



Boven: Titelpagina van Frescobaldi's eerste boek 'Toccate d'intavolatura'. Herdruk van 1637
Onder: Girolamo Frescobaldi in 1619

- 8 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 11.00 uur
10 juni Den Haag, Oud-Katholieke Kerk,
20.15 uur

Madrigaalkwintet/ Gustav Leonhardt

- 8 juni Den Haag, Hot Theater,
11.00 uur
9 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur

Ensemble Sequentia

- 15 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
11.00 uur
15 juni Amsterdam, Oude Kerk,
20.15 uur

Collegium Vocale The Harlequin Baroque Orchestra Amsterdam

- 20 juni Middelburg, Oostkerk,
20.00 uur
21 juni Amsterdam, Zuiderkerk,
20.15 uur
22 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
11.00 uur
22 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, ± 21.30 uur

The Clerkes of Oxenford

TOCCATA OTAVA

25

Achtste toccata (zie programma) van Frescobaldi, uit de herdruk van 1637 van de 'Toccate d'intavolatura'.

8 juni Amsterdam, Concertgebouw
(Kleine Zaal), 11.00 uur
10 juni Den Haag, Oud-Katholieke Kerk,
20.15 uur

Madrigaalkwintet/ Gustav Leonhardt

Marjanne Kweksilber *sopraan*
René Jacobs *alto*
Marius van Altena *tenor*
Michiel ten Houte de Lange *tenor*
Floris Rommerts *bas*
Gustav Leonhardt *clavecymbel*

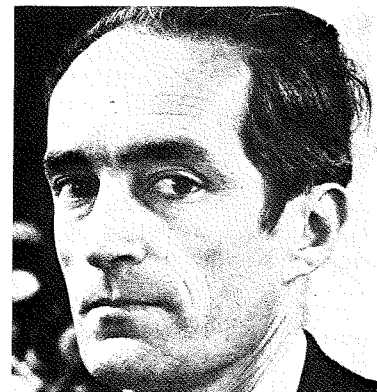
Claudio Monteverdi Eccomi pronto, à 7 (7de Boek)
Tu dormi, à 4 (7de Boek)
Misero Alceo, à 5 (6de Boek)
Alcun non mi consigli,
à 3 (9de Boek)
Ardo, à 2 (9de Boek)

Girolamo Frescobaldi Twee toccata's voor clavecymbel-
solo (1615) no. 11 en no. 8

Claudio Monteverdi Bel pastor, à 2 (9de Boek)
Alle danze, à 3 (9de Boek)
A Dio Florida bella, à 5 (6de Boek)

Claudio Monteverdi Voglio di vita uscir, à 1
Eri già tutta mia, à 1
La mia Turca, à 1

Zefiro torna, à 2
Lamento della Ninfa, à 4 (8ste Boek)



Gustav Leonhardt

Monteverdi als vernieuwer

De Bolognese monnik en muziektheoreticus Artusi (die de muziek-geschiedenis ingegaan is zo niet alléén dan toch vooral door zijn aanval op Monteverdi) moet, toen hij in 1605 of kort daarna diens vijfde madrigaalboek in handen kreeg, zich om meer dan één reden hoofdschuddend hebben afgevraagd wat er toch moest worden van deze nieuwlichterij. Niet alleen diende de zo'n vijfentwintig jaar jongere Mantovaanse kapelmeester hem van repliek, maar hij bestond het ook om opnieuw de oude polyfone stijl een stapje dichter bij de ondergang te brengen. Want wat vermeldt de titel? 'Il quinto libro de Madrigali a cinque voci, col basso continuo per il Clavicembano, Chittarone od altro simile istromento, fatto particolarmente per li sei ultimi, et per li altri a benepiacito', met basso continuo, speciaal gemaakt voor de laatste zes (madrigalen), maar naar believen ook voor de andere! Zou dan zelfs in het bolwerk van de klassieke wereldlijke polyfonie tersluiks dat verderfelijke element van de nieuwe monodie gaan binnendringen?

Artusi heeft het bevestigende antwoord op zijn vraag, Monteverdi's zesde madrigaalboek uit 1614, niet meer mogen beleven. Een jaar eerder was hij overleden, in het jaar waarin Monteverdi zijn kapelmeesterschap aan het hof in Mantua had verruild voor de hoogste functie aan een der belangrijkste kerken van Noord-Italië, de San Marco in Venetië. Hoewel zijn dagelijkse werkzaamheden daarmee een belangrijke verandering hadden ondergaan, betekende het geenszins dat de wereldlijke compositie-ader niet meer zou vloeien. De correspondentie tussen Monteverdi en verschillende Italiaanse hoven, o.a. veelvuldig met dat van Mantua, maken duidelijk dat vooral op het terrein van het muziektheater Monteverdi zeer actief bleef. Van die activiteit is helaas behalve de Orfeo en de twee latere opera's vrijwel niets aan muziek bewaard gebleven. Bij de wereldlijke muziek voor kleinere ensembles ligt dat gelukkig anders: na het zesde madrigaalboek volgden er nog drie (1619, 1638 en posthuum in 1651). Die bevestigen dat de toevoeging op de titelpagina van het zesde madrigaalboek inderdaad er op wijst dat Monteverdi een nieuwe richting had gevonden. Of, om het exacter te zeggen, dat Monteverdi de verworvenheden van de oude madrigaalstijl niet wenste op te geven voor die van de nieuwe monodische stijl, maar veeleer een vermenging van beide stijlen voor ogen had.

Belangrijkste kenmerk van het madrigaal, zoals ook Monteverdi het in zijn eerste vier madrigaalboeken heeft geschreven, is het gebruik van de volkstaal, in Italië het Italiaans, in Engeland, waar vanaf 1588 het madrigaal een korte maar hevige bloei doormaakte, het Engels. Wat de muziek betreft is van belang dat het madrigaal is doorgecomponeerd: waar het goed mogelijk is dat een strofisch gedicht de tekst levert voor een madrigaal, zal de vorm zelden gebruik maken van gelijke muziek voor de verschillende strofen. Dat hangt samen met de idee dat de teksten ook muzikaal hoorbaar gemaakt moesten worden. De gebeurtenissen in het gedicht zouden bij wijze van spreke bij een instrumentale uitvoering van het madrigaal door de aandachtige luisteraar moeten kunnen ingevuld. De componist maakt daartoe gebruik van soms misschien wat naïeve 'figuren', woordschilderingen. Wanneer er (in *Zefiro torna*) sprake is van een berg ('monte') dan schrijft Monteverdi een met grote sprongen stijgendé melodie, is er, enkele maten verderop, sprake van een dal, of diep ('profonde'), dan wordt dat uitgedrukt door de muziek daar laag te houden. Wanneer de stemming zich in de loop van een gedicht wijzigde, of wanneer er in de verschillende strofen tegenstellingen stonden als bedroefd-opgewekt, was het dus niet

mogelijk dezelfde muziek te gebruiken voor die verschillende strofen, doorcomponeren (steeds nieuwe muziek) was dan de enige oplossing. Deze houding ten opzichte van tekstuitbeelding betekende in de meest consequente toepassing dat er per woord of zin eigenlijk maar één melodie beschikbaar was die ideaal uitdrukte wat de tekst weergaf, terwijl het doorsneemadrigaal aan het eind van de zestiende eeuw vijfstemmig was! De éénstemmigheid was het antwoord op het probleem, de monodie (de vocale of instrumentale solo met begeleiding van basso continuo) kondigde zich aan.

Nog een ander element speelde in die ontwikkeling een belangrijke rol: de verstaanbaarheid. Tegen het gebrek daaraan was al in het midden van de eeuw in de kerkmuziek sterke oppositie gerezen (zonder een bevredigende oplossing overigens) en nu ervoer men het ook in de wereldlijke muziek als een heet hangijzer. De gevolgde compositietechniek betekende vaak dat de stemmen *na elkaar eenzelfde tekst* zongen, wat als resultaat had dat er *tegelijktijd verschillende teksten* klonken. Dat verstaanbaarheid in die context een zeer betrekkelijk begrip was, zal duidelijk zijn. De monodie was ook op dit probleem het antwoord.

Nu zou het niet ongewoon zijn geweest wanneer mét de opkomst ca. 1600 van die monodie, en van de opera als belangrijkste vorm die er van profiteert, de oudere en immers moeilijk verstaanbare vorm van het madrigaal langzaam zou zijn verdwenen. Dat blijkt echter niet het geval: uit de zeventiende eeuw zijn er nog zo'n 450 bundels met ensemblemadrigalen bekend. Zo'n getal zegt zonder een vergelijkbaar getal uit de voorgaande eeuw natuurlijk niet veel, maar is op zichzelf sprekend genoeg om aan te duiden dat het ensemblemadrigaal in de zeventiende eeuw nog helemaal niet uit de smaak van het publiek was verdronen.

Monteverdi bewijst dat de oude en de nieuwe stijl elkaar helemaal niet hoeven uit te sluiten; hij ziet kans om de beide stijlen in één madrigaal te verenigen. *A Dio Florida bella* illustreert dat duidelijk. Naast elkaar vinden we de nieuwe monodische stijl (in de passages waar Florus (tenor) en Florida (sopraan) met elkaar converseren) en de oude meerstemmige stijl. Die laatste wordt bij uitstek madrigalistisch ingezet wanneer de tekst gewag' maakt van verwarring: 'quinci e quindi confuso un suon s'udio', alle stemmen zetten op zeer korte afstand imiterend in, waardoor een kluwen van lettergrepen ontstaat, die het verstaan van de tekst opzettelijk onmogelijk maakt. Door oude en nieuwe stijl naast elkaar te gebruiken, schept Monteverdi een veel groter contrast dan mogelijk zou zijn geweest met het gebruik van slechts één van de twee.

Dat is een ander uitgangspunt dan dat van Paolo Quagliati die in 1608 in het voorwoord van zijn eerste madrigalenboek voor vier stemmen een goed beeld geeft van de toenmalige situatie: 'Toen ik zag dat tegenwoordig de ene partij plezier beleeft aan 'volle' muziek met veel stemmen, hoewel het er op lijkt dat een grotere partij 'lege' muziek voor solostemmen en instrumenten wenst en toeuicht, mogelijk vanwege de grotere begrijpelijkheid en de verstaanbaarheid van de woorden, mogelijk ook vanwege de grotere bijzonderheid en charme van mooie stemmen en mooie zangers, heb ik, om beide partijen tevreden te stellen, mij ingespannen om aan meer dan één smaak tegemoet te komen en heb ik het dienstig geacht om mijn madrigalen te componeren op deze nieuwe manier ...'.

Quagliati biedt in feite twee alternatieven voor een en dezelfde compositie: je kunt het madrigaal 'ouderwets' vierstemmig uitvoeren of volgens de nieuwe praktijk éénstemmig met begeleiding van basso continuo. Van de vermenging van de beide stijlen binnen één werk, zoals die bij Monteverdi te vinden is, is bij hem geen sprake. In *Misero Alceo* begint Monteverdi in de oude stijl, de continuo-partij is zelfs nog een vrijwel exacte verdubbeling van de laagste stem(men), volgens het principe van de basso seguente. Vanaf 'Ecco Lidia' schrijft Monteverdi dan monodisch, voor tenor en basso continuo, met een zelfstandige continuo-partij dus. Bij 'Cossi disse il pastor' maakt Monteverdi heel suggestief gebruik van de mogelijkheid tot vijfstemmigheid, alle stemmen fungeren (gelijktijdig) als een soort ooggetuige! De daarop volgende tweestemmige passages zijn in feite niet meer dan een verdeckte monodie, de continuo-partij volgt helemaal de tenor. Die commentatorfunctie van het 'koor' vinden we ook in *A Dio Florida* aan het slot, waar hij verduidelijkt wordt door de toevoeging (tussen haakjes) van 'dicean' (= zeggen ze). Mooiste voorbeeld van een dergelijke afwisseling is wel het tweede deel van de prachtige *Lamento della Ninfa*, waar de drie mannenstemmen een geraffineerd contrast vormen met de eenzame vertwijfelde geliefde, die zonder de monodische stijl nooit zo indrukwekkend gestalte zou hebben kunnen krijgen. Monteverdi benadrukt het verschil tussen de twee 'partijen' nog eens extra door zijn aanwijzing dat de sopraan, waar nodig voor het uitdrukken van haar gevoelens, vrij mag zingen, met gebruik van tempo rubato, terwijl de mannen in een strikte maat dienen door te zingen.

In het negende en laatste madrigaalboek is er geen sprake meer van de vermenging van de twee stijlen, madrigalen die geheel of gedeeltelijk geschreven zijn in de vroegere stijl, ontbreken er volledig. Het boek bevat een aantal werken voor drie stemmen (o.a. *Alcun non mi consigli en Alle danze*) en een zestal duetten, alles steeds met basso continuo. Het enige duet voor niet-gelijke stemmen is *Bel pastor*, een luchtige beschrijving van een flirt, waarbij de serieuze momenten van de dialoog zich afspelen in een tweedelig ritme en de wat oppervlakkigere momenten in een dansant driedelig ritme gestalte krijgen.

De overige duetten zijn bestemd voor twee tenoren. Onbetwist hoogtepunt is *Zefiro torna*: boven een bijna zestig keer herhaald ostinaat basthema laat Monteverdi de twee tenoren steeds weer met nieuwe ideeën komen, afwisselend verstillend en virtuoos, elkaar imiterend of in tertsparallellen enz. De dichter, Ottavio Rinuccini (1562-1621), bezingt in zijn sonnet aanvankelijk de vreugde om de terugkeer van Zephyr, de koele westenwind, maar in de laatste terzine is er ineens een omslag, dan wordt de dichter overvallen door een gevoel van eenzaamheid, dat door Monteverdi sterk geaccentueerd wordt: het ostinate basthema zwijgt. Ineens maakt alle vreugde plaats voor ernst en geklaag (piango). De uitnodiging van het laatste woord van het gedicht, 'canto' (ik zing), kan Monteverdi echter niet weerstaan: hoewel het klassieke madrigaal als vorm voor hem heeft afgedaan, laat hij zich zo'n mooie gelegenheid voor tekstuitbeelding, een van de belangrijkste kenmerken van die oude vorm, toch niet ontgaan!

Frescobaldi

'Speel zoals je madrigalen zingt!', dat is kort samengevat de raad die Girolamo Frescobaldi zijn lezer/speler geeft in het voorwoord van de tweede druk van zijn 'Toccate e partite d'intavolatura di cimbalo. Libro primo' (1616). Gelukkig voegt hij er aan toe hoe die madrigalen dan volgens hem wel moesten worden gezongen, niet

strikt ritmisch namelijk, maar al naar gelang het aanwezige affect of de betekenis van de woorden van smachtend tot opgewekt. Frescobaldi kende het madrigaal uit de praktijk: zijn eerste publikatie was een vijfstemmig madrigaalboek. Dat die druk in 1608 in Antwerpen verschijnt, behoeft geen verwondering te wekken wanneer we weten dat Antwerpen toen al meer dan een halve eeuw een muziekdrukkerstraditie had van Europese allure, en dat Frescobaldi het jaar tevoren in het gevolg van zijn toenmalige broodheer vermoedelijk enige maanden in Vlaanderen had vertoefd. De vocale muziek echter was niet het genre waarin Frescobaldi zijn roem zou verwerven. Bij zijn dood noemde een anonieme, maar zeker niet alleen staande, schrijver hem 'il più famoso organista dei nostri tempi', en het verhaal gaat dat bij een van zijn orgel-bespeelingen in de St. Pieter, waar hij op zijn vijftiengste tot organist was benoemd, wel 35.000 toehoorders aanwezig zijn geweest. Nog in 1685 spreekt Liberati over hem als 'stupore del tasto', eens te meer een bewijs hoe Frescobaldi als uitvoerend kunstenaar in aanzien moet hebben gestaan.

Uit alles blijkt dat hij daarnaast werd beschouwd als een belangrijk componist. Als zodanig heeft Frescobaldi, op de opera na, alle toen bekende vormen van muziek beoefend, wereldlijk en geestelijk. Originaliteit kan hem daarbij niet ontzegd worden, met dien verstande, dat hij zelf géén nieuwe vormen heeft geschapen, maar wel tot het uiterste ging in de bestaande vormen, zoals bv. de toccata's. Dat uiterste wordt in het eerste boek van de 'Toccate e partite' overigens niet bereikt. Misschien dat het boek juist daarom zo populair was, dat het tot 1637 tenminste vier maal moest worden herdrukt. Een meevaller voor Frescobaldi, die voor het publiceren van dat eerste boek met toccata's in 1615 toch wel een zeer dringende reden moet hebben gehad, gezien de hoge kosten die, zoals uit het volgende mag blijken, publikatie met zich meebracht. In 1614 werd Frescobaldi door een zekere Facconi in contact gebracht met kardinaal Francesco Gonzaga, hertog van Mantua, die waarschijnlijk nog steeds op zoek was naar een geschikte opvolger van zijn vorige hofcomponist, die inmiddels al weer een jaar kapelmeester was in Venetië, Claudio Monteverdi. Frescobaldi had wel oren naar die nieuwe betrekking en verliet, overigens nog zonder ontslag te nemen aan de St. Pieter, Rome om er twee maanden later teleurgesteld weer terug te keren. Zijn eisen waren niet ingewilligd. Die logen er trouwens ook niet om: behalve een jaarsalaris van 600 scudi (tegen 72 aan de St. Pieter!) had hij nog een aantal wensen. Eén daarvan was de vooruitbetaling van een half jaarsalaris. Met dat geld wilde Frescobaldi een deel van de kosten betalen die waren verbonden aan het uitbrengen van zijn eerste boek 'Toccate e partite'.

In totaal hebben die kosten zo'n 500 scudi bedragen, ofwel zeven St. Pieterse jaarlonen! Begrijpelijk dat hij enige financiële steun zocht voor de hele onderneming. Die kreeg hij uiteindelijk tóch, en zelfs van kardinaal Gonzaga. Aan hem droeg Frescobaldi het boek op.

Jan Nuchelmans

Handtekening van Claudio Monteverdi

Eccomi pronta ai baci

Eccomi pronta ai baci
baciarmi Ergasto mio.
Ma bacia ma in guisa
che coi denti mordaci
nota non resti nel mio volto incisa
per chè altri non m'additi
in essa poi legale
mie vergogne ei baci tuoi.
Ahi tu mordi e non baci tu mi segnasti.
Poss'io morir se più ti bacio mai.

Tu dormi

Tu dormi?
Ah crudo core
tu poi dormir
poi che in te dorme Amore
Io piango e le mie voci lagrimose
A te che sorda sei
portan invano ohi-mè
l'aure pietose
Ah ben i pianti miei
pon far pietosi i venti
ma te fan più crudel
i miei lamenti.

Misero Alceo

Misero Alceo dal caro albergo fore
Gir pur convienti e ch'al partir t'apresti.
Ecco Lidia ti lascio e lascio questi
Poggi beati e lascio il core
Tu se di pari laccio e pari ardore
Meco legata foste e meco ardesti
Fa che ne duo tal hor giri celesti
S'annidi e posi ov'egli vive e more

Si more lieto il cor staratti a canto
Gl'occhi lontani da soave riso
Mi daran vita con l'umor del pianto.
Cosi disse il pastor dolente in viso
La Ninfa udillo e fu in due parti in tanto
L'un cor da l'altro anzi un sol cor diviso.

Alcun non mi consigli

Alcun non mi consigli,
Se ben il cor perdei,
Ch'abbandoni colei
Ch'è la mia vita, ancor che cruda e fera.
Che se ben vuol ch'io pera
Eche la speme mia ne port' il vento,
Non me n'adiro, no,
Non me ne doglio, no,
Non me ne pento.

Ben s'affatica invano
Chi m'addita il mio male;
E'l contrastar non vale,
Che beltà che severa un cor diletta,
Si dolce è saetta,
Che se ben brama il cor fiamma e tormento,
Non me n'adiro...etc.

Perchè lo stral di morte
Esce da gli occhi belli,
Perchè gli aurei capelli
Son la catena e quel tenace nodo
In cui stretto mi godo,
E perchè se le piace il mio lamento,
Non me n'adiro...etc.

Ardo, e scoprir

Ardo, e scoprir, ahi lasso, non ardisco
Quel che porto nel sen, rinchiuso ardore,
E tanto più dolente: ogn'hor languisco
Quanto più sia celato il mio dolore.
Fra me tal'hor mille disegni ordisco
Con la lingua discior anco il timore,
E all'hor fatto ardito io non pavento
Gridar soccorso al micidial tormento.

Ma s'avvien ch'io m'appressi a lei davante
Per trovar al mio mal pace e diletto,
Divengo tosto pallido in sembiante,
E chinar gl'occhi a terra son costretto.
Dir vorrei, ma non oso; indi tremante
Comincio, e mi ritengo alfin l'affetto.
S'aprir nuntia del mio cor la lingua vole,
Si tronca su le labbra le parole.

TOCCATA'S FRESCOBALDI (instr.)

Bel pastor

Bel pastor, dal cui bel guardo
Spira foco, ond'io tutt'ardo,
M'ami tu?
- Sì, cor mio.
Com'io desio?
- Sì, cor mio.
Dimmi quanto.
- Tanto! tanto!
Quanto? quanto?
- O tanto! tanto!
Come che?
- Come te, pastorella, tutta bella.

Questi vezzi e questo dire
Non fan pago il mio desire.
Se tu m'ami, o mio bel foco.
Dimmi ancor, ma fuor di gioco
Comme che?
- Come te, pastorella, tutta bella.

Vieppiù lieta udito havrei
»T'amo al par degli occhi miei.«
- Come rei del mio cordoglio
Questi lumi amar non voglio.
Di mirar non satii ancora
La beltà che si m'accora.

Come che?
- Come te, pastorella, tutta bella.

Fa, sentirmi altre parole
Se pur vuóif ch'io mi console.
M'ami tu?
- Sì, cor mio.
Come la vita?
- No, ch'afflitto e sbigottito
D'odio e sdegno, e non d'Amore
Fatt'albergo di dolore
Per due luci, anzi due stelle.
- Troppo crude, troppo belle.
Come che?
- Come te, pastorella, tutta bella.
Non mi dir più come,
Dimmi »io t'amo«.
- Io t'amo.
Come te?
- No, ch'io stesso odio me stesso.

Deh, se m'ami dimmi spesso.
- Sì, cor mio.
Com'io desio?
- Sì, cor mio.
Dimmi quanto?
- Tanto! tanto!
- Come che?
- Come te, pastorella, tutta bella.

Ottavio Rinuccini

Alle danze

Alle danze,
Alle gioie,
Ai diletti
Che c'infianno il cor d'amore
Al soave conforto de' petti.

Alle gemme,
Alle perle,
A'bei fiori
Che v'adornino il crin e'l seno
A'bei fregi di mille colori.

Alle tazze,
Ai cristalli,
Alli argenti,
Che v'invitano a trar la sete
A'bei pomi di minio ridenti.

A Dio Florida bella

A Dio Florida bella il cor piagato
Nel mio partir ti lascio e porto meco
La memoria di te si come seco
Cervo trafitto suol lo strale alato.
Caro mio Floro a Dio l'amaro stato
Consoli amor del nostro viver cieco
Che se'l tuo cor mi resta il mio vien teco
Com' augellin che vola al cibo amato.

Così su'l Tebro a lo spuntar del Sole
Quinci e quindi confuso un suon s'udio
Di sospiri, di baci e di parole
Ben mio rimanti in pace
E tu ben mio vatene in pace
E sia quel che'l ciel vuole.

A Dio Floro (dicean), Florida a Dio.

a. Voglio di vita

Voglio di vita uscir, voglio che cadano
Quest'ossa in polve e queste membra in cenere,
E che i singultimiei tra l'ombre vadano.

Già che quel piè ch'ingemma l'erbe tenere
Sempre fugge da me nè lo tratengono
I lacci, hoimè, del bel fanciul di venere.

Vò che gl'abissi il mio cordoglio vedano
E l'aspro mio martir le furie piangano
E che i dannati al mio tormento cedano.

A dio, crudel, gl'orgogli tuoi rimangano
A incrudelir con gl'altri a te rinunzio,
Ne vo più che mie speme in te si frangano.

S'apre la tomba, il mio morir t'annuntio,
Una lacrima spargi et alfin donami
Di tua tarda pietade un solo nuntio.
E s'amando t'offesi, homai perdonami.

b. Eri già tutta mia

Eri già tutta mia
Mia quell'alma e quel core
Chi da me ti desvia
Novo laccio d'amore.
O bellezza o valore
O mirabil constanza
Ove sei tu.
Eri già tutta mia
hor non sei più
Ah che mia non sei più.

Sol per me gl'occhi belli
Rivolgevi ridenti
Per me d'oro i capelli
Si spiegavan a i venti.
Oh fugaci contenti
Oh fermezza d'un core
Dove sei tu.
Eri già etc.

Il gioir nel mio viso
Ah che più non rimiri
Il mio canto il mio riso
è converso in martiri.
O dispersi sospiri
O sparita pietate
Dove sei tu.
Eri già etc.

c. La mia Turca

La mia Turca, che d'amor
Non ha fè,
Torce il piè.
S'io le narro il mio dolor,
Ond' al doppio mio martoro
Languendo moro.

Poi romita se ne sta,
E non vol
Che del sol
Goda pur di sua beltà,
Ond' al doppio mio martoro
Languendo moro.

Per la cruda intenerir
Non mi val
Nel mio mal
Prego, lacrime o sospir,
Ond' al doppio mio martoro
Languendo moro.

Di me ride e dell'Arcier
Che nel sen
Di velen
Tutti sparse i miei pensier,
Ond' al doppio mio martoro
Languendo moro.

Prendi l'arco, invito Amor,
Per pietà,
In lei fa
Che non sia tanto rigor.
Ond' al doppio mio martoro
Io più non moro.

Zefiro torna

Zefiro torna e di soavi accenti
l'aer fa grato e il piè discioglie a l'onde
e, mormorando tra le verdi fronde,
fa danzar al be' suon su'l prato i fiori.

Inghirlandato il crin Fillide e Clori
note temprando lor care e gioconde:
e da monti e da valli ime e profonde
raddoppian l'armonia gli antri canori.

Sorge più vaga in ciel l'aurora, e'l sole,
sparge più luci d'or; più puro argento
fregia di Teti il bel ceruleo manto.

Sol io, per selve abbandonate e sole,
l'ardor di due begli occhi e'l mio tormento,
come vuol mia ventura, hor piango hor canto.

Octavio Rinuccini (1562-1621)

Non havea Febo ancora

No havea Febo ancora
Recato al mondo il di
Ch'una donzella fuora
Del proprio albergo usci,
Sul pallidetto volto
Scorgeasi il suo dolor,
Spesso gli veniva sciolto
Un gran sospir dal cor;
Si calpestrando fiori
Errava hor qua, hor là,
I suoi perduto amori
Così piangendo va:

Lamento della ninfa

Amor (dicea, il ciel
Mirando il piè fermò),
Amor, dov'è la fè
Ch'il traditor giurò. (miserella)
Fa che ritorni il mio
Amor com'ei pur fu,
O tu m'ancidi ch'io
Non mi tormenti più. (miserella)
No, non vo' più sospiri
Se non lontan da me. (miserella)
No, no che i martiri
Più non dirammi affè.
(Miserella, ah più no,
Tanto gel soffrir non può!)

Perchè di lui mi struggo
Tutt'orgoglioso sta,
Che sì, che sì, se'l fuggo
Ancor mi pregherà. (miserella)

Se ciglio ha più sereno
Colei che'l mio non è,
Già non rinchiude in senio
Amor sì bella fè.
Nè mai s'dolci baci
Da quella bocca havrai,
Nè più soavi, ah taci. (miserella)
Taci, che troppo il sai.

Si tra sdegnosi pianti
Spargea le voci al ciel.
Così ne'cori amanti
Mesce amor fiamma e gel.

Octavio Rinuccini

8 juni Den Haag, Hot Theater,
11.00 uur
9 juni Amsterdam, Centrum Bellevue,
20.30 uur

Ensemble Sequentia

De vulgari eloquentia: Dante en de troubadours

Barbara Thornton *zang*
Benjamin Bagby *zang*
Margriet Tindemans *strikinstrumenten*
Crawford Young *tokkelinstrumenten*

Betran de Born Be-m platz lo gais temps de pascor
(ca. 1140-ca. 1215) Ges de disnar no fora oi mais matis
Entr'acte: Trecento (1)

Anoniem Lucente stella (ballata)
Isabella (instrumentaal)

Giraut de Bornelh Si-us quer conselh bel'ami'
(ca. 1138-ca. 1215) Alamanda

Arnaut Daniel Lo ferm voler qu'el cor m'intra
(laat 12de eeuw)

Entr'acte: Trecento (2)
Anoniem Cum altre ucele (madrigaal)
Belicha - Saltarello (instrumentaal)

Folquet de Marseilla A quan gen vens et ab quan pauc
(ca. 1155-1231) d'afan

Giraut de Bornelh No pose sofrir c'a la dolor



Ensemble Sequentia

Sequentia

Sequentia, een internationaal kwartet dat in Keulen is gevestigd, geldt zowel in Engeland als op het continent als een van de belangrijkste en het meest op vernieuwing gerichte ensembles, die zich met de studie en de uitvoeringspraktijk van de muziek uit de 12de, 13de en 14de eeuw bezighouden. Sedert de oprichting in 1974, tijdens een driejarige studie van theorie en praktijk van de middeleeuwse muziek aan de Schola Cantorum Basiliensis, heeft Sequentia zich toegelegd op het weer tot leven brengen van lang vergeten repertoire: liederen van Franse troubadours en trouvères, Duitse Minnesänger, de Parijse clerici en de Engelse geestelijkheid, maar ook op alle soorten instrumentale muziek en de vroegste polyfonie uit de kloosters en kathedralen in Aquitanië.

De beide vokalisten, Barbara Thornton en Benjamin Bagby, komen uit Amerika en beheersen vijf oude talen. Zij hebben voor het uit te voeren bijzondere repertoire speciale voordrachtsstijlen en vokale technieken ontwikkeld. De begeleiding is in handen van de Nederlandse Margriet Tindemans en de Amerikaan Crawford Young, die een veelheid van instrumenten bespelen: vedel, rebec, cither, luit, harp en draailier. Tijdens hun studie in Basel hebben de leden van Sequentia ook samen met de Studio der frühen Musik in München gewerkt; bovendien hebben ze met het Ensemble Médiéval de Bâle toernees naar Turkije, Iran en Griekenland gemaakt.

Sinds 1977, toen het ensemble zich in Keulen vestigde, heeft Sequentia in vele Europese landen en in de V.S. geconcerteerd. In 1978 kreeg het ensemble een stipendium (van de Stiftung Volkswagenwerk) om onderzoek te plegen in twee middeleeuwse manuscripten in de Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. Hieruit kwamen twee concertprogramma's voort: 'Muziek in het Europa onder de Anjou's en 'Religieuze muziek in Parijs rond 1200'; beide zijn intussen in Duitsland, Zwitserland, Frankrijk en Amerika uitgevoerd.

De programma's zijn altijd thematisch samengesteld. Met het geven van een beeld van een bepaald land of een bepaald tijdperk samen met de muzikale en literaire uitdrukkingsvormen en de politieke en religieuze aspecten ervan, presenteert Sequentia de luisteraars van nu een indruk van de ongelooflijk rijke middeleeuwse muziek in Europa. Deze muziek, waarvan wij omdat ze mondeling werd overgeleverd, afgezien van een paar handschriften en afbeeldingen, geen materiaal meer bezitten, is met uitzondering van enkele buiteneuropese muziekculturen 700 jaar volledig vergeten en in onbruik geraakt. Bij het streven haar thans opnieuw leven in te blazen tracht Sequentia een verbinding tot stand te brengen tussen de met muziekwetenschappelijk onderzoek verworven kennis en de regels van de historische uitvoeringspraktijk, gevoel voor stijl en virtuositeit.

De vulgari eloquentia: Dante en de troubadours

Toen Guiraut Riquier, de laatste belangrijke troubadour, in 1294 stierf, was de Florentijnse dichter Dante Alighieri 29 jaar. In die tijd (het eind van de 13de eeuw) was de dichtkunst van de troubadours, die aan het eind van de 12de en in het begin van de 13de eeuw de grootste bloeitijd had beleefd, al ernstig in verval geraakt.

Uit de werken van Dante, o.a. zijn traktaat 'De vulgari eloquentia' en de 'Divina Commedia', blijkt hoe hoog deze Florentijn zijn voorgangers uit Occitanië schatte, zowel vanwege hun geraffineerde gebruik van het Occitaans (de langue d'oc) als vanwege hun persoonlijke stijl en karakter. Dante, die zelf drie à vier generaties na de troubadours leefde, keek met een zekere nostalgie op deze dichters terug en hij gebruikte hun dichtkunst in de volkstaal als

voorbeeld en inspiratiebron voor zijn eigen pogingen een Italiaanse kunsttaal te creëren.

In dit programma zijn vier dichters vertegenwoordigd waarvoor Dante een bijzonder hoge achting had en die hij in zijn traktaat 'De vulgari eloquentia' heeft beschreven. Wat Dante over deze troubadours wist, vond hij voornamelijk in hun gedichten en in de occitaanse biografieën, 'vidas' geheten, die afkomstig zijn uit de 13de eeuw maar wel erg onbetrouwbaar zijn. Het is zeer waarschijnlijk dat hij van deze 'vidas', wellicht aangevuld met mondeling overgeleverde legenden, gebruik heeft gemaakt bij het bedenken van de troubadoursfiguren voor zijn 'Divina Commedia'.

De uitvoeringspraktijk

Bij de poging 700 jaar oude muziek te verstaan en weer opnieuw te beleven, moeten we ons ervan bewust zijn dat deze liederen bestemd waren voor een intelligent en veeleisend publiek. Dit elite-publiek wilde en kon alle fijnzinnigheden van de dichtkunst, de klankkleur en de betekenis van de tekst verstaan, begrijpen en waarderen. De woorden in het Occitaans, hun klank, betekenis, dubbele betekenis, consonanten en dissonanten vormen op zichzelf al een poëtische muziek die de gezongen en genoteerde toonhoogten een extra rijke dimensie verlenen. De instrumentale begeleiding, als die al wordt toegepast, mag deze muziek van de poëzie niet storen maar moet haar zo veel mogelijk ondersteunen en opsieren. Daarvoor hebben instrumenten, die taalloos zijn, een groot spectrum aan abstracte uitdrukkingmogelijkheden, door hun kleur, karakter, commentaarfunctie en ook door de ondersteuning van de structuur en de verdere ontwikkeling van de melodie die ze kunnen geven. Vaak is de instrumentalist vrij binnen een bepaald raamwerk alle door het instrument geboden mogelijkheden te onderzoeken, zodat het lied per keer door de improvisaties nieuwe vormen aanneemt. Daarentegen is het ook mogelijk bepaalde uit een lokale of regionale traditie voortkomende melodische figuren te gebruiken, waardoor een zekere voorspelbare en strakke vorm ontstaat. Tenslotte is het ook mogelijk dat de zanger zichzelf begeleidt of helemaal afziet van enige begeleiding.

Zie voor de teksten het bijgevoegde stencil

Bertran de Born

was het type van een feodale heer die alleen maar van avonturen en slachtpartijen droomde. Zijn beweegredenen waren daarbij niet zoiets als patriottisme maar veel meer het verlangen naar geld en persoonlijke wraak. Hij bezong hartstochtelijk de oorlog en zijn politieke 'sirventes' behoren tot de belangrijkste van hun soort. Net zoals Bernart de Ventadorn stierf deze overtuigde en onscrupuleuze avonturier als monnik in het klooster van Dalon. In het 'Inferno' wordt Bertran de Born door Dante veroordeeld te lijden onder de schismatici, omdat hij blijkbaar de strijd tussen Koning Hendrik II en zijn in opstand gekomen zoon had ondersteund en aangewakkerd. Aangezien Bertran hiermee geprobeerd had de vader van zijn zoon te scheiden, moet hij het van zijn romp gescheiden hoofd als een lantaarntje voor zich uitdragen. Ondanks dit alles had Dante de grootste bewondering voor Bertran's dichtkunst en hij noemde hem de dichter der wapens en vrijgevigheid. Het eerste lied toont Bertran als dichter der wapens. Het is een 'sirventes' over de schoonheid van het moorden. Dit lied is het voorspel tot de gezongen 'sirventes' Ges de disnar no fora oi mais matis, waarin Bertran niet de oorlog maar een hoogstaande dame lof toezingt en wel Mathilde, de dochter van Aliénor van Aquitanië, de zuster van Richard Leeuwenhart en vrouw van Hendrik de Leeuw.

Entr'acte: Trecento I

Hoewel er historische beschrijvingen zijn dat Dante's canzone zijn gezongen is er geen enkele eigentijdse muzikale zetting ervan aan ons overgeleverd.

Ditzelfde geldt voor alle andere grote dichters van de Dolce stil nuovo. Maar gedurende de generatie die volgde op de periode waarin Dante's dood viel (1321), ontstond er een nieuwe muzikale stijl in Italië, met als centrum de stad-staten in Toscane en als hoofdfiguren componisten als Jacopo da Bologna, Lorenzo da Firenze en later Francesco Landini. Deze musici en dichters zijn de erfgenamen van de 200 jaar oude traditie van de troubadours en de 'Fin amor', een traditie die nieuwe betekenis en vitaliteit had gekregen door Dante.

Lucente stella

Anonieme eenstemmige ballata uit de vroegst bekende bron met Trecento-melodieën (de Codex Rossi), uit de periode 1330-1340.

Isabella

Dit stuk is afkomstig uit een laat Trecento-manuscript en toont een virtuoze instrumentale praktijk. Elk melodie-fragment wordt gevolgd door een refrein-melodie die eerst een aperto (open) eind heeft en dan weer herhaald wordt met een chiuso (gesloten) eind.

Giraut de Bornelh

is een zeer ontwikkelde troubadour uit de streek van Excideuil in de Dordogne. Hij verbleef aan de hoven van de bekendste vorsten van zijn tijd. Zijn kunst werd al door de tijdgenoten zeer hoog geacht en men noemde hem de meester onder de troubadours, vooral vanwege zijn grote technische vaardigheid in het omgaan met de taal. Zijn werk bestaat uit 77 gedichten, vnl. liefdesliederen, maar ook op politieke en morele aspecten georiënteerde 'sirventes'. Hoewel hij de representant van de eenvoudige dichtstijl was zijn zijn gedichten vaak moeilijker te begrijpen als die uit de moeilijke dichtstijl, de zg. 'trobar clus'. Ook voor Giraut had Dante grote bewondering. In 'De vulgari eloquentia' wordt hij niet alleen als dichter van de gerechtigheid aangeduid, maar ook als een dichter van canzone in doorluchtige stijl. Het lied Si us quer conselh bel'ami Alamanda is een strijdlid waarin de meester der troubadours en de dichteres Alamanda in een zeer formeel debat discussiëren over liefdesproblemen.

Arnaut Daniel

kwam uit Riberac, in de Dordogne, en stond in nauwe verbinding met zijn land- en tijdgenoot Bertran de Born. Als Dante zich in het 'Purgatorio' onder de wellustigen bevindt, ontmoet hij de Italiaanse dichter Guido Guinizelli die hem de geest van 'Arnaldo Daniello' toont. Guido verklaart dat Arnaut de grootste dichter van de 'Langue d'oc' en van de 'Langue d'oïl' is en beschimpet de mensen die menen dat Giraut beter was dan Arnaut. Dante vereert Arnaut doordat hij hem in 'Purgatorio' Occitaans laat spreken. In 'De vulgari eloquentia' wordt Arnaut als dichter van de liefde opgevoerd en later noemde Petrarca hem de grootste niet-italiaanse liefdesdichter. Arnaut wordt ook de uitvinder van de 'Sestina' genoemd. In deze vorm met zes strofen heeft elke strofe zes regels die met zes verschillende sleutelwoorden eindigen. Deze sleutelwoorden worden in elke strofe telkens in een andere volgorde herhaald. De teksten van Arnaut zijn bijzonder gecompliceerd en vol verborgen geheimen: een goed voorbeeld van de 'trobar clus'-stijl.

Entr'acte: Trecento II
Cum altre ucele

Anoniem 2-stemmig madrigaal uit de Codex Rossi. De tekst wordt gelijktijdig in beide stemmen voorgedragen, of één lettergreep per noot, of met gebruik van imitatie-technieken of melismatisch, d.w.z. met meerdere noten per lettergreep; in het laatste geval ondersteunt de onderstem de versierde bovenstem.

Belicha-Saltarello

Twee instrumentale stukken die wat het melodisch materiaal betreft aan elkaar verwant zijn. De wat geleerde, deftige en brede structuur van het eerste stuk contrasteert met het eenvoudige dansante karakter van het tweede.

Folquet de Marseille

kwam uit een rijke koopmansfamilie in Genua. Al in een vroeg stadium voelde hij zich geroepen tot de dichtkunst en hij leefde in het adellijke gezelschap van vorsten, vrouwelijk schoon en andere troubadours. In 1201 trad hij toe tot de geestelijkheid, werd abt van Thoronet en in 1205 zelfs bisschop van Toulouse. In de Albigenzenoorlog speelt hij een bijzonder wrede rol tegen de onder de vervolging zuchtende bevolking in het zuiden.

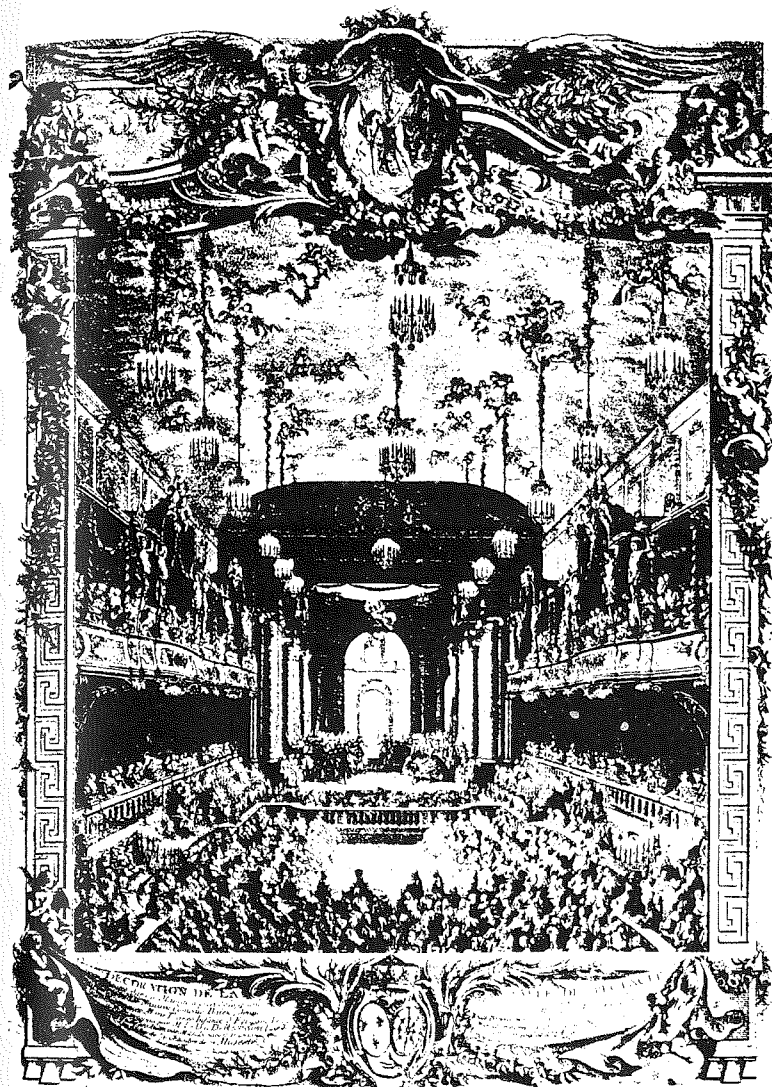
In 'De vulgari eloquentia' wordt Folquet, samen met Giraut de Bornelh en de trouvère Thibault de Navarre, de dichter van de verlichte stijl genoemd. Dante geeft Folquet als enige troubadour een plaats in zijn 'Paradiso', in 'cielo di venere', waar hij over de eeuwige liefde van God kan nadenken. Folquet vertelde Dante van zijn leven als troubadour en herinnert zich voorvallen aan de hoven van Nîmes, Marseille, Montpellier, Barcelona en dat van Richard Leeuwenhart in Aquitanië. In de laatste strofe van dit liefdeslied gaat Folquet plotseling tot de politiek over, waar hij zijn vriend Richard prijst, omdat deze koning in het jaar 1191 ter kruistocht trok.

Giraut de Bornelh

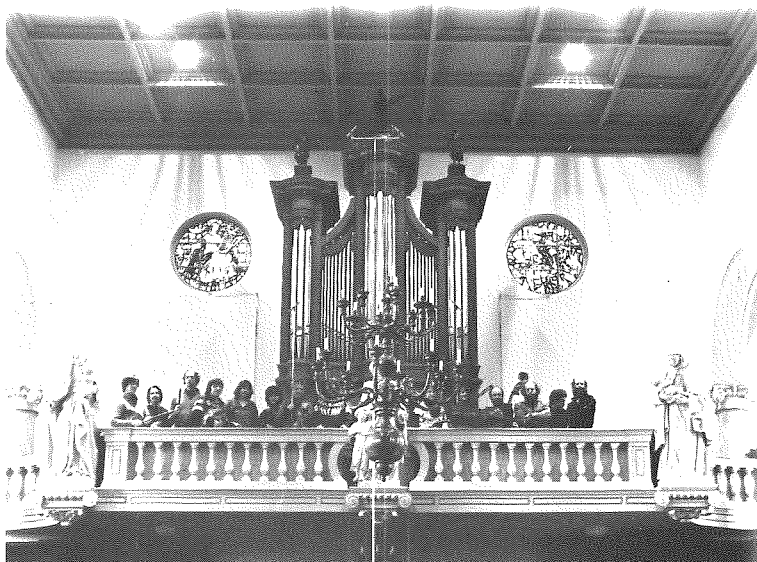
Dit liefdesgedicht ('canso') werd waarschijnlijk in 1191 aan het hof van Bohemund III van Antiochië geschreven. In de laatste halfstrofe vertelt Giraut hoe hij zijn best heeft gedaan zijn taal helder en eenvoudig te houden.



Dante



Prent van een uitvoering van 'La Princesse de Navarre', tekst van Voltaire en muziek van Rameau, in 1745 in het theater van de 'Grande Ecurie'.



Boven: Collegium Vocale
Onder: The Harlequin Baroque Orchestra Amsterdam

15 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
11.00 uur
15 juni Amsterdam, Oude Kerk,
20.15 uur

Collegium Vocale The Harlequin Baroque Orchestra Amsterdam

Presentatie i.s.m.
de Stichting COMU

dirigenten Philippe Herreweghe
Ton Koopman
Anne Verkinderen *sopraan*
David James *alto*
Regis Oudot *tenor*
Ulrich Studer *bas*
J. Ph. Rameau Suite in G uit Les Indes galantes
a) *ouverture*
b) *entrée des 4 nations*
c) *musette*
d) *menuet 1 + 2*
e) *air pour les amans*
f) *rigaudon 1 + 2*
g) *tambourin 1 + 2*

Laboravi

Quam dilecta

J. Ph. Rameau Suite in g uit Les Indes galantes
a) *forlane*
b) *air pour les esclaves africains*
c) *dans du grand Calumet de la
Paix ou Les Sauvages*

In convertendo

De geniale Rameau

'Monsieur Rameau, die veel buitenlanders beschouwen als de geleerdste musicus en de beste "harmoniste" van Europa, is heel beroemd bij ons vanwege zijn opera's. Hij heeft, net zoals hij dat in het theater is, nu ook de eerste willen zijn in de kerk. Die ambitie heeft hem ertoe gebracht om een motet te laten uitvoeren op het Concert Spirituel van dinsdag 30 maart. Daarvoor heeft hij de psalm *In convertendo* gekozen. Vijftien dagen tevoren al sprak heel Parijs er over. Het is echter een volledige mislukking geworden. Zelfs de beste vrienden van Rameau hebben moeten toegeven dat in de muziek geen briljante recitatieven zaten, geen majesteitlijke koren of instrumentale delen en ook geen beeldende passages of ensembles'.

(brief van F. M. Grimm, 5-4-1751)

Van de eerste vijftig jaar van het leven van Rameau weten we betrekkelijk weinig met zekerheid. Geboren in Dijon, organist o.a. daar en in Avignon, Parijs en Clermont, toefde hij in 1706 enige tijd in Parijs, ter gelegenheid van de publikatie van zijn eerste 'Livre de pièces de clavecin'. Volgens de titelpagina woonde hij toen in de 'Vielle (sic) rue du Temple, vis-à-vis les Consignations, chez un perruquier'.

De jaren vóór z'n Abraham moet hij hoofdzakelijk van de kerkmuziek hebben geleefd. Het wekt dan ook enige verbazing dat hij, die als operacomponist al sinds 1733 grote triomfen vierde en zo'n uitgebreide staat van dienst had als kerkmusicus, daarbij nog een van de grootste theoretici van zijn tijd was (zo niet de grootste), in 1751 met een tweede- of derderangs stuk kerkmuziek voor de dag zou zijn gekomen.

De negatieve houding ten opzichte van *In convertendo* vindt vrijwel zeker zijn oorsprong in de sterk op de wereldlijke muziek gerichte blik van degenen die over zijn kerkmuziek oordeelden. Dat was een onjuist uitgangspunt. Niet zonder reden schrijft Abbé Gabriel Bonnot de Mably in 1741: 'De muziek van onze motetten is nogal afwijkend van die van onze opera's en een compositie die we, als hij is voorzien van een Latijnse tekst, bewonderen, zou volkomen belachelijk zijn met een Franse tekst'.

Toch was er al jaren daarvoor in de kerk invloed van het theater doorgedrongen. Le Cerf weet daar in 1704 over te melden: 'De Kerk excommuniceert lieden die met toneelspele hun brood verdienen, maar engageert ze vervolgens zelf om in haar gebouwen te komen zingen! Ook actrices vinden daar emplooi, om een 'leçon' te zingen op Goede Vrijdag of een motet op Pasen. Ze staan achter een gordijn en schuiven dat van tijd tot tijd opzij om vrienden en bekenden toe te lachen. Ter ere van hen wordt voor een zitplaats in de kerk evenveel geld betaald als voor een plaats in de opera!'

De beoordeling van Grimm, Duitser in Parijs, is dus niet helemaal onverklaarbaar. *In convertendo* was overigens bij de uitvoering in 1751 al zo'n 35 jaar oud, dus ca. 1715 gecomponeerd. Het is heel goed denkbaar dat ook dat aanleiding heeft gegeven tot de negatieve reacties. Vermoedelijk dateren de vijf motetten die we van Rameau kennen, allemaal uit het tweede decennium van de achttiende eeuw. Voor *Laboravi* is die datering gebaseerd op het feit dat het motet voorkomt in Rameau's befaamde 'Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels' uit 1722. Het motet figureert daar als schoolvoorbeeld van een fuga met meer dan een thema. De begeleiding door alleen maar basso continuo, de streng doorgevoerde imitaties (van maar liefst vier thema's) en zijn ééndeligheid onderscheiden *Laboravi* van de andere motetten.

In convertendo en *Quam dilecta* zijn 'motets à grands choeurs', meerdelige werken voor solisten, koor en orkest. Aan beide werken liggen psalmen ten grondslag, voor *In convertendo* de verzen 1, 2, 4-7 van Psalm 126 (resp. 125 in de Vulgaat) en voor *Quam dilecta* de verzen 1-4, 8, 9 en 13 van Psalm 84 (resp. 83). Muzikale tekstuitbeelding, een veelvuldig beproefd procédé in de opera's van Rameau, sluipt slechts sporadisch binnen in deze psalmzettingen. Het meest opvallend is in dat opzicht de chromatisch dalende melodie bij de tekst "flentes" (= wenend) in het laatste koor van *In convertendo*. Het aandeel van het orkest is wisselend, nu eens zelfstandig, dan weer versterkend: in de koorgedeeltes beperken de strijkers zich vrijwel steeds tot het meespelen van de koorpartijen. In hoeverre Grimm's niet bepaald vleierende woorden de algemene waardering van het betreffende motet weergeven is, hoewel er uit méér bronnen afkeurende geluiden vernomen werden, niet te achterhalen. Het geeft te denken dat na de gewraakte uitvoering het motet op korte termijn nog twee maal herhaald werd. Moest worden?

'Deze Rameau is als zonderling even groot als hij als musicus is. Hij is gek. Maar ik vind altijd, dat je medelijden moet hebben met genieën'.

Dat schreef de Franse filosoof Voltaire in 1744 naar aanleiding van zijn samenwerking met de toen ruim zestigjarige Jean Philippe Rameau. Hun samenwerking was in 1733 gestart met een opera naar een bijbels gegeven, 'Samson'. Tot een uitvoering daarvan was het echter door tegenwerking van de autoriteiten in verband met het bijbelse libretto nooit gekomen. Voltaire kende Rameau via de salon van Alexandre-Jean-Joseph Le Riche de La Pouplinière, een van Frankrijks rijkste en in kunst invloedrijkste mannen van die tijd, die voor Rameau van grote betekenis is geweest.

Voor de achtergronden van vooral de opera's van Rameau moeten we teruggaan naar de zeventiende eeuw. Sinds de troonsbestijging van Lodewijk XIV, de Zonnekoning, in 1643 waren er in het muziekleven aan het Franse hof een aantal ontwikkelingen te bespeuren, waarop de koning zonder twijfel een katalyserende en tegelijkertijd consoliderende invloed heeft gehad. De koning was fransgezind. Allicht, zijn wij geneigd te zeggen. En op politiek gebied ligt dat ook voor de hand. In de muziek was dat echter niet zo vanzelfsprekend. Ten tijde van Lodewijk XIV stond Europa voor een belangrijk deel onder invloed van de Italiaanse muziek.

Dáár, aan de andere kant van de Alpen, hadden zich rond 1600 de gebeurtenissen afgespeeld die gedurende lange jaren hun stempel zouden drukken op de Europese muziek, nl. de geboorte van de opera en, daarmee samenhangend in zekere zin, dé praktijk, dé techniek van de 'Barok', de basso continuo. En de wetenschap dat Jean Baptiste Lully, kapelmeester in Versailles, van oorsprong Italiaan was, en het overgrote deel van zijn leven beschermeling van Lodewijk XIV, zou een gereede aanleiding kunnen vormen om de Franse koning van Italiaanse sympathieën te verdenken, althans in muzikaal opzicht.

In de praktijk bleek echter dat bepaalde kringen in Parijs en in de provincie aanzienlijk Italiaanser waren georiënteerd dan het hof in Versailles met zijn alras verfransende kapelmeester. Daar ontstaat een hoofdzakelijk eigen Franse stijl, waarin voor de theatermuziek het van eigen bodem afkomstige ballet een onmisbaar element vormt. Dat ballet ontbreekt dan ook zelden in het Franse muziektheater, zoals nog Wagner moest ervaren toen zijn opera 'Tannhäuser' in 1861 door de Parijse Opéra aanvankelijk werd geweigerd vanwege het

Raucæ factæ sunt fauces me- a,

vi clamans, Laboravi cla- mans,

- mans, Labo- ravi, cla- mans, cla- mans,

L Abora- vi cla- mans,

L Abo- ra.

BASSE-CONTINUE.

BASSE-FONDALE.



De B. Fayet Sculp.
 Ou voit dans ce Portrait le célèbre Rameau
 Fils cheri d'Apollon, Rival de l'Italie
 Et qui par un chemin nouveau
 A ceu nous découvrir les Loix de l'Harmonie,
 A Paris chez Magnault rue du Hasard la 3^e Porte cochée

Prent van Jean-Philippe Rameau op latere leeftijd

ontbreken van balletten! Het ballet ontleent zijn belangrijke plaats in de opera zeker voor een deel aan de Zonnekoning persoonlijk, die sinds 1651 zelf actief deelnam als danser aan de uitvoeringen aan zijn hof, en dat bijna twintig jaar volhield!

De eerste opera's in Versailles waren zgn. 'tragédies-lyriques', werken in een tamelijk streng gestandaardiseerde vorm, met een mythologisch of historisch verhaal als uitgangspunt en, voor een deel dáárom, serieus en weinig realistisch. Dans was er in overvloed in aanwezig. Aan het eind van de zeventiende eeuw ontstond daarnaast een muziektheatervorm waarvan het voornaamste kenmerk was dat er veel in werd gedanst, de rest was bijzaak: de ballet-opera. Kennelijk had het publiek behoefte aan wat minder zwaarwichtige kost dan de tragédie-lyrique. In 1754 maakt Louis de Cahusac, librettist van een aantal van Rameau's opera's, het volgende onderscheid tussen de tragédie-lyrique en de ballet-opera: 'De opera zoals opgezet door Quinault (de tragédie-lyrique) bestaat uit één centrale dramatische handeling, verdeeld over vijf aktes. Het spektakel dat we te danken hebben aan La Motte (de ballet-opera) bestaat uit enkele aktes, die allemaal een eigen handeling te zien geven en die divertissements bevatten met zang en dans.' Veelvuldig vinden we in de contemporaine en iets latere literatuur uitlatingen als die van Rémond de Saint-Mard (1741): 'We hebben het punt bereikt waarop het volk alleen nog maar ballet-opera's wil. Er is niet langer meer behoefte aan de strenge en pathetische handeling die een vereiste is van de tragédie-lyrique. In de ballet-opera lacht iedereen. Je vindt er ook een portret van onze zeden en gewoonten. Die zijn weliswaar nogal onaangenaam, maar desalniettemin toch de onze. Er is niets dat beter is afgestemd op onze 'spiritualité', niets komt meer overeen met ons karakter.'

Een derde karakterisering van de ballet-opera stamt van Pierre-Charles Roy (1749): 'Dit soort theater, waarin drie of vier aktes binnen één kader verenigd zijn en waarin elk van die aktes steeds een ander onderwerp heeft, behaagt door zijn afwisseling en is geheel in overeenstemming met het Franse ongeduld.'

Hoewel elementen van de ballet-opera al veel eerder bestaan, wordt Campra's 'l'Europe galante' uit 1697 algemeen beschouwd als de eerste opera die helemaal beantwoordt aan de definitie van de ballet-opera. Niet alleen in de titel vertoont 'Les Indes galantes' (1735) van Rameau overeenkomst met die eersteling. Ook in de opbouw: worden bv. in de proloog van 'l'Europe' minnaars uit Frankrijk, Spanje, Italië en Turkije ten tonele gevoerd, Rameau en zijn librettist Fuzelier leiden ons 'Les Indes galantes' binnen via een viertal vrijers uit Frankrijk, Spanje, Italië en Polen (vgl. de *Entrée des quatre nations*). Van een uitgebreide beschrijving van de inhoud van 'Les Indes galantes' moet ik hier afzien, maar zelfs een summier aanduiding van de diverse acten kan een indruk geven van de grote verscheidenheid van onderwerpen die in deze ballet-opera worden verenigd.

Na de proloog volgen een viertal aktes:

1. Le Turc généreux (speelt op een Turks eiland)
2. Les Incas du Pérou (in Peru, grootste spektakel: een vulkaan-uitbarsting)
3. Les Fleurs. Fête persane (Perzië)
4. Les Sauvages (in de buurt van de Franse en Spaanse koloniën in Amerika)

Het samenstellen van suites uit de balletmuziek van een opera was in Frankrijk tot ca. 1750 de gewoonste zaak van de wereld. Bij gebrek aan een eigen traditie in het componeren van zelfstandige orkest-

muziek was het voor de chauvinistische Fransman de enige mogelijkheid om orkestmuziek te horen of ten gehore te brengen zónder dat die werd geïmporteerd.

Uit beschrijvingen is bekend dat in 1725 bij feesten in Parijs een tweetal Indianen uit Illinois hebben gedanst. Op dat optreden steunt o. a. de recentelijk door Helmut Christian Wolff geuite veronderstelling dat Rameau's muziek voor 'Les Indes galantes' invloeden zou bevatten van Sioux- en Inca-muziek. De argumenten die Wolff echter aanvoert lijken weinig overtuigend, vooral door hun elementaire aard, zoals het voorkomen van een kwartsprong bij Rameau en in Inca-muziek. Dat de sprongen in de *Air pour les esclaves africains* hun oorsprong zouden hebben in 'Afrikanische Tänze mit ihren lebhaften Sprüngen' opent perspectieven voor meer Barok-componisten dan Rameau alleen! De *Danse du grand Calumet de la Paix* (dans van de grote vredespijp) is een bewerking van Rameau's eigen 'Sauvages' uit de 'Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin' (ca. 1728). In 'Les Indes galantes' is de *Danse du grand Calumet de la Paix* te vinden in de vierde akte. Alle overige delen van de beide suites van vandaag stammen uit de proloog en de eerste akte. Het belang van Rameau voor het ballet kan het beste aangeduid worden met de woorden van de grote dansmeester Jean-George Noverre (Parijs, 1760): 'Rameau vermeed de eentonigheid van melodie en beweging die kenmerkend was voor zijn voorgangers, hij bracht er variatie in aan. Bovendien was hij zich ervan bewust, dat benen niet zo snel kunnen bewegen als vingers en dansers waarschijnlijk niet zoveel passen kunnen maken als de muziek noten heeft.'

Tot slot nog één citaat uit het oeuvre van de aan het begin aangehaalde Friedrich Melchior Grimm. Naar aanleiding van de dood van Rameau schrijft hij op 1 oktober 1764: 'La Gazette de France meldt de dood van Rameau en zegt, dat zijn naam en zijn werken geschiedenis zullen maken in de muziek; beter zou het zijn om te zeggen in de Franse muziek, want ik mag sterven als Rameau en al zijn noten ooit iets hebben voorgesteld in de rest van Europa.' Welnu, Grimm overleed op 18 december 1807 in Gotha.

Jan Nuchelmans

Laboravi clamans, raucae factae sunt fauces meae.
Defecerunt oculi mei dum spero in Deum meum.

In convertendo Dominus captivitatem Sion, facti sumus sicut consolati.
Tunc repletum est gaudio os nostrum, et lingua nostra exultatione. Tunc dicent inter gentes: Magnificavit Dominus facere cum eis.
Magnificavit Dominus facere nobiscum, facti sumus laetantes.
Converte, Domine, captivitatem nostram, sicut torrens in austro.
Qui seminant in lacrymis, in exultatione metent.
Euntes ibant et flebant, mittentes semina sua; venientes autem venient cum exultatione, portantes manipulos suos.

Quam dilecta tabernacula, Domine virtutum!
Concupiscit et deficit anima mea in atria Domini. Cor meum et caro mea exultaverunt in Deum vivum.
Et enim passer invenit sibi domum, et turtur nidum sibi ubi ponat pullos suos. Altaria tua, Domine virtutum, rex meus et Deus meus!
Beati, beati qui habitant in domo tua, Domine; in saecula saeculorum laudabunt te.
Domine Deus virtutum, exaudi orationem meam; auribus percipe, Deus Jacob.
Protector noster, aspice, Deus, et respice in faciem Christi tui.
Domine virtutum, beatus homo qui sperat in te.

20 juni Middelburg, Oostkerk,
20.00 uur
21 juni Amsterdam, Zuiderkerk,
20.15 uur
22 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
11.00 uur
22 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, ± 21.30 uur

The Clerkes of Oxenford

Presentatie i.s.m.
The British Council

dirigent David Wulstan

20 juni Middelburg, Oostkerk,
20.00 uur

William Byrd Mass for five voices
met het Proprium van Allerheiligen:
Introitus: Gaudeamus omnes
Graduale: Timete Dominum
Offertorium: Justorum animae
Communio: Beati mundo corde

John Sheppard Jesu salvator saeculi
The Lord's Prayer
In manus tuas
Thomas Weelkes Magnificat & Nunc dimittis
(negende service)
Gloria in excelsis

21 juni Amsterdam, Zuiderkerk,
20.15 uur

John Sheppard Jesu salvator saeculi
Cantate-Mis

William Byrd Justorum animae
Beati mundo corde
Ad Dominum cum tribularer
Thomas Tallis Videte miraculum
Loquebantur variis linguis

22 juni Den Haag, Nieuwe Kerk,
11.00 uur

John Sheppard The Lord's Prayer
In manus tuas
Cantate-Mis
(Credo en Agnus Dei)
Thomas Tallis Lamentations of Jeremiah I
William Byrd Ad Dominum cum tribularer

Thomas Tallis Lamentations of Jeremiah II
Videte miraculum
Loquebantur variis linguis

22 juni Utrecht, Muziekcentrum
Vredenburg, ± 21.30 uur

Middeleeuwse en Renaissance-muziek uit Engeland, Spanje en Italië
Francesco Landini Ecco la primavera
(± 1170)
Anon. Spaans Riu chiu
William Byrd Timete Dominum
Orlando Gibbons O clap your hands
John Wilbye Drawn on, sweet night



The Clerkes of Oxenford, dirigent David Wulstan

The Clerkes of Oxenford

zijn in 1961 opgericht door David Wulstan, die toen nog studeerde op Magdalen College. Oorspronkelijk bestond het koor geheel uit mannen, maar een paar jaar na de oprichting werden er ook meisjes/vrouwen is opgenomen. Wulstan vond dat op die manier zijn doel, zo veel mogelijk de klank van een 16de-eeuws koor te reproduceren, het beste bereikt kon worden.

Door Wulstan's wetenschappelijke werk hebben de Clerkes een pionierfunctie vervuld bij een nieuwe benadering van de uitvoeringspraktijk van de kerkmuziek uit de Tudor-periode. De meest in het oog springende karakteristiek van de groep is het gebruik van een zeer hoge sopraanstem en een wat lagere middenstem; in de 16de eeuw werden deze partijen gezongen door jongensstemmen, maar Wulstan gaf er de voorkeur aan meisjes- en vrouwenstemmen te trainen zeer helder en zonder vibrato te zingen met gebruikmaking van alle mogelijkheden van een volwassen adembeheersing en -productie.

De Clerkes hebben een uitgebreid repertoire: naast 16de-eeuwse muziek ook werken uit de barok-periode en uit de 20ste eeuw. De meeste uitgaven, met inbegrip van die van Sheppard's werken, worden door leden van de Clerkes zelf geredigeerd. Het koor heeft in Engeland, zowel bij pers als publiek, de naam onovertroffen vertolker te zijn van 16de- en 17de-eeuwse Engelse muziek.

Engelse geestelijke muziek

In 1521 verleende de toenmalige paus, Leo X (Giovanni de' Medici) aan Hendrik VIII, koning van Engeland, de titel van *Defensor fidei*, verdediger van het geloof. Dertien jaar later rekende Leo's neef Giulio de' Medici (als paus Clemens VII) diezelfde Hendrik VIII, koning van Engeland, tot de grootste bedreigingen voor het katholieke geloof. Misschien wel net zo gevaarlijk als Luther, tegen wie het manifest van Hendrik VIII gericht was op grond waarvan hij z'n titel van verdediger van het geloof had gekregen!

Die omslag had z'n oorzaken, maar veel belangrijker nog waren de gevolgen. Om met de eerste te beginnen: Hendrik was in het begin van 1533 getrouwd met Anna Boleyn, ondanks Rome's weigering van een kerkelijke toestemming om te scheiden van Katarina van Aragon, zijn eerste vrouw. Reden voor die scheiding was behalve Anna Boleyn, het feit dat Katarina niet in staat bleek hem een mannelijke opvolger te baren. De weigering van de paus was voor Hendrik het sein om de toch al verzwakte banden met de kerk van Rome nu definitief te verbreken. De in 1534 door het Parlement uitgevaardigde 'Act of Supremacy' stelde vervolgens de koning (Hendrik zelf dus) aan het hoofd van staat én kerk.

Wat toen allemaal volgde schijnt door Hendrik niet helemaal voorzien te zijn, maar door toedoen van krachten binnen zijn omgeving werd er maar gestreefd het katholicisme zo snel en grondig mogelijk het land uit te werken. Zo'n 600 kloosters werden opgeheven en vaak geplunderd, kerken werden gesloten en het mislezen werd verboden, kortom het 'kwaad' werd aan de wortel aangepakt. Bovendien werden veel symbolen van het katholicisme, als beelden, schilderijen en ook meerstemmige kerkmuziek vernietigd. Een plotselinge werkloosheid overviel grote groepen musici die hun dagelijks brood tot dan toe hadden verdiend in kerken en kloosters. Alleen voor de allerbesten was er een toevluchtsoord, waar ze zelfs hun oude vertrouwde Latijnse meerstemmigheid konden blijven beoefenen. Dat was de Chapel Royal, de koninklijke kapel, niet zozeer een gebouw als wel een instelling waarin de zorg voor de koninklijke kerkmuziek was geregeld.

In de rest van het land, met uitzondering van de Colleges van Oxford, Cambridge, Eton en Winchester, werd er streng toegezien op een nieuwe liturgie, die gebaseerd was op de verstaanbaarheid voor het gewone volk, met andere woorden een liturgie in de volkstaal. De consequenties daarvan deden zich ook gelden op het gebied van de kerkmuziek: ook die moest uitgaan van de volkstaal en was daarbij zeer strikt geregeld en vooral besnoeid. Wel werd – sterke traditie – in enkele gevallen nog de Latijnse terminologie gehanteerd. Titels als *Magnificat* en *Nunc dimittis* vormen in feite alleen maar een facade, waarachter uitsluitend Engels wordt gezongen. Ook voor Weelkes' *Gloria in excelsis* geldt dat.

Alle overige werken van de drie concerten van de Clerkes of Oxenford zijn Latijnstalig. Dat hoeft geen verwondering te wekken: enkele van die werken zijn nog ontstaan vóór het schisma met Rome (Tallis' *Loquebantur* en *Videte*) en het laat zich indenken dat ook direct ná de scheiding van Rome een man als Sheppard niet meteen stopt met het componeren van Latijnse kerkmuziek. Daarvoor was de toekomst nog niet duidelijk genoeg afgetekend. Dat blijkt overduidelijk, wanneer bij de dood van de radicale anti-paapse Edward VI, zoon van Hendrik VIII en zijn derde vrouw Jane Seymour, Mary I aan het bewind komt. Ook zij was een telg uit een van de uiteindelijk zes huwelijken van Hendrik, en wel uit het eerste, met Katarina van Aragon. Haar poging om Engeland opnieuw onder de invloed van Rome te brengen moet bij heel wat mensen, en niet in het minst bij de op straat gezette musici, een sprankje hoop hebben doen ontbranden. Tevergeefs, haar poging mislukte en haar huwelijk met de Spaanse kroonprins Filips II maakte haar bij velen gehaat.

De dood van deze 'Bloody Mary' bracht de herkatholisering van Engeland tot stilstand. Haar opvolgster, Elizabeth I, dochter van Hendrik VIII en Anna Boleyn, stelde zich aanvankelijk tamelijk neutraal op, maar keerde zich later steeds feller tegen de katholieken. In ieder geval naar buiten toe; in haar directe omgeving toleerde ze echter de Latijnse kerkmuziek om de simpele reden dat ze net als haar vader gesteld was op pracht en praal. En dát kon, althans op dat moment, de Engelse kerkmuziek haar niet geven! Al met al werd er ook ná het verbreken van de band met Rome in Engeland nog Latijnse kerkmuziek beoefend en gecomponeerd, zij het op kleine schaal en voor een beperkte kring. De situatie wordt door het volgende goed weergegeven: er was in 1575 genoeg interesse om een uitgave van meerstemmige Latijnse kerkmuziek te laten drukken, maar er waren te weinig afnemers om de opzet commercieel te laten slagen. Wanneer we ons realiseren dat die uitgave geheel gevuld was met muziek van de twee belangrijkste componisten van dat moment, Thomas Tallis en William Byrd, wordt de situatie alleen maar duidelijker!

John Sheppard (?-ca. 1561)

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

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

gebaseerd op het verwerken van bestaand materiaal, gregoriaanse zowel als wereldlijke melodieën.

Zo is de mis *Cantate* gebaseerd op een versie van psalm 95, *Cantate Domino, omnis terra*. Die basis-melodie doortrekt het hele werk en fungeert als een soort verbindend element tussen de verschillende delen onderling. Zoals in veel missen uit de Tudor-periode (1485-1603) ontbreekt het Kyrië. In de *Cantate*-mis is bovendien niet de hele Credo-tekst van muziek voorzien. In beide gevallen is er sprake van het bewust weglaten van een tekst. Bij de motetten is het weglaten van bepaalde tekstgedeelten in de meerstemmigheid een gevolg van de normale uitvoeringswijze van de eenstemmige gregoriaanse melodieën. Die werden volgens een bepaald patroon afwisselend gezongen door koor en door solisten. Sheppard componeert nu eens de sologedeelten meerstemmig, dan weer de koorgedeelten. Van *In manus tuas* zijn drie versies bewaard gebleven; in één daarvan is het koor meerstemmig gezet, in de andere twee de gedeelten van de solisten.

Thomas Tallis (?-1585)

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

Vergeleken met de gegevens die we van Sheppard hebben zijn die van Tallis al wat uitgebreider. Hij heeft alle gebeurtenissen met betrekking tot het schisma meegemaakt en aan den lijve de gevolgen ervan ondervonden. Zijn vertrek uit Waltham Abbey was veroorzaakt doordat de abdij werd opgeheven, bij de poging om alle 'popish', paapse invloeden op te ruimen. Net als Sheppard componeerde Tallis na de omwenteling Engelse kerkmuziek, maar het zwaartepunt van zijn oeuvre ligt zeker in het Latijnse repertoire. Dat is ons onder andere overgeleverd in de 'Cantiones quae ab argumento sacrae vocantur' uit 1575. Het is de enige verzameling waarin Tallis gebruik heeft kunnen maken van het koninklijke privilege dat hij, samen met de veel jongere Byrd, had verworven en dat hen voor de periode van 21 jaar het monopolie gaf voor het drukken van muziek en muziekpapier. Later kwam het in handen van o.a. Thomas Morley.

De beide componisten worden in het privilege door de koningin genoemd 'Our welbelovéd servants Thomas Tallis and William Birde Gent. of our Chappell'. Dat Tallis en Byrd de 'Cantiones sacrae' opdragen aan Elizabeth is dan ook begrijpelijk en het tekent tevens de tolerantie die in hogere regionen betracht werd jegens de Latijnse kerkmuziek. Geen of de werken in de programma's van de Clerkes in dit Holland Festival zijn overigens uit de 'Cantiones sacrae' afkomstig.

(*Loquebantur variis linguis* en (*Videte miraculum* (de tussen haakjes geplaatste tekst was oorspronkelijk een gregoriaanse intonatie en is door Tallis niet meerstemmig gezet) dateren beide uit de Pre-Elizabethaanse periode, de *Lamentations* daarentegen zijn ontstaan ten tijde van haar regering. Het zijn vijfstemmige zettingen van de Latijnse klaagzangen van Jeremias, zoals ze in de Goede Week klinken. Ze behoren door hun expressiviteit tot het mooiste wat Tallis geschreven heeft. Wanneer de suggestie juist is dat Tallis met deze klaagzangen een bijna letterlijke beschrijving voor had van de ruïnes van de oude katholieke kerk, dan is dat eens te meer een bewijs van de al eerder genoemde tolerantie ten opzichte van het oude geloof.

William Byrd (1542/3-1623)

1542/3 geboren
1563 organist aan Lincoln Cathedral
1570 Gentleman of the Chapel Royal
1575 publicatie, met Tallis, van de 'Cantiones Sacrae'
ca. 1590 druk van de drie missen
1605 Gradualia deel I gepubliceerd
1607 Gradualia deel II
1610 herdruk Gradualia I en II
1623 gestorven

'Tallis is dead, and Music dies' luiden de laatste woorden van de aangrijpende elegie die William Byrd componeerde na de dood van zijn leermeester en collega Thomas Tallis. Het is niet de enige gelegenheid waarbij Byrd en Tallis in één adem kunnen worden genoemd. Ze waren allebei organist aan de Chapel Royal, deelden getweeën het koninklijk privilege voor de muziekdruk (vgl. toelichting Tallis) en er bestaat zelfs een dubbelportret van hen. Van Byrd is bekend dat hij z'n leven lang overtuigd katholiek is gebleven. Hij maakte daar ook geen geheim van. Rond 1590 liet hij zelfs bij een anonieme drukker (die daarmee Byrd's eigen privilege schond!) een drietal missen verschijnen, waaronder de *Mass a 5*. Vermoed wordt, dat Byrd met deze bundel niet zozeer mikt op de Engelse markt als wel op die van het vasteland en dat hij daar hoopte op verspreiding door toedoen van gevluchte katholieke musici als Peter Philips.

De beide delen *Gradualia* uit 1605 en 1607 bevatten eveneens Latijnse kerkmuziek, op een wat kleinere schaal over het algemeen dan eerdere publikaties, maar kwalitatief beslist niet minder. De motetten *Gaudeamus omnes, Timete Dominum, Iustorum animae* en *Beati mundo corde* zijn alle afkomstig uit de eerste bundel *Gradualia*, en bestemd voor het feest van Allerheiligen. Het achtstemmige motet *Ad Dominum cum tribularer* is overgeleverd in een bron zonder tekst met alleen een titel. Aan de hand daarvan kon de tekst gereconstrueerd worden. Naast Latijnse kerkmuziek heeft Byrd ondanks zijn fervente katholicisme ook een grote hoeveelheid prachtige Engelse kerkmuziek geschreven.

Thomas Weelkes (ca. 1575-1623)

ca. 1575 geboren
1598 organist aan Winchester College
1597-1600 publicatie van vier bundels madrigalen
1601/2 organist, informator choristarum en Clerk aan Chichester Cathedral
ca. 1608 Gentleman of the Chapel Royal?
1617 ontslagen in Chichester wegens herhaalde dronkenschap
1623 gestorven in London

Waar bij Sheppard, Tallis en Byrd geen enkele twijfel bestaat over hun Gentlemanschap aan de Chapel Royal, is er die bij Weelkes wel. Ondanks zijn eigen expliciete mededeling op zijn 'Ayeres or Phantasticke Spirites' van 1608, dat hij 'Gentleman of his Maiesties Chappell' zou zijn. Zijn verblijf in Chichester lijkt, ondanks incidentele afwezigheid, niet onderbroken te zijn voor een langer verblijf in Londen. 'He hath been and is noted and famed for a common drunkard and a notorious swearer and blasphemous' lezen we in een contemporaine vermelding. Zijn ontslag na herhaalde waarschuwingen moet de zoveelste klap zijn geweest voor een man, die, al op jeugdige leeftijd bekend door zijn madrigaalbundels, zijn carrière niet volgens plan ziet verlopen en vermoedelijk dus de Chapel Royal nooit heeft bereikt. Hij wordt althans in de vrij uitvoerige gegevens die er over de leden van de

Chapel Royal bewaard zijn gebleven nooit genoemd. Naast een enkel instrumentaal werk heeft Weelkes vooral vocale muziek nagelaten. Bij de madrigalen is door de verschillende boeken een zekere chronologie te reconstrueren, bij de kerkmuziek is dat vooral ook door de soms erg uiteenlopende stijlen volstrekt onmogelijk. Van zijn tien *services* is de negende, zevenstemmig, de indrukwekkendste. Zoals een groot gedeelte van Weelkes' kerkmuziek is hij incompleet overgeleverd; de ontbrekende partij is echter op basis van andere stemmen en composities gereconstrueerd. Het is een zgn. *full service* (i.t.t. de *short service*), en dus bestemd voor uitvoering op feestdagen. De grote bezetting en opzet maken het niet waarschijnlijk dat deze service in Chichester zelf is uitgevoerd, waar een aantal leden van het toch al betrekkelijk kleine koor, zoals we weten uit bewaard gebleven berispingen, nemigmaal uitblonk door afwezigheid bij de diensten.

Het is verleidelijk om, met Weelkes' biograaf David Brown, te vermoeden dat dit *Magnificat* en *Nunc dimittis* wel eens voor de Chapel Royal zou kunnen zijn bedoeld. Als een soort proeve van bekwaamheid? De kwaliteit en de kwantiteit van het werk zouden bepaald niet misstaan hebben in de elitegroep van de Londense Hofmusici!

Jan Nuchelmans

Ho: Weelkes:

Boven: Hoogste stem van twee van de drie zettingen die John Sheppard maakte van 'In manus tuas'. (London, BM. MS. Add. 17803, f. 112v-113r)
Onder: Handtekening van Thomas Weelkes, uit zijn testament van 30-11-1623

THE EXTRACT AND EFFECT OF THE QVENES

Maiesties leuere patents to Thomas Tallis and VWilliam Birde,
for the printing of musicke.

ELIZABETH by the grace of God *Queene of Englande Fraunce and Irelande defender of the faith &c.* To all printers bookesellers and other officers ministers and subiects greeting. Knowe ye, that we for the speciall affection and good wil that we haue and beare to the science of musicke and for the aduancement thereof, by our letters patents dated the xxij. of January in the xvij. yere of our raigne, haue graunted full prouidege and licence vnto our welbeloued seruants Thomas Tallis and VWilliam Birde Gent. of our Chappell, and to the ouerhaier of them, & to the assignees of them and of the seruauer of them, for xxij. yeres next ensuing, to imprint any and so many as they will of set songs or songs in partes, either in English, Latine, French, Italian, or other tongues that may serue for musicke either in Church or chamber, or otherwise to be either plaid or songe. And that they may rule and cause to be ruled by impression any paper to serue for printing or pricking of any songs or songes, and may sell and utter any printed booke or papers of any songs or songes, or any booke or quiers of such ruled paper imprinted, Also we straightly by the same forbid all printers bookesellers subiects & strangers, other then as is aforesaid, to do any the premises, or to bring or cause to be brought out of any forren Realme into any our dominions any songs or songes made and printed in any forren countrie, to sell or put to sale, vpon paine of our high displeasare, And the offender in any of the premises for every tyme to forfeit to vs our heires and successors for the souldie, and to the said Thomas Tallis & VWilliam Birde or to their assignees & to the assignees of the seruauer of the, all & euery the said booke papers songs or songes, VVe haue also by the same willed & commanded our printers, masters & wardens of the misterie of stationers, so assist the said Thomas Tallis and VWilliam Birde & their assignees for the due executing of the premises.



Boven: Privilege van Elizabeth I voor Byrd en Tallis, dat hen het monopolie verschaft gedurende 21 jaar muziek en muziekpapier te drukken.
Onder: Titelpagina van de 'Great Bible' uit 1539, met Hendrik VIII als verkondiger van Gods woord en 'Supreme head of the Church of England'.

Teksten in alfabetische volgorde

Ad Dominum cum tribularer clamavi et exaudivit me
Domine, libera animam meam a labiis iniquis et a lingua dolosa
Quid detur tibi aut quid apponatur tibi ad linguam dolosam
Sagittae potentis acutae cum carbonibus desolatoriis.
Heu mihi, quia incolatus meus prolongatus est:
Habitavi cum habitantibus Cedar:
multum incola fuit anima mea
Cum his qui oderunt pacem, eram pacificus,
Sed cum loquebar illis impugnabant me gratis.

Beati mundo corde quoniam ipsi Deum videbunt.
Beati pacifici quoniam filii Dei vocabuntur.
Beati qui persecutionem patiuntur propter iustitiam,
Quoniam ipsorum est regnum caelorum.

Gaudeamus omnes in Domino,
Diem festum celebrantes sub honore Sanctorum omnium
De quorum solemnitate gaudent angeli
Et collaudant Filium Dei.
Exultate iusti in Domino
Rectos decet collaudatio.
Gloria Patri et Filio et Spiritui Sancto,
Sicut erat in principio et nunc et semper et in saecula saeculorum. Amen.

Gloria in excelsis Deo. *Gloria be to God in the highest.*
Sing, my soul, to God thy Lord, All in glory's highest key. Lay the Angels' choir abroad,
In their highest holy day. Crave the God to tune thy heart, Unto praise's highest part.

In manus tuas Domine commendo spiritum meum.
Redemisti me, Domine Deus veritatis.

Iustorum animae in manu Dei sunt,
Et non tanget illos tormentum mortis:
Visi sunt oculis insipientium mori.
Illi autem sunt in pace.

Jesu salvator saeculi
Jesu salvator saeculi
Redemptis ope subveni
Et pia Dei genitrix
Salutem posce miseris.

Coetus omnes angelici,
Patriarcharum cunei
Et prophetarum merita
Nobis precentur veniam.

Baptista Christi praevious,
Et claviger aethereus
Cum ceteris apostolis,
Nos solvant nexu criminis.

Chorus sacratus martyrum,
Confessio sacerdotum
Et virginalis castitas
Nos a peccatis abluant.

Clericorum suffragia
Omnesque cives coelici
Annunt votis supplicum
Et vitae poscant praemium.

Laus, honor, virus, gloria
Deo Patri et Filio
Sancto simul Paraclito
In sempiterna saecula. Amen.

(Loquebantur) variis linguis Apostoli, Alleluia.
Magnalia Dei, Alleluia.
Repleti sunt omnes spiritu sancto et coeperunt loqui.
Magnalia...
Gloria patri et filio et spiritui sancto. Alleluia...

Magnificat
My soul doth magnify the Lord, and my spirit rejoice in God, my Saviour.
For he hath regarded the lowliness of his handmaiden:
For behold from henceforth all generations shall call me blessed.
For he that is mighty hath magnified me; and holy is his Name.
And his mercy is on them that fear him throughout all generations.
He hath shewed strength with his arm;
He hath scattered the proud in the imagination of their hearts.
He hath put down the mighty from their seat
and hath exalted the humble and meek.
He hath filled the hungry with good things and the rich he hath sent empty away.
He rememb'ring his mercy hath holpen his servant Israel,
As he promised to our father Abraham and to his seed, forever.
Glory be to the Father and to the Son and to the Holy Ghost,
As it was in the beginning, is now, and ever shall be world without end. Amen.

Nunc dimittis
Lord, now lettest thy servant depart in peace according to thy word. For mine eyes have
seen thy salvation, Which thou hast prepared before the face of all people; To be a light
to lighten the Gentiles, and to be the glory of thy people Israel. Glory be to the Father
and to the Son, and to the Holy Ghost; As it was in the beginning, is now and ever shall
be, world without end. Amen.

The Lord's Prayer
Our Father, Which art in heaven:
Hallowed be Thy name.
Thy kingdom come;
Thy will be done on earth, as it is in heaven:
Give us this day our daily bread;
And forgive us our trespasses as we forgive those who trespass against us:
And lead us not into temptation:
But deliver us from evil;
For Thine is the kingdom,
and the power, to thee be all honour and glory for evermore.
Always so be it.

Timete Dominum omnes sancti eius,
Quoniam nihil deest timentibus eum.
Inquirentes autem Dominum non ficient omni bono, Alleluia.
Venite ad me omnes, qui laboratis et onerati estis
Et ego reficiam vos. Alleluia.

(Videte) miraculum matris Domini:
Concepit virgo virilis ignara consortii,
Stans onerata nobili onere Maria
Et matrem se laetam cognoscit
Quae se nescit uxorem.

Haec speciosum forma prae filiis hominum castis concepit visceribus,
Et benedicta in aeternum Deum nobis protulit et hominem.
Stans onerata...
Gloria patri et filio et spiritui sancto.
Et matrem...

Kyrie

Kyrie eleison. Christe eleison. Kyrie eleison.

Gloria

(Gloria in excelsis Deo.)

Et in terra pax hominibus bonae voluntatis. Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te.
Glorificamus te. Gratias agimus tibi propter magnam gloriam tuam, Domine Deus, Rex
caelestis, Deus Pater omnipotens. Domine Fili unigenite, Jesu Christe. Domine Deus,
Agnus Dei, Filius Patris:
Qui tollis peccata mundi, miserere nobis: Qui tollis peccata mundi, suscipe
deprecationem nostram: Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis. Quoniam tu solus
Sanctus. Tu solus Dominus, tu solus Altissimus, Jesu Christe. Cum Sancto Spiritu, in
gloria Dei Patris. Amen.

Credo

(Credo in unum Deum.)

Patrem omnipotentem, factorem caeli et terrae, visibilium omnium et invisibilium. Et in
unum Dominum, Jesum Christum, Filium Dei unigenitum. Et ex Patre natum ante omnia
saecula. Deum de Deo, lumen de lumine, Deum verum de Deo vero. Genitum, non
factum, consubstantialem Patri: per quem omnia facta sunt.
Qui propter nos homines et propter nostram salutem descendit de caelis. Et incarnatus est
de Spiritu Sancto ex Maria Virgine: Et homo factus est. Crucifixus etiam pro nobis: sub
Pontio Pilato passus, et sepultus est. Et resurrexit tertia die secundum Scripturas. Et
ascendit in coelum: sedet ad dexteram Patris. Et iterum venturus est, cum gloria,
judicare vivos et mortuos: cujus regni non erit finis.
Et in Spiritum Sanctum, Dominum, et vivificantem: qui ex Patre Filioque procedit. Qui
cum Patre et Filio simul adoratur et conglorificatur: qui locutus est per Prophetas. Et
unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam. Confiteor unum baptisma in
remissionem peccatorum. Et expecto resurrectionem mortuorum. Et vitam venturi
saeculi. Amen.

Sanctus

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sabaoth. Pleni sunt caeli et terra gloria tua.
Hosanna in excelsis.

Benedictus

Benedictus qui venit in nomine Domini.
Hosanna in excelsis.

Agnus Dei

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona nobis pacem.

I
Incipit lamentatio Ieremiae prophetae:

ALEPH. Quomodo sedet sola civitas plena populo: facta est quasi vidua domina
gentium, princeps provinciarum facta est sub tributo.

BETH. Plorans ploravit in nocte, et lacrimae eius in maxillis eius: non est qui consoletur
eam ex omnibus caris eius: omnes amici eius spreverunt eam, et facti sunt ei inimici.
Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.

II

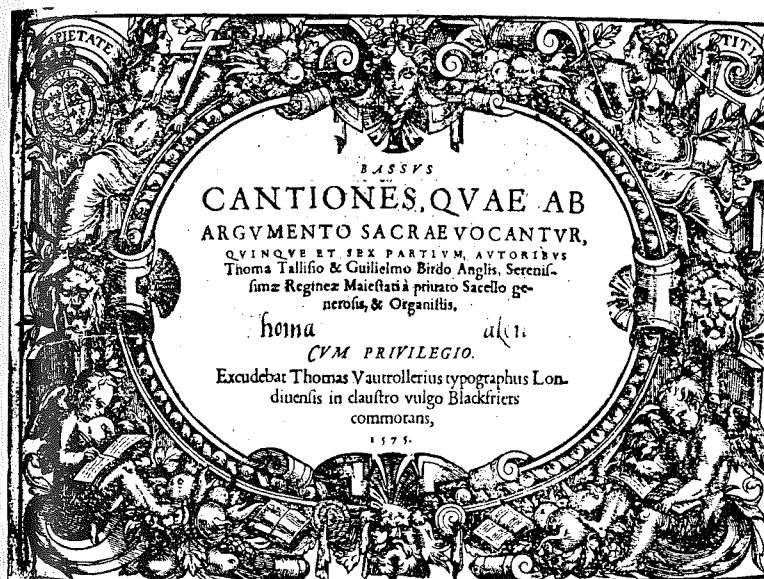
De lamentatione Ieremiae prophetae:

GHIMEL. Migravit Iuda propter afflictionem ac multitudinem servitutis, habitavit inter
gentes, nec invenit requiem.

DALETH. Omnes persecutores eius apprehenderunt eam inter angustias. (Viae Sion)
lugent, eo quod non sint qui veniant ad solemnitatem. Omnes portae eius destructae,
sacerdotes eius gementes, virgines eius squalidae, et ipsa oppressa amaritudine.

HETH. Facti sunt hostes eius in capite, inimici illius locupletati sunt: quia Dominus
locutus est super eam propter multitudinem iniquitatum eius: parvuli eius ducti sunt
captivi ante faciem tribulantis.

Ierusalem, Ierusalem, convertere ad Dominum Deum tuum.



Titelpagina van de 'Cantiones sacrae', door Byrd en Tallis in 1575 gepubliceerd.

Lees de HOLLAND FESTIVAL-krant: Achtergronden en hoogte-
punten uit het programma plus achttien pagina's interviews.
Verkrijgbaar in de theaters en concertzalen voor f 1,-.
In samenwerking met **NRC**  **HANDELSBLAD**