarna in Oostenrijk en Duitsland, rond het midden van de eeuw in Engeland en tegen het einde van de 17de eeuw in Frankrijk, het land dat zich het meest verzette tegen de Italiaanse muzikale expansie gedurende de 17de en 18de eeuw. In Italië is Venetië het eerste centrum van betekenis. Hier werken componisten als Giovanni Gabrieli, Biagio Marini, Giovanni Battista Fontana en Dario Castello. Giovanni Legrenzi is de belangrijkste meester rond het midden van de 17de eeuw. Dan verplaatst het zwaartepunt van de triosonate-productie zich zuidwaarts. De tweede helft van de 17de eeuw wordt gedomineerd door componisten die werkten in plaatsen als Bologna en Modena: Maurizio Cazzati, Giovanni Battista Vitali, Pietro degli Antonii, Giovanni Maria Bononcini en Tomaso Antonio Vitali. De Italiaanse triosonate vindt zijn klassieke hoogtepunt in het oeuvre van Arcangelo Corelli, in Fusignano bij Bologna geboren, maar vnl. werkzaam te Rome, wiens 48 triosonates Opus 1-4 (elk opus met 12 sonates) in snel tempo Europa veroverden en overal nagedrukt en nagevolgd werden.

Al is de triosonate-bezetting de belangrijkste uit de Barok-kamermuziek (in betekenis te vergelijken met het strijkkwartet in later tijd), het is niet de enige. Andere mogelijkheden zijn: de solo-sonate (één melodie-instrument met continuo), meer dan twee melodie-instrumenten met continuo en een bezetting waarbij middenstemmen (meest alt- en tenor-viool) toegevoegd zijn. Het programma van het concert van deze avond is vnl. gewijd aan de sonate voor drie violen en continuo, een genre dat men moet zien als een wat uitgebreidere variant van de triosonate. Het is gedurende de 17de eeuw van tijd tot tijd toegepast naast de triosonate (meestal ook te vinden in publicaties met triosonates). De componisten van deze sonates zijn voor het grootste deel 'triosonate-componisten'. Het geschetste algemene beeld voor de triosonate geldt ook voor de sonate voor drie violen en continuo, zij het dan natuurlijk dat de aanwezigheid van een derde viool de combinatie-mogelijkheden van de melodie-instrumenten nog verder verrijkt.

Gabrieli

Giovanni Gabrieli's *Sonatta con tre Violini* is misschien wel het oudste werk dat geschreven is voor de bezetting met drie violen. Het verscheen postuum in de *Canzoni e Sonate* van Gabrieli in 1615. (Hij was in 1613 overleden.) Gabrieli heeft geen triosonates geschreven. Zijn andere *Symphoniae*, *Canzoni* en *Sonates* zijn alle voor een veel groter ensemble. De *Sonatta con tre Violini* is, zelfs gezien de postume publicatie, een modern werk. De drie violen worden zelfstandig behandeld. Motiefjes worden voortdurend na elkaar door alle violen gespeeld. De baslijn is rustig, vooral harmonisch ondersteunend.

Fontana

Ook de *Sonate* (te lezen als Italiaans meervoud van Sonata) van Giovanni Battista Fontana verschenen postuum. Fontana was in 1630 of 1631 te Padua aan de pest overleden. Zijn *Sonate* voor één tot drie instrumenten met basso continuo verschenen in 1641. Het zijn er achttien, waarvan de zestiende voor drie violen. De schrijfwijze voor de violen is polyfoon. Het werk is eendelig, maar bevat wel een aantal, in metrum contrasterende secties.

Farina

Carlo Farina, die leefde van ca. 1600 tot ca. 1640, behoorde tot de Italiaanse violisten die door hun werk in Duitsland (Farina o.m. in Dresden bij Schütz en in Dantzig) de Italiaanse vioolstijl aldaar bekend maakten. Vier bundels met instrumentale muziek van zijn hand verschenen te Dresden in de jaren 1626-1629. Zij laten Farina zien als iemand die

experimenteerde met zijn instrument. Bij de vioolpartijen worden allerlei effecten voorgeschreven zoals glissando, pizzicato, tremolo, sul ponticello (tegen de kam), col legno (met het hout van de stok), e.d. Deze effecten dienden o.m. klanknabootsing van dieren-, vogel- en andere geluiden. Ook zijn *Sonata detta la Polacca* (detta = genoemd) is een effect-stuk: hier is het specifieke ritme van de Poolse volksmuziek dat als rode draad door de compositie loopt.

Buonamente

Ook Giovanni Battista Buonamente was een reislustige violist, zij het in mindere mate dan Farina. Hij werkte enige jaren (tenminste 1626-1629) aan het hof van keizer Ferdinand II te Wenen. Daarvoor en daarna was hij werkzaam in Italië, resp. Mantua en Assisi. Zijn instrumentale werken sluiten aan bij de Venetiaanse traditie. In zijn *Sonate et Canzoni, Libro sesto* (Venetia 1636) is de sonate voor drie violen te vinden die vanavond op het programma staat.

Marini

Biagio Marini (ca. 1597-1665) is als violist te vergelijken met Farina. Ook hij bracht een belangrijk deel van zijn leven benoorden de Alpen door. Zo vinden we hem o.m. in Neuberg (Beieren) en Düsseldorf. Ook hij maakte gebruik van allerlei violistische effecten: scordatura (een andere dan gebruikelijke snaarstemming), dubbelgrepen (spel op meer dan een snaar tegelijk), allerlei versieringen (groppo, trillo), speciale streken (affetti), contrasterende tempi en sterktegraden (forte/piano). Zijn muzikale betekenis gaat echter ver boven die van Farina uit. Zijn oeuvre is omvangrijker (van Opus 1 in 1617 tot Opus 22 in 1655), gevarieerder en belangrijker. Zijn Opus 22, terecht getiteld *Diversi generi di Sonate, da Chiesa, e da Camera* bevat een grote verscheidenheid aan muzikale vormen en bezettingen. De *Passacalio a 3 & a 4* hoort thuis bij de sonate da camera: het ritme is van de dans afgeleid (Sarabande), de violen worden overwegend homofoon behandeld.

Vitali

Giovanni Battista Vitali (ca. 1644-1692) is de schakel tussen de Venetiaanse triosonate-traditie van de eerste helft van de 17de eeuw en Arcangelo Corelli. Hij werkte eerst in Bologna als violist in het orkest van de San Petronio. In 1674 ging hij naar Modena, waar hij tenslotte kapelmeester aan het hof van de Este's werd. Zijn compositorische activiteiten liggen geheel op het instrumentale vlak en vooral zijn triosonates kregen zeer ruime bekendheid. De *Sonata La Scalabrina* is eigenlijk een uitzondering in zijn oeuvre, wat betreft de bezetting: twee violen, alt- en tenor-viool en basso-continuo.

Rebel

Het sluitstuk van dit concert valt eigenlijk buiten het bestek van de Italiaanse vioolmuziek. Jean-Fery Rebel (1666-1747) was een Franse violist, leerling van Lully, en later aanvoerder van het hofstrijkorkest van Lodewijk XIV, de *24 Violons du Roy*. Hij was een der eersten die in Frankrijk naar Italiaans voorbeeld sonate componeerde. Deze, geschreven in 1695, verschenen in 1712 of 1713 in het *Recueil de douze sonates à 2 et 3 parties*. Typisch Frans in deze bundel is het geven van beschrijvende namen aan al de composities. Even programmatisch is de nu uit te voeren *Tombeau de M. de Lully*, een erbewijs aan zijn in 1687 overleden leermeester.

Rudolf Rasch

17 juni Den Haag, Diligentia, 20.15 uur
18 juni Hilversum, Schouwburg
Gooiland, 20.15 uur

Duo Savall/Koopman

Jordi Savall *viola da gamba*
Ton Koopman *clavecymbel*

Antonio Martin y Coll Danza del Hacha
(17de eeuw) Folias
Canarios

Anoniem (± 1615) Barafostus Dreame
(Fitzwilliam Virginal Book)

Anoniem (± 1650) Divisions on the Barafostus Dream
Tobias Hume († 1645) Musically Humors (1605):

Harke, harke
Captaine Humes Pavan
A Souldiers Galliard
A Souldiers Resolution
Prelude et Le Labyrinthe
(Quatrième Livre de Pièces de
Viole, 1717)

Marin Marais (1656-1728)

Marin Marais Tombeau pour Mr. de Lully
(Deuxième Livre de Pièces de
Viole, 1701)

Johann Kuhnau (1660-1722) Der todtkrancke und wieder
gesunde Hiskias
(uit: Biblischer Historien in
6 Sonaten, 1700)

Marin Marais Suite d'un goût étranger
(Quatrième Livre de Pièces de
Viole, 1717)

Marche Tartare
La Tartarine - Double
Les Fêtes Champetres
La Tourbillon

Savall - Koopman

De naam van *Antonio Martin y Coll* bij de eerste drie stukken van het programma staat daar vooral als een soort eerbetoon; de eigenlijke componist is niet bekend. De eigen composities van Martin y Coll, een Spaans organist en componist rond 1700, zijn nauwelijks het beluisteren waard. Zijn roem dankt hij aan een indrukwekkende collectie (1850 stukken) orgelmuziek uit de 16de en 17de eeuw die hij heeft laten aanleggen en die nu wordt bewaard in de Biblioteca Nacional in Madrid. Voor een gedeelte van die collectie, waarin geen enkele componistennaam wordt genoemd, geldt zeker dat het originele klaviermuziek is, maar andere stukken kunnen ook bewerkingen zijn van ensemblemuziek. De 'Danza del Hacha' (letterlijk: de dans van de bijl) heeft het zgn. Romanesca-thema als basis, een bas-motief dat door talloze componisten uit de Barok is gebruikt. Aan de beide composities met 'Barafostus Dream' als onderwerp, ligt hetzelfde volkslied ten grondslag, maar de uitwerking ervan is anders: de eerste versie is een variatierEEKS voor clavecymbel-solo, de tweede een variatierEEKS voor viola da gamba en clavecymbel. Er is een opmerkelijk verschilpunt: de melodie in de clavecymbelbewerking is drie maten langer dan bij de gamba-versie! Vooral in de tweede helft heeft de melodie een heel ander verloop. De anonieme versie uit het Fitzwilliam Virginal Book is overigens in zijn opbouw identiek aan de bewerking die van Thomas Tomkins in dezelfde verzameling is opgenomen. De melodie is ook buiten Engeland bekend geweest: in een Duitse bron uit ± 1650 heet hij 'Barro Frostart Treme' en in 'Valerius' Gedenck-clanck' staat een lied met als tekst 'Ick och arm! doe klacht op klacht' en als melodie 'Engels Bara vastres drom'.

Tobias Hume moet een excentriekeling zijn geweest: niet alleen zijn muziek wijst daarop, maar ook de spaarzame gegevens over zijn leven. Als beroepsmilitair heeft hij op het vasteland gevochten, vervolgens heeft hij zich o.a. aan het hof laten horen als gambist en twee bundels gepubliceerd met allerlei gamba-muziek. Nog in 1642 deed hij van zich spreken: hij bood het Hogerhuis zijn diensten aan in de strijd tegen de Ierse rebellen. Over zijn verstandelijke vermogens schijnt hij in die tijd niet meer te hebben beschikt. Hume is een van de eerste componisten die zich bezig hielden met de 'lyra-viol', een instrument dat door zijn aangepaste bouw de mogelijkheid bood om muziek te spelen die op een normale bas-gamba niet of slechts met zeer veel moeite te spelen was. Een van de verschilpunten met de gewone gamba was de stemming. Lag die bij de gamba vast, bij de 'lyra-viol' was die variabel, al naar gelang de eisen van het te spelen stuk werd de stemming van het instrument aangepast. Daardoor werd het mogelijk om drie- en vierstemmige akkoorden te spelen op een instrument dat toch in eerste instantie geconcipeerd was als een melodie-instrument. Een speciale attractie van de 'lyra-viol' was de speelwijze waarin een vermenging werd toegepast van strijken en tokkelen. John Playford spreekt in het voorwoord van zijn 'Musicks Recreation on the Viol, Lyra-Way' (1661) over een speelwijze die 'the old English Lute or Bandora' imiteert, tokkelinstrumenten. Hume publiceerde in 1605 een bundel waarin zich o.a. de vier composities van vanavond bevinden. Daarvan neemt 'Harke, harke' in de geschiedenis van de strijkersmuziek een speciale plaats in. Het is namelijk het eerste stuk waarin speciale speelwijzen als 'pizzicato' en 'col legno' (met het hout van de strijkstok op de snaren) worden voorgeschreven. In de 'Souldiers Resolution' moet de gambist behalve strijken ook spreken. Achtereenvolgens klinken er 'March - Counter March - The Cettill Drum - Trumpets - Pelmel (= chaos, paniek) - March away'.

Wanneer *Marin Marais* een even schilderachtige figuur is geweest als de titels van veel composities van zijn hand, dan moet het gezin Marais (net als dat van Bach van een schier onoverzienbare omvang met zijn 19 nakomelingen) een Jan Steen-achtige aanblik hebben geboden. Titels als 'Marche Tartare', 'Idée grotesque' en 'Allemande l'Asmatique' zetten

onze fantasie nog steeds aan het werk en zouden zonder probleem kunnen doorgaan voor onbekende werken van die andere originele Fransman, Erik Satie. En wat te denken van 'Labyrinthe', waarin hij vrijwel de hele kwintencirkel rondmoduleert binnen een bestek van een kleine tien minuten? Wij ervaren dat misschien minder als een verrassing dan Marais' tijdgenoten; zeker wanneer die gewend waren aan Marais' muziek tot dan toe, keurig volgens goed frans gebruik een aaneenschakeling van korte dansen in één en dezelfde toonaard.

Niet voor niets plaatst Marais dit harmonische waagstuk in zijn 'Suite d'un goût étranger'! De gamba, zijn eigen instrument, waarmee hij het al in 1679 geschopt had tot 'Ordinaire de la Chambre du Roy pour la viole' is het instrument bij uitstek voor Marais' grillige compositorische invallen. Van zijn andere muziek was al tijdens zijn leven de storm in zijn opera 'Alcyone' (1706) beroemd. Rudi Rasch schrijft in zijn toelichting bij het concert met Franse muziek over de veritalianisering van die Franse muziek. Marais moest daar niets van hebben en kreeg dan ook van Hubert Le Blanc in zijn 'Défense de la basse de viole (= gamba) contre les entreprises du violon et les prétensions du violoncel' (Amsterdam 1740) de bijnaam

**THE
FIRST PART**

of Ayres, French, Polish, and others
*together, some in Tabliture, and some in
Pricke-Song: With Pauines, Galliards, and Almains
for the Violo De Gambo alone, and other Muscical Con-
cettes for two Base Viols, expressing five partes, with plea-
sant repertes one from the other, as d for two Leero
Viols, and also for the Leero Violo with two
Trebble Viols, or two with one
Trebble.*

Lastly for the Leero Violo to play a-
lone, and some Songs to be sung
to the Violo, with the Lute, or better
with the Violo alone.

Also an Invention for two to play vp-
on one Violo.

Composed by **TOBIAS HUME** Gentleman.

LONDON
Printed by *John Windet*, dwelling at
the Signe of the Crosse Keyes at Powles
Wharfe. 1605.

'grand athlète contre la musique ultramontaine (= italiaans)'. En dat terwijl Marais een leerling was van een Italiaan van geboorte, Jean-Baptiste Lully. Een Italiaan overigens die zich niet minder Frans gedroeg dan Lodewijk XIV zelf en die bij zijn dood door Marais geëerd werd met een 'Tombeau'.

Toen in 1723 Johann Sebastian Bach zijn aanstelling kreeg als cantor van de Thomas-Kirche in Leipzig, volgde hij de een jaar daarvoor overleden *Johann Kuhnau* op, kenner van muziek, theologie, rechten, retorica, wiskunde, Grieks, Latijn, Hebreeuws enz. enz., kortom een tamelijk universele geest. Dat druïpt er vanaf wanneer we ons verdiepen in het voorwoord dat hij meegaf aan zijn 'Musicalische Vorstellung einiger Biblischer Historien in 6 Sonaten' (1700), een werk waarin hij wil aantonen dat de muziek bepaalde dingen net zo goed kan weergeven als bv. de schilderkunst.

Hij is zich bewust dat anderen hem daarin al zijn voorgegaan: 'Hiernechst ist auch bekandt dass alle Virtuosen, sonderlich die aus der Antiquität, durch die Music fast dasjenige auszurichten bemühet gewesen, was die Meister in der Redner-, Bildhauer- und Mahlerey-Kunst vermögen. Nun muss man zwar diesen Kunsten einige Praerogativ in solchen Stücke vor der Music gönnen. Es weiss ja fast jedes Kind von 3. oder 4. Jahren was der Pinsel oder der Meissel des Künstlers hat anzeigen wollen, und wenn man den alten glauben darff so hat Zeuxes seine Weintrauben so natürlich gemacht, dass auch die unvernünftigen Vogel darnach geflogen.' Om zijn luisteraar wat te helpen heeft Kuhnau in de notentekst een aantal verklaringen bijgevoegd, in het Italiaans 'theils weil die teutsche Schriftt im Kupffer-Stiche nicht gar wohl geraten will, ... theils auch weil die Italiänische Mund-Art denen heutigen Musicis nicht unbekannt seyn soll: angesehen man eben das beste und delicateste von der Music, sonderlich aber die schönen Figuren mehr in ihren als Lateinischen und Frantzösischen Büchern findet'.

Opdat degenen die de 'Sprache der Virtuosen Musicorum' niet machtig zijn toch de bedoelingen kunnen volgen zet Kuhnau vóór elke sonate Duitse vertalingen van de betreffende teksten en wat aanvullende aanwijzingen. Van de vierde sonate 'Der todtkrancke und wieder gesunde Hiskias' geeft Kuhnau zelf de volgende samenvatting: 'Also praesentiret die Suonata: (1) Das betrübte Herz des Königes Hiskias über der Todes-Post und das sehnliche Bitten umb seine Gesundheit in einem Lamento mit dem Vers: Heil du mich lieber Herre, aus dem Liede: Ach Herr mich armen Sünder. (2) Sein Vertrauen dass Gott sein Gebet schon erhöret habe und ihm die Gesundheit gewiss geben auch vor seinen Feinde Ruhe schaffen werde, in dem Vers: Weicht all ihr Uebelthäter, mir ist geholffen schon. Aus ermeldtem Lied. (3) Die Freude über seiner Genesung, dabey er denn manchmal an das vorige Uebel dencket, dasselbe aber bald wieder vergisset'.

Jan Nuchelmans



Captaine Humes

8 **A** *duc l'weete Lone.*

9 **B** *E mery a day will come.*

10 **H** *Arke, Harke* *Pliv nine letters with your finger* *you finger a before*

11 **A** *Souldiers R evolution.*

Drum this with the backe of your Bow.

FINIS

Boven: uit T. Arbeau, *Orchésographie* (1589).

- 19 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
20.15 uur
20 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, 20.15 uur
21 juni Rotterdam, Pelgrimskerk
Delfshaven, 20.15 uur
22 juni Amsterdam, Oude Kerk,
20.15 uur

Hesperion XX

Battaglie e Lamenti: 1550-1650

Montserrat Figueras	<i>sopraan</i>
Josep Benet	<i>tenor</i>
Jordi Savall	<i>discant-gamba</i>
Christophe Coin	<i>discant-en alt-gamba</i>
Sergi Casademunt	<i>tenor-gamba</i>
Masako Hirao	<i>bas-gamba</i>
Roberto Gini	<i>bas-gamba</i>
Bela Szedlak	<i>violone</i>
Bruce Dickey	<i>zink</i>
Jean-Pierre Canihac	<i>zink</i>
Charles Toet	<i>alt-en tenor-trombone</i>
Jean-Pierre Mathieu	<i>tenor-trombone</i>
Richard Lister	<i>bas-trombone</i>
Lorenzo Alpert	<i>blokfluiten en slagwerk</i>
Gabriel Garrido	<i>blokfluiten en slagwerk</i>
Ton Koopman	<i>orgel en clavecymbel</i>
Algehele leiding	Jordi Savall

Anonimo

(Cancionero de Medinaceli,
± 1570)

Matteo Flecha el Viejo

(1481-1553)

Christopher Tye (± 1500-1573)

Alfonso Ferrabosco (1572-1628)

Claude Gervaise (-1557-)

Anonimo (16de eeuw)

A veinte y siete de Março

Todos los buenos soldados

In Nomine 'Crye' a 5

Four-Note Pavan: 'Hear me, O God'

Pavane de la Guerre

Tourdion

John Jenkins (1592-1678)

Anonimo, Romances a 3 voces

Samuel Scheidt (1578-1654)

William Byrd (1543-1623)

Anthony Holborne (?-1602)

Juan Blas de Castro

(± 1560-1634)

Newark Siege

Ya es tiempo de recoger

Canzon XXIX

'super Cantionem Gallicam'

Ye sacred Muses

(Elegy for Th. Tallis)

Galliard a 5

Desde las torres del alma

Giuseppe Guami

(± 1540- ± 1612)

Hieronimus Parabosco

(1520/4-1557)

Giuseppe Guami

Cipriano de Rore (1516-1565)

(diminuto da Bovicelli)

Bastiano Chilese (-1608-)

Giovanni Gabrieli (1557-1612)

Canzon sopra la Battaglia

Ricercare: Da pacem Domine

Canzon a 8 voci

Anchor che col partire

Canzon in Echo à 8

Madrigal a 8: 'Lieto godea'

Giovanni Gabrieli

Juan Vasquez (± 1500- ± 1560)

Canzon a 6

Romance de la muerte de

Don Beltrán

'Los braços traigo cansados'

Galliard Battaglia

Madrigal a 5 'Io piango'

Canzon a 10

Chacona

'A la vida bona'

Samuel Scheidt

Luca Marenzio (1553/4-1599)

Giovanni Gabrieli

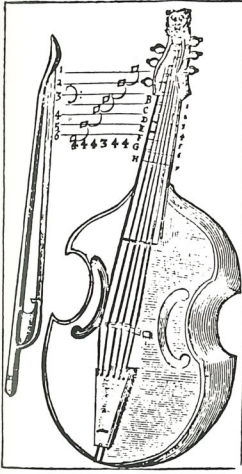
Juan Arañes († na 1624)

90
An Introduction to
the Skill of Musick, 91

=====

A BRIEF
INTRODUCTION
To the Playing on the
Bass-Viol.

The Second BOOK.



THe Viol (usually called *de Gambo*, or *Confort Viol*, because the Musick thereon is play'd from the Rules of the *Gambist*, and not as the *Lira-Viol*, which is by Letters or Tableture. Of this *Viol de Gambo* there are three several sizes, one larger than the other, according to the three Parts of Musick set forth in the *Gambist*, viz. *Treble-Viol*, *Tenor-Viol*, and *Bass-Viol*. The *Treble-Viol* plays the highest Part, and its Lessons are prick'd by the *G sol re ut* Cliff G ; the *Tenor-Viol*, or middle part, its Lessons are by the *C sol fa ut* Cliff F ; and the *Bass-Viol*, which is the largest,

Uit John Playford, *A briefe Introduction to the Skill of Musick* (1654).

Battaglie e lamenti 1550-1650

Op de Pythische spelen van 586 v. Chr. sleepte Sakadas van Argos een overwinning in de wacht met zijn Nomos Pythikos, een op de aulos uitgevoerde schildering, in vijf delen, van de strijd tussen Apollo en de Python, beslecht in het nadeel van de laatste. Het is de vroegste vermelding die we hebben van een muziekstuk dat een strijd of gevecht uitbeeldt. We mogen aannemen dat muziek al vóór Sakadas, maar zeker ná hem op zijn minst een signaalfunctie heeft vervuld in oorlogen en veldslagen. Daarnaast kan er gebruik gemaakt zijn van de aansporende, stimulerende kracht die aan de muziek werd toegekend. In het tweede boek van 'De Staat' laat de Griekse wijsgeer Plato Socrates spreken over de krachten die van de muziek kunnen uitgaan. Ter sprake komen onder andere toonreeksen die bij uitstek geschikt zijn voor oorlogszuchtige mensen. In zijn opvatting zijn andere 'harmonieën' (in lineaire zin: melodieën of toonreeksen) klagend en van generlei waarde 'want ze zijn zelfs voor vrouwen met een goede ontwikkeling onbruikbaar, laat staan voor mannen'. Naast elkaar vinden we bij Plato in de vierde eeuw voor Christus dus al de combinaties muziek/oorlog en muziek/klaagzang. Niets daarvan is echter in notatie bewaard gebleven.

Het zal duren tot het eind van de 15de eeuw voor we geconfronteerd worden met het eerste overgeleverde stuk oorlogsmuziek, een chanson 'Alla bataglia', waarvoor we de aanleiding niet kennen. Dat ligt bij sommige van de volgende oorlogstukken anders: Jannequin's befaamde 'La Guerre' in een enkele vroege uitgave ook als 'La Bataille de Marignan' opgenomen, beschrijft de slag bij Marignano, waar in 1515 de troepen van koning Frans I van Frankrijk, dankzij het feit dat ze beschikten over vuurwapens, zegevierden over het leger van hertog Sforza.

Vooraf gedurende de 16de eeuw maakten componisten graag gebruik van andermans vondsten. Waar we nu vrijwel zeker de mond vol zouden hebben van plagiaat was dat toen de gewoonste zaak van de wereld. Meestal werd de geleende compositie wel op een of andere manier opnieuw aangekleed, met een nieuwe tekst of een nieuw toegevoegde stem.

Na Jannequin's 'Bataille' barstte er een stroom van muzikale veldslagen los, die voor een groot deel zijn werk als uitgangspunt hadden. Een van de direct of indirect beïnvloede instrumentale gevolgen is de briljante achtstemmige Battaglia van Andrea Gabrieli, de oom van de op dit programma met een drietal werken vertegenwoordigde Giovanni Gabrieli. In dansverzamelingen als die van Attaignant, *Gervaise* en Susato vinden we geregeld de toevoeging 'de la guerre', meestal bij dansvormen als de Pavane en de Gaillarde. Ook hier de diverse speelfiguren, zoals repeterende noten en signaalimitaties, vaak ontleend aan die ene 'Bataille' van Jannequin.

Een voor de hand liggende bezetting bij dergelijke krijgslustige muziek is er een met veel blazers. Annibale Padovano en Andrea Gabrieli voegen aan de titel van hun 'Battaglia' de mededeling toe 'per sonare d'istrumenti di Fiato', om te spelen op blaasinstrumenten. Van het werk van Padovano is echter bekend dat het in zijn tijd ooit is uitgevoerd met een monsterbezetting waarin strijkers, blazers, tokkelaars, zangers en een clavecinist vertegenwoordigd waren. Eenmansuitvoeringen waren ook niet zeldzaam, voor luitisten, clavecinisten en organisten was de oorlog een geliefd (?) onderwerp. Daarvan getuigen vooral op het Iberisch schiereiland een aantal werken met titels als 'Batalha famosa', 'Batalla de sexto tono', etc. In 1783 had de kathedraal van Malaga in zijn orgel zelfs de beschikking over een 'Trompeta de batalla' en een 'Clarín de batalla'. De oorlog had trouwens al vroeg een plaats veroverd binnen de kerkmuren. Jannequin zelf schreef, met zijn eigen chanson als basis, een 'Missa La Bataille de Marignan', terwijl de Spanjaard Francisco Guerrero (what's in a name!) een aantal jaren later hetzelfde deed. En naar aanleiding van de victorie bij Lepanto in 1571 zou Tomas Luis de Vittoria (what's in a name!) zijn 'Missa pro Victoria' hebben geschreven. Echte kerkmuziek maakte

Matteo Flecha ervan: in zijn 'La Guerra' schildert hij de strijd tussen het goed en het kwaad, met als slottekst: 'Haec est victoria quae vincit mundum, fides nostra' (dit is de zege die de wereld overwonnen heeft, ons geloof). Het lied 'Todos los buenos soldados' dat in deze 'Guerra' voorkomt is ongetwijfeld een strijdlid geweest, net zoals 'Est-ce Mars, le grand Dieu des Alarmes', dat door *Samuel Scheidt* in zijn Canzon XXIX 'super Cationem Gallicam' tot een vijfstemmige zetting is bewerkt. In Scheidt's 'Galliard Battaglia' klinken boven een 'harmonisch tapijt' van de drie onderstemmen de typische signaalmotieven die in vroeger tijden op de slagvelden moeten hebben geklonken. De dialoogvorm waarin de beide bovenstemmen elkaar afwisselen vinden we in sterkere mate in de meerkorige canzones van *Gabrieli*, *Guami* en *Chilense*. De verschillende instrumentale koren die aan dit vraag- en antwoordspel (soms als echo) deelnemen, verenigen zich op belangrijke punten tot één groot geheel, vaak van een overdonderende kracht en pracht.

De 'Newark Siege' van *John Jenkins* ontleent zijn naam aan het beleg van Newark (Midden-Engeland) in de Burgeroorlog die van 1642 tot 1648 woedde tussen de Cavaliers (de Kroon) en de uiteindelijk zegevierende Roundheads (het Parlement, dat deze bijnaam dankte aan het kortgeknipte haar van zijn leden).

Juan Blas de Castro was een goede vriend van de schrijver Lope de Vega. In diens werk vinden we Castro's naam geregeld terug. Het merendeel van zijn werken is verloren gegaan bij een grote brand in 1734. In een liedboek dat in de 17de eeuw voor de Duitse hertog Wilhelm von Neuburg is aangelegd, zijn echter een twintigtal van zijn werken bewaard gebleven. Een deel daarvan diende oorspronkelijk als muziek bij toneelstukken. In zijn 'Desde las torres' verwerkte hij waarschijnlijk bestaande alarmkreten en de voor oorlogsmuziek zo karakteristieke toonherhalingen ('guerra'). De koppeling 'Battaglie e Lamenti' in de titel van dit programma is misschien wat misleidend, als zou het één altijd gevolg zijn van het ander. Ook een normale dood of een afscheid was vaak aanleiding tot aangrijpende klaagzangen.

Het Lamento is geen nieuw verschijnsel in de zestiende eeuw. Al in het Spaanse Huelgas-manuscript vinden we er een aantal (uit de 13de en 14de eeuw). Maar ook daarvoor (gregoriaans: Jeremia!) en in ruime mate erna treffen we talloze klaagzangen aan. De aanleiding varieert: Encina schrijft zijn 'Triste España' vermoedelijk voor de Spaanse koningin Isabella († 1504), Dufay zijn 'Lamentatio Sanctae Matris Ecclesiae Constantinopolitanae' op de val van Constantinopel in 1453 en Josquin (?) zijn 'Amant vert' op de dood van een papegaai, het lievelingsdier van Margaretha van Oostenrijk!

Een van de meest opvallende kenmerken van klaagzangen in het algemeen is expressiviteit; chromatiek en eenvoud zijn de belangrijkste ingrediënten. Vooral de eenvoud maakt deze muziek vaak ontroerend. 'A veinte y siete de Março' is een klaagzang naar aanleiding van de dood van Don Manrique de Lara die zo gezien was 'dat het hele hof, de koning en de koningin inclusief' om hem rouwde. Het stuk is anoniem overgeleverd in een van de grotere spaanse liedverzamelingen uit de zestiende eeuw, die in de Casa de Medinaceli in Madrid bewaard wordt. De slag bij Roncesvalles (778) in de Pyreneeën heeft lang stof geleverd voor vertellingen, voorop het Roelandslied. *Juan Vasquez* greep er naar in zijn 'Romance de la muerte de Don Beltrán': 'Mijn armen zijn moe van het opnemen van doden. Ik heb alle franse mannen gezien, maar Don Beltrán niet'. Het oeuvre van Juan Vasquez is klein, maar zijn twee liedverzamelingen (uit 1551 en 1560) zijn van ongewoon hoge kwaliteit. Wat Cristóbal Morales en Tomas Luis de Victoria zijn voor de spaanse kerkmuziek van de zestiende eeuw, is Vasquez voor de spaanse wereldlijke muziek uit die periode.

Temidden van alle oorlogsgeweld is er ook een plaatsje ingeruimd voor de vrede: in zijn *ricercare* heeft *Parabosco* de gregoriaanse melodie 'Da pacem Domine', 'Geef vrede, Heer' verweven. Eenzelfde achtergrond heeft ook

de 'Four-Note Pavan' van *Alfonso Ferrabosco*; de gezongen bovenstem herhaalt steeds op wisselende hoogte een vier-noots-motief, achtereenvolgens stap omhoog, sprong omhoog, stap omlaag, terwijl de vier onderste stemmen vrij hun gang gaan. In zijn elegie voor Thomas Tallis, 'Ye sacred Muses' smeekt *William Byrd* de Muzen af te dalen naar de in tranen verzonken aarde, want Tallis (Byrd's leraar en collega) is dood en met hem is de Muziek gestorven. Smart en geweld lopen als een ostinaat motief door het programma van vanavond. Ter compensatie sluit het met een uitbundige chaconne. Het woord heeft in het werk van *Juan Arañes* nog zijn oorspronkelijke karakter, dat van een snelle dans. Het gedragen karakter dat kenmerk van de latere chaconne wordt, valt ook nauwelijks te rijmen met de tekst: 'Laten we op het goede leven de Chaconne dansen!'.


Jan Nuchelmans

TENOR.

PADUANA, GALLIAR-
DA, COURANTA, ALEMANDE, IN-
TRADA, CANZONETTO, UT VOCANT, QUATER-
NIS & quinis vocibus, in gratiam Musices studiosorum, potissi-
mum Violitarum concinnata unâ cum BASSO
Continuo.

AUCTORE
SAMUELE SCHEIDT
HALLENSE.

REVERENDISS. ILLUSTRISSIMIQUE
PRINCIPIS AC DOMINI,
DN. CHRISTIANI GUILIELMI
Archiepiscopi Magdeburgensis Primatis Germaniæ
Organista & Capellæ Magistro



HAMBURGI, Excudebat PAVLUS LANGIUS,
Sumptibus MICHAELIS HERINGII Bibliop.

ANNO M. DC. XXI.

Titelpagina bij Scheidt Battaglia.

A veynte y siete de março

A veynte y siete de março
la media noche sería
en Barcelona la grande
muy grandes llantos hazia.

Los gritos llegan al cielo,
la gente se amortecía
por on Manrique de Lara
que de este mundo partia.

Llóralo el rey y la reyna
como aquel que les dolia,
llora toda la corte,
cada qual quien más podia.

Todos los buenos soldados

Todos los buenos soldados
que asentaren a esta guerra
no quieran nada en la tierra
si quieren ir descansados.
Si salieren con victoria,
la paga que les darán
será que siempre ternán
en el cielo eterna gloria.

Hear me, O God

Hear me, O God,
A broken heart
is my best part,
Use still Thy rod,
That I may prove
Therein Thy love.

If Thou had'st not
Been stern to me,
But let me free,
I had forgot
Myself and Thee.

For sin's, so sweet
As minds ill bent
Cannot repent,
Until they meet
Their punishment.

Tourdion

Quand je bois du vin clairret,
Amis, tout tourne,
Aussi désormais je bois
Anjou ou Arbois.
Chantons et buvons,
à ce flacon faisons la guerre,
chantons et buvons,
mes amis, buvons donc.

Le bon vin nous a vendu gais,
chantons, oublions, nos peines.
En mangeant d'un gras jambon,
à ce flacon faisons la guerre.
Buvons bien, buvons mes amis
triquons, buvons, vidons nos verres
En mangeant d'un gras jambon,
à ce flacon faisons la guerre.

Ya es tiempo de recoger

Ya es tiempo de recoger
soldados de mi memoria
escapados y vencidos
de una batalla tan loca.

Toca, toca a recoger
toca, que marcha
que marcha el tiempo
y la jornada es corta.

Ye sacred Muses

Ye sacred Muses, race of Jove,
Whom Music's lore delighteth,
Come down, from crystal heav'ns above
To earth, where sorrow dwelleth,
In mourning weeds with tears in eyes:
Tallis is dead, and Music dies.

Desde las torres del alma

Desde las torres del alma,
cercadas de mil engaños,
al dormido entendimiento
la razón esta llamando.

Alarma, alarma, guerra, desengaños,
que me lleva el amor mis verdes años.

Dicen que le ha dado sueño
la voluntad de Belardo
con la yerva de unos ojos
tan hermosos como falsos.

Da pacem Domine

Da pacem Domine
in diébus nostris
quia non est álius
qui pugnet pro nobis
nisi tu Deus noster.

Anchor che col partire

Anchor che col partire
Io mi sento morire,
Partir vorrei ognor ogni momento
Tant'èl piacer ch'io sento,
De la vita ch'acquisto nel ritorno.
E cosi mill'e volt'il giorno,
Partir da voi vorrei:
Tanto son dolci i ritorni miei.

Lieto godea

Lieto godea
godea sedendo
L'aura, che tremolando
dolce spira L'aprile.
Ogn'hor sospira
D'amor ogn'animale.
Con mortal dardo
Amor volando venn
e'l cor mi punse.
E lass'oimé,
fugge, meschino me.
Onde n'hauró
n'hauró la morte
S'in lieta non si cangia
la mia sorte.

Los braços traigo cansados

Los braços traigo cansados
De los muertos rodear,
Vide a todos los franceses
Y no vide a don Beltrán.

Io piango

Io piango et ella il volto
con le sue man m'asciuga, et poi sospira
Dolcemente et s'adira
con parole ch'i sassi romper ponno,
Et dopo questo si part'ella e'l sonno.

Chacona: A la vida bona*

Un sarao de la chacona
se hizo el mes de las rosas,
huvo millares de cosas
y la fama lo pregona.
A la vida vidita bona,
vida vámonos a Chacona.
Copla:
Porque se casó Almadén,
se hizo un bravo sarao,
dançaron hijas de Anao
con los nietos de Milán.
Un suegro de Don Beltrañ
y una cuñada de Orfeo
començaron un guineo
y acabólo una amaçona
y la fama lo pregona.
A la vida vidita bona
vida vámonos a Chacona.

Lees ook het HOLLAND FESTIVAL-magazine.
Een leesbaar kunstmagazine en waardevol souvenir.
Alle achtergronden plus agenda van dag tot dag.
In elke kiosk voor f 3,-.
