

- 6 juni Muiderslot,
20.15 uur
7 juni Muiderslot,
11.00 uur
8 juni Den Haag, Mauritshuis,
20.15 uur
11 juni Slot Loevestein,
20.15 uur

Muziek rondom Hooft

- 5 juni Amersfoort, St. Aegtenkapel,
20.15 uur
12, 13 juni Muiderslot,
20.15 uur
14 juni Den Haag, Mauritshuis,
20.15 uur
17 juni Slot Loevestein,
20.15 uur

Camerata Trajectina

Hooft en de Muziek

Oren aan Hooft

- 6 juni Muiderslot,
20.15 uur
7 juni Muiderslot,
11.00 uur
8 juni Den Haag, Mauritshuis,
20.15 uur
11 juni Slot Loevestein,
20.15 uur

Muziek rondom Hooft

Monica Huggett *viol*
Ricardo Kanji *blokfluit*
Richte van der Meer *cello*
Ton Koopman *clavecymbel*
Lineke Rijxman *tekst*

1. Milano

Giovanni Paolo Cima *sonate a 3 blf - v - bc*
sonate a 2 blf - bc

2. Venezia

Biagio Marini *La Zoppa blf - v - bc*
La Hiacintina v - bc
La Foscarina blf - v - bc
La Orlandina blf - bc
La Martinenga blf - v - bc
Giovanni Picchi *Pass'e mezzo clav*

3. Mantova

Salamone Rossi *Sonate V sopra un' Aria Francese*

4. Venezia

Dario Castello *Sonate XII a 4 blf - v - vc - bc*

5. Roma

Girolamo Frescobaldi *Canzon I a 3 blf - v - bc*
Canzon V a 3 blf - vc - bc
Canzon II a 3 blf - v - bc

6. Padova

Giovanni Battista Fontana *Sonate II v - bc*

7. Brescia

Francesco Turini *Sonate E tanto tempo hormai blf - v - bc*
Sonate Il Corisino blf - v - bc

Tussen de verschillende programma-onderdelen zullen gedeelten worden voorgelezen uit Hooft's "Reis-Heuchenis" o.a. over zijn bezoeken aan Milaan, Venetië, Rome, Padua en Brescia in 1599-1601.

Muziek rondom Hoofd

Sonata à sonando, wird also genennet / das es nicht mit Menschen Stimmen / sondern allein mit Instrumenten, wie die Canzonen, musicirt wird; Derer Art gar schöne in Joh. Gabrielis vnd andern Autoren Canzonibus vnd Symphonis zu finden seyn. Es ist aber meines erachtens dieses der vnterschied; Das die Sonaten gar gravitersch vnd prächtig vff Motetten Art gefest seynd; Die Canzonen aber mit vielen schwarzen Notten frisch / frölich vnd geschwinde hindurch passiren.

Het derde deel van Michaël Praetorius' befaamde tractaat *Syntagma Musicum* bevat de eerste verwijzing naar het begrip *sonata* in een theoretische bron. De *sonata* wordt vergeleken met de *canzona*; volgens Praetorius slaat de eerste term op muziek die de plechtige stijl van het motet volgt en is de *canzona* te herkennen aan het grote aantal zwarte noten (lees: kleine notenwaarden).

Op het eerste gezicht is het vreemd dat de vroegste theoretische vermelding van de sonate buiten Italië, het geboorteland van de sonate, te vinden is, in Duitsland. De vorm is in 1619, het jaar dat *Syntagma* uitgegeven werd, nog vers en nog onmogelijk als specifiek verschijnsel aan te duiden. Praetorius heeft bij zijn onderscheid vermoedelijk de *sonate* en *canzoni* van Giovanni Gabrieli voor ogen, de Venetiaanse grootmeester van de meerkorigheid, bij wie Praetorius zelfs zou hebben gestudeerd. Dat laatste is volgens de meest recente onderzoekingen niet het geval, al zou het een goede reden geweest zijn voor Praetorius' kennis van de Italiaanse muziek. Nu heeft hij die vermoedelijk leren kennen via tussenpersonen als bv. Heinrich Schütz die enkele jaren Gabrieli's leerling geweest is in Venetië. De bij tijd en wijle zeer groots opgezette *canzoni* en *sonate* van Giovanni Gabrieli, tot 22-stemmig toe, zijn zonder twijfel wel uitgangspunt geweest voor de vroegste werken in kleinere bezetting. Niet voor niets ontstaat het genre van de solo- en trisonate in Venetië. Daar liggen zoals gezegd de voorbeelden voor het oprapen, daar leven en werken bovendien instrumentalist die soms zeer hoge eisen met succes tegemoet kunnen treden. Deze werken van Gabrieli leveren het onbetwistbare bewijs van het hoge niveau dat strijkers en blazers, in concreto violisten en zinkenisten, moeten hebben bezeten. Hun perfectie stond, middels een betrekking aan bv. de San Marco of de Scuola di San Rocco, in dienst van God, of meer nog misschien in dienst van de doge en de republiek Venetië, waarvan eerstgenoemde kerk staatskerk was.

In 1607 bezocht de Engelsman Thomas Coryat de San Rocco: '...where I heard the best musicke that I ever did in all my life,... so good that I would willingly goe a hundred miles a foote at any time to heare the like...' In feite hoefde hij daarvoor zijn vaderland waarschijnlijk niet eens te verlaten, want in 1590 en lang daarna waren de violisten en gambisten die aan het Engelse hof verbonden waren voor het merendeel Italiaanse virtuozen, o.a. leden van de families Lupo, Ferrabosco en Bassano. Hij maakt melding van tien trombones, vier cornetti (zinken) en twee gamba's en geeft behalve een indruk van de kwaliteit van de uitvoeringen bovendien informatie over de uitvoeringspraktijk van de muziek uit die periode.

Die informatie is uiterst welkom, tot dan toe was het namelijk niet gebruikelijk dat de componist de bezetting van zijn werken specificeerde. Dat ontbreken van een dergelijke specificatie hangt samen met de plaats die het puur instrumentaal musiceren tot in de 16de eeuw innam in het muziekleven. Wat er aan instrumentale muziek werd gemaakt, was vaak in hoge mate onderworpen aan de vokale muziek. Veelbetekenend is in dat opzicht dat de zuiver instrumentale muziek van Giovanni Gabrieli en veel van zijn tijdgenoten en navolgers, veelal nog de titel "Canzon" draagt, het Italiaanse woord voor chanson, een vokale vorm bij uitstek. Zijn belangrijke plaats in de geschiedenis rond 1600 heeft Giovanni Gabrieli vooral te danken aan het feit dat hij in zijn *canzoni* juist specifiek

instrumentale werken componeerde en daarin zo ver ging dat hij zelfs in een gedeelte van zijn oeuvre de gewenste bezettingen ervan aangeeft. In de opkomende barok zal dat steeds meer het geval zijn. Alternatieven zijn daarbij niet uitgesloten.

Onmiskenbaar meest belangrijke instrument wordt in de eerste decennia van de 17de eeuw de viool. De gelijktijdige opkomst van vioolbouwers als Amati en Maggini vormt daarmee een duidelijke parallel. Het instrument bestond al sinds het begin van de 16de eeuw. Het repertoire bestond, naast het verdubbelen of spelen van vokale muziek, vooral uit dansmuziek. De vermoedelijk eerste concrete instrumentatie-aanduiding waarbij van violen sprake is, dateert uit 1582; 25 jaar later, in 1607 schrijft Monteverdi de viool voor bij virtuoze figuraties in de aria *Possente spirito* in zijn Orfeo. Monteverdi werkte toen nog aan het hof van Mantua.

Aan Venetië en Mantua als broedplaatsen van de nieuwe vioolmuziek kunnen we Brescia, Milaan en Padua toevoegen, en in een wat later stadium ook Rome. Uit alles blijkt duidelijk dat de opkomst van de nieuwe vioolmuziek en -techniek een Noorditaliaanse aangelegenheid geweest is, gestimuleerd door de aanwezigheid van goede violisten, van kerken en hoven die deze musici konden en wilden betalen en van drukkers die snel genoeg de populariteit van het nieuwe genre in de gaten hadden.

De grote populariteit van de viool ten opzichte van de toetsinstrumenten laat zich aflezen uit een globale inventarisatie van de bronnen, voor beide instrumenten in de periode 1580-1700. Willy Apel (1974) komt op 200 bronnen voor klavier- en 350 voor vioolmuziek. Dat daarvan de vioolmuziek (ook relatief gezien) veel vaker gedrukt is, de klaviermuziek meer in handschriften is overgeleverd, maakt het verschil nog duidelijker. De gedrukte overlevering van solomuziek voor viool of twee violen en basso continuo komt aanvankelijk wat schuchter op gang; de vroegste voorbeelden van sonates en canzones zijn te vinden in aanhangsels bij drukken met vokale muziek, madrigalen of kerkmuziek. Zo zijn de vandaag uit te voeren sonates van Turini afkomstig uit zijn verzameling *Madrigali... con alcune sonate. Libro primo* en zijn de sonates van Cima toegevoegd aan zijn *Concerti ecclesiastici*.

Het woord sonate, dat in feite niets anders betekent dan speelstuk (ter onderscheiding van cantate, zangstuk) wordt al op enkele plaatsen (veel) eerder in de muziekgeschiedenis gebruikt. Het is in principe een puur instrumentaal stuk, een enkele uitzondering daargelaten, zoals bijvoorbeeld de fantastische *Sonata sopra Sancta Maria* in Monteverdi's *Maria-Vespers*, waarin een gezongen cantus-firmus omspeeld wordt door instrumenten. Zeker in de eerste halve eeuw is een sluitende definitie met betrekking tot vorm e.d. niet te geven, daarvoor zijn de opvattingen van de diverse sonate-componisten te individueel. Een onderscheid tussen sonate en canzone was vaak niet te maken, en werd vaak ook niet gemaakt. Dat geldt voor de hele periode, waaruit de werken van dit programma stammen. De enige overeenkomst tussen de werken onderling is een gebrek aan uniformiteit, de verrassingen volgen elkaar in hoog, maar onregelmatig tempo op, fantasie is troef. In zijn vroegste, vandaag belichte fase is de sonate vrijwel steeds ééndelig, opgebouwd uit enkele (of veel) kleinere segmenten.

Over de plaats waar deze muziek in kleine bezetting gespeeld werd en over de functie ervan bestaat vrijwel geen informatie. Gezien de aard van de muziek lijkt het aannemelijk dat de muziek niet als achtergrondmuziek of begeleidingsmuziek gediend heeft; het is muziek *per se*, estetisch bedoeld, en elitair.

Waar het woord sonate zich juist afzet tegen de vocale muziek, vertoont het woord *canzon(e)* of *canzona* nog een duidelijke band met zijn oorsprong, het Franse chanson. Het was in de loop van de 16de eeuw heel gebruikelijk om vokale muziek te bewerken tot instrumentale muziek; luit, clavecimbel, orgel en harp ontleenden een belangrijk deel van hun repertoire aan de praktijk van de adaptatie. Vooral Franse chansons waren geliefd als

voorbeeld. In het programma van Hesperion XX (zie elders in dit Holland Festival) klinkt Cabezons versie van het chanson *Une gay bergier* van Thomas Crecquillon. Het karakteristieke ritme van de openingsmaat van het chanson werd tot kenmerk van de canzona: het ritme lang-kort-kort, ofwel één kwart plus twee achtsten. Verschillende werken van vanavond openen met dat specifieke ritme.

Was het begin van de enorme stroom sonates een besloten Noorditaliaanse aangelegenheid, de verspreiding naar het noorden toe kwam snel op gang, o.a. door betrekkingen die Biagio Marini en Carlo Farina gingen bekleden aan Duitse en Oostenrijkse hoven. Daarmee raakt de vorm overigens nog niet meteen ingeburgerd bij de inheemse componisten, dat gebeurt pas vanaf het midden van de eeuw. Tekenend voor die situatie is het, dat de Italiaanse componisten vanuit het buitenland hun sonates e.d. naar Italië (vooral Venetië) stuurden om ze daar te laten drukken.

Milaan

Al in het begin van de 16de eeuw wordt Milaan met de viool geassocieerd.

La FOSCARINA Sonata. A 3; Con il Tremolo
Doi Violini ò Cornetti e Trombone ò Fagotto.

Tremolo con L. arco

Biagio Marini, *La Foscarina* (begin Canto Primo), laatste regel tremolo (uniek voor die tijd).

Bij het vredesoverleg van Nice in 1538 voerde paus Paulus III een aantal musici met zich mee, o.a. enkele *violini Milanese*. Een van de vroegste tractaten waarin speciale aandacht wordt besteed aan viooltechniek stamt van de Milanese violist Riccardo Rognoni (1592). *Giovanni Paolo Cima* (ca 1570-na 1622) was organist en hoofd van de muziek aan de San Celso. Zijn in 1610 gepubliceerde *Concerti ecclesiastici* bevatten de vroegste vioolsonates en bovendien de eerste triosonate uit de geschiedenis. In de Sonata a 3 zijn in de wisselwerking tussen Canto en Basso nog sporen te vinden van het 'ricercare', een imiterende instrumentale vorm die ontstaan is in de 16de eeuw en voortleefde tot in de 18de eeuw. Chromatisch stijgende lijnen beheersen het voornaamste segment, van een kwart in de bovenstem uitbreidend tot een octaaf, waarna de bas zelfs een stijgende, chromatisch opgevolde undeciem speelt. In de *Sonata a 3* imiteren de bovenstemmen elkaar op korte of langere afstand, boven een basstem die soms deelneemt aan het figuratiewerk. De later zo veelvuldig toegepaste tertsparallellen in de bovenstemmen kondigen een aantal malen hun komst aan.

Venetië

William Newman geeft in zijn 'classic' over de sonate in de barok een lijst van de belangrijkste Italiaanse steden en de daar actieve sonate-componisten. Palermo, Napels en Rome zijn de enige steden van belang ten zuiden van Florence. In het Noorden steken Bologna (met 24 componisten) en Venetië (25) elkaar naar de kroon. De overige steden komen niet verder dan maximaal zeven componisten.

Een van de belangrijkste musici van zijn tijd in Venetië is *Biagio Marini* (ca. 1587-1663), als violist aan de San Marco verbonden onder het kapelmeesterschap van Claudio Monteverdi. Zodoende staat hij zeer direct in contact met de nieuwe expressieve vokale monodie. Zijn *Affetti musicali* (1617), lett. muzikale emoties, vormen het begin van een lange reeks publikaties van zijn hand.

Marini is weinig honkvast, is bv. tussen 1623 en 1649 verbonden aan het hof van paltsgraaf Wolfgang Wilhelm in Neuburg an der Donau (ten noorden van München). In die periode reist hij o.a. naar Brussel en Düsseldorf. Zijn muziek laat hij vrijwel stevast in Italië drukken, meestal in Venetië. Zijn vioolmuziek bevat een aantal vernieuwingen. In *La Foscarina* bv. schrijft hij een tremolo voor, niet eerder vertoond; zijn opus 8 bevat scordatura-passages en dubbelgrepen.

De namen van de composities in de bundel *Affetti musicali* zijn voor een deel ontleend aan belangrijke personen uit Marini's omgeving: *La Martinenga* eert mogelijk Giulio Cesare Martinengo, van 1609 tot 1613 als voorganger van Monteverdi aan de San Marco werkzaam. Monteverdi zelf is vereeuwigd in *Il Monteverde*. *La Foscarina* dankt zijn naam waarschijnlijk aan de gitarist Foscari bijgenaamd Il Furioso.

Giovanni Picchi (bloeiperiode ca. 1600-1625), organist van de Cà Grande in 1615, publiceerde in zijn *Intravolutura di balli d'arpicordo* (1621) een aantal gestileerde dansen waarvan vooral zijn groots opgezette *Pass'e mezzo* de aandacht trekt. Een zesmaal herhaald harmonisch schema, bekend als de 'passamezzo antico' en zeer populair in de 16de en 17de eeuw vormt de basis voor een aaneenschakeling van grillige invallen uit de pen van Picchi. Een gestolde improvisatie op de passamezzo antico (ook wel d'Italy) is ook te horen in het programma *Oren aan Hoofd* (zie elders in dit Holland Festival). In 1623 werd Picchi ook benoemd tot organist van de Scuola di San Rocco, in 1624 solliciteerde hij tevergeefs naar één van de organistenplaatsen aan San Marco.

De enige biografische informatie die we over *Dario Castello* (vroeg 17de eeuw) hebben vermeldt, dat hij aanvoerder was van een in Venetië opererend blaasensemble. Zijn *Sonate concertate in Stil Moderno* (1621) is de eerste verzameling die uitsluitend sonates bevat. Het woord *concertate* in de titel slaat op de solistische passages die in diverse sonates voorkomen. In *Sonata XVII* bevindt zich een bovenstemmenduet van 28 maten. Castello's sonates

bevatten voor het eerst in de geschiedenis een consequente aanduiding van de te kiezen tempi: *allegro*, *allegro* of *allegro* en *presto* (sic). Het principe van de tegenstelling wordt er zeer sterk in uitgebuit.

Mantua

Alleen al Monteverdi's verblijf in Mantua, met als hoogtepunt de opvoering van zijn Orfeo (1607), zou deze stad verzekerd hebben van een blijvende plaats in de muziekgeschiedenis. Guglielmo Gonzaga (1550-1587, hertog) en zijn opvolger Vincenzo Gonzaga (1587-1612 hertog) droegen de muziek een zeer warm hart toe. Vincenzo had aan *Salamone Rossi* (ca 1570-1630) vrijstelling gegeven van de plicht een insigne te dragen ten teken dat hij van joodse afkomst was (bijnaam: Hebreo). Rossi was vermoedelijk als *musicus* verbonden aan één van de joodse theatergroepen die Mantua rijk was, zowel binnen als buiten het getto van de stad. Hij is waarschijnlijk omgekomen bij de verwoesting van het getto en de enorme plundering die volgde op de inname van Mantua in 1630, door de keizerlijke troepen. De *Sonata V sopra un' Aria Francese*, overgeleverd in *Il quarto libro de varie sonati sinfonie etc.* is in feite een variatiereeks over een Frans (niet geïdentificeerd) lied.

Rome

Waar de geest van Palestrina nog in de pauselijke stad rondwaarde, de oude polyfonie in optima forma, bleef Rome vrij lang verstoken van de nieuwe ontwikkelingen in de instrumentale muziek. Zelfs de op bepaalde fronten zo vooruitstrevende *Girolamo Frescobaldi* (1583-1643) krijgt het woord sonate niet over de lippen, althans niet in gedrukte bronnen. Zijn ensemblemuziek bestaat hoofdzakelijk uit eendelige één- en meerstemmige canzones. Pas in de figuur van Arcangelo Corelli (1653-1713) krijgt Rome een vioolcomponist van betekenis. Zijn faam was toen dan ook zo groot, dat zijn trionsonates op.1 in een goede honderd jaar (1681-1785) maar liefst 35 keer werden uitgegeven. Van de ongebreidelde van de vroege sonate, waaraan alles aan het toeval overgelaten leek, kan bij Corelli geen sprake meer zijn: alles is zorgvuldig gepland en ingedeeld volgens vaste schema's. De wilde haren van de sonate zijn uitgevallen.

Padua

Hoewel Giovanni Battista *Fontana* (?-1630/1) wordt beschreven als 'uno de più singolari virtuosi, c'habbia avuto l'età sua, nel toccare di Violino', is hij als componist in zijn eigen tijd waarschijnlijk niet helemaal op zijn waarde geschat. De enige verzamelbundel die we van Fontana kennen, *Sonate a 1.2.3. per il violino, o cornetto, fagotto, chitarone, violoncino o simile altro Instrumento*, is posthuum gedrukt. Zijn faam als speler wordt bevestigd door een sonate van Cesario Gussago die in 1608 aan Fontana en aan een zinkenist een sonate opdraagt. De muziek van Fontana is waarschijnlijk rond 1625 geschreven. Het is echte solomuziek, om met Willy Apel te spreken: 'Es ist hier zum ersten Mal, dass der Geiger wirklich als solist auftritt, ohne die Schau mit einem zweiten Geiger oder einem Bassisten teilen zu müssen'. Fontana is in 1630 of 1631 ten offer gevallen aan de pest die toen op grote schaal door Europa waarde.

Brescia

In de zestiende eeuw was Brescia het toneel van de opkomst van de viool. Bouwers als Gasparo de Salò (1540-1609) en Giovanni Paolo Maggini (1580-1630) waren er actief en brachten het nog jonge instrument snel tot een hoge graad van volmaaktheid. *Francesco Turini* (ca. 1589-1656) heeft hun beider instrumenten ongetwijfeld gekend toen hij van 1620 tot 1656 organist was aan de kathedraal van Brescia. In 1621 publiceerde hij zijn *Madrigali...con alcune Sonate, Libro Primo*, die drie jaar later herdrukt werden 'ricorretti di molti errori che sono occorsi nella prima stampa'.

Nieuw in deze bundel is, dat er voor het eerst op sommige plaatsen maatstrepen genoteerd werden, om groepen van bv. 16-den te scheiden. *Il*

Corisino is een ééndelige sonate die in drie kleinere segmenten uit elkaar valt. *E tanto tempo hormai* is een reeks van 5 variaties over een lied dat ook door Salamone Rossi (1622), Giovanni Battista Buonamente (1626) en Marco Viccellini (1642) als uitgangspunt voor variaties gebruikt is. Hun versie van het lied is in ieder geval regelmatiger dan die van Turini, die een duidelijke aanhanger is van het eerder genoemde verrassingseffect. Jan Nuchelmans

CANTO PRIMO
AFFETTI
MUSICALI
DI BIAGIO MARINI
MUSICO DELLA SERENISSIMA
SIGNORIA DI VENETIA.
Opera Prima.
Nella quale si contiene, Symfonie, Canzon, Sonate Balletti,
Arie, Brandi, Gagliarde & Corenti à 1, 2, 3.
*Acomodate da potersi suonar con Violini Cornetti & con ogni sorte
de Strumenti Musicali.*
NOVAMENTE STAMPATI.
STAMPA DEL GARDANO
IN VENETIA M DC XVII
Appreffo Bartholomeo Magni.

Biagio Marini, *Affetti Musicali* (titelpagina)

- 5 juni Amersfoort, St. Aegtenkapel,
20.15 uur
12, 13 juni Muiderslot,
20.15 uur
14 juni Den Haag, Mauritshuis,
20.15 uur
17 juni Slot Loevestein,
20.15 uur

Camerata Trajectina

Hooft en de Muziek

Oren aan Hooft

Ingrid Smit Duyzentkunst	<i>mezzo-sopraan</i>
Sjabbe van Silfhout	<i>tenorino</i>
Saskia Coolen	<i>blokfluiten</i>
Floor Dercksen	<i>gamba</i>
Jan Nuchelmans	<i>blokfluiten</i>
Louis Peter Grijp	<i>luit en cither</i>

Liederen en liedjes van Pieter Corneliszoon Hooft

Hooft heeft geen noot gecomponeerd en ik denk niet dat hij zelfs maar muziek kon lezen. En dan toch liederen en liedjes van Pieter Corneliszoon Hooft?

Op de wijze van

Volgens algemeen zeventiende-eeuws gebruik schreef Hooft zijn liedteksten op bestaande melodieën. Om zijn lezer - zanger dus - duidelijk te maken op welke melodie het lied gezongen moest worden, schreef Hooft er bijvoorbeeld boven:

Op de wijze: Esprits qui souspirez, etc.

Zo'n wijs was doorgaans alom bekend en de zanger kon Hooft's nieuwe lied dus onmiddellijk uit het liedboekje zingen. De noten hoefden er niet per se bij te staan. Muziekdruk was duur in die dagen.

Het op-de-wijs-van principe kennen we nog steeds. Liedjeszangers en cabaretiers gebruiken het wel (*Lieve ouders, lieve Ine, Ik lig nu in, La Courtine* op de wijze van de *Uhrentanz*) en het is schering en inslag op bruiloften en partijen. In de Gouden Eeuw echter werd er op alle niveau's 'op de wijze van' gedicht: van amateurrederijkers tot en met Bredero, Revius, Vondel en Hooft.

Het liedjesonderzoek

De twintigste-eeuwer die liederen van Hooft wil zingen, zal spoedig bemerken dat hij van de opgegeven wijzen er maar bitter weinig kent. Daarom moest er aan dit programma 'Oren aan Hooft' nog heel wat onderzoek voorafgaan. De veiligste methode daarbij gaat uit van de wijsaanduiding. In het aangehaalde voorbeeld zoekt men alle muziekboekjes door, of er ergens een lied *Esprits qui souspirez* voorkomt. Als dat niet het geval is, bestaat er een kans dat men er via een 'wissel' komt. We vinden dan ergens een lied met bijvoorbeeld

Esprits qui souspirez, of O nacht jalouse nacht

We kunnen nu dus ook zoeken naar de melodie van *O nacht jalouse nacht*. Zo kan er bij één melodie een hele reeks wijsaanduidingen behoren. Het

zoekproces is overigens minder tijdrovend dan het misschien lijkt: het wordt vele malen versneld door een alfabetisch systeem met duizenden wijsaanduidingen, dat het Nederlands Volkslied Archief heeft opgebouwd. Toch komt het regelmatig voor, dat met behulp van de wijsaanduidingen geen geschikte melodie bij een liedtekst kan worden gevonden. Dit is vanzelfsprekend het geval, als het lied helemaal geen wijsaanduiding heeft. Bij Hooft is dat geen zeldzaamheid. Naar de oorzaak kunnen we dan slechts raden (het lied was zo bekend dat er geen wijsaanduiding bij hoefde: de uitgever was de wijsaanduiding kwijtgeraakt; ten tijde van de publikatie was het wijsje niet meer in de mode; het lied was helemaal niet bedoeld om te zingen; enzovoorts). Een curieus geval is *Hoogher Doris niet, mijn gloetje*, waarboven in Hooft's eigen handschrift geschreven staat:

Wijse:

en verder niets. Hooft's lied *Schoon Prinssenoogh* heeft ook geen wijsaanduiding, maar bij wijze van uitzondering kennen we hiervan de oorzaak. Blijkens een brief van Hooft aan zijn vriend Constantijn Huygens (27 augustus 1630) heeft Huyghens voor hem een Frans lied gezongen, dat hem

t'elkenmael in 't oor quam kittelen, met het slieren van dat rameine, in deze vaersen

Qui me le trouve & le rameine

L'Amour, l'Amour?

De rest zal Ued. beter bekend zijn. Ick weet niet hoe't begint.

Op die wijze had ick het dan gaerne gehadt (...)

Het Franse lied dat Hooft in de oren is blijven hangen, heeft hem geïnspireerd tot het schrijven van het lied *Schoon Prinssenoogh*, maar hij is de Franse beginregel vergeten. Hooft heeft in dit geval zijn lied dus geen wijsaanduiding kunnen meegeven.

In dergelijke gevallen, waarin de wijsaanduiding geen soelaas biedt, heb ik gezocht naar andere liederen met overeenkomstige versvorm. Het systeem daarvoor staat nog in de kinderschoenen maar heeft al enkele vruchten afgeworpen. *Schoon Prinssenoogh* zit daar helaas (nog) niet bij.

Andersom: muziek op Hooft

In de Gouden Eeuw werd er ook muziek bij bestaande teksten gecomponeerd. De Haarlemmer Joan Albert Ban is bij mijn weten de enige uit die tijd die teksten van Hooft getoonzet heeft (in zijn *Zanghbloemzel*, 1642). Interessant is zijn correspondentie met Hooft. Daarin bekennt Ban de tekst een beetje veranderd te hebben, wanneer hij dacht 'dat de klinktallen ende den rijmloop beter zoude glijen ofte vloeien tot mijn geluiden' (3 april 1642).

Merkwaardig genoeg zijn andere Nederlandse componisten uit de Gouden Eeuw (Sweelinck, Schuyt, Huygens, Tollius) niet of nauwelijks geneigd tot het componeren van Nederlandse teksten.

Zij geven de voorkeur aan Italiaans, Frans en Latijn. Vond met toen al het Nederlands een ongeschikte taal om in te zingen? De enorme liedproductie 'op de wijze van' duidt op het tegendeel. Ik denk dat een en ander kan worden verklaard uit de behoudende opstelling van 'klassiek' geschoolde musici. Hun grote voorgangers, Crecquillon, Lassus, Marenzio etc. hadden Italiaanse en Franse teksten gecomponeerd. Als men een van hun klassieke vormen koos - madrigaal, villanella, chanson - dan impliceerde dat het gebruik van een bepaalde taal. In de Gouden Eeuw was het blijkbaar gedurfd om Nederlandse teksten voor serieuze composities te gebruiken.

Taalzuivering

Het componeren op Nederlandse tekst loopt parallel met het zeventiende-eeuwse taalpurisme, dat het groeiende nationale bewustzijn van de jonge Nederlandse staat weerspiegelde. Het werd beoefend door zowel wetenschappers als kunstenaars. Simon Stevin bijvoorbeeld bedacht een hele reeks nieuwe woorden voor meetkundige begrippen - loodlijn, veelvlak, het

woord 'meetkunde' zelf - die nog steeds in gebruik zijn. De eerder genoemde amateur-muziekgeleerde Joan Ban had minder succes. Zijn neologismen voor muziektheoretische begrippen hebben het nooit gehaald, hoe schitterend gevonden ze vaak ook zijn: *meklank* voor consonant, *onklank* voor dissonant; *zesselingh* voor sext, *vyflingh* voor kwint etc; *klauwier* voor klavier; *snipzel* voor comma (een micro-interval). Pieter Corneliszoon Hooft behoorde ook tot deze categorie van wetenschappers. Zijn *Nederlandse Historiën* bevatten vrijwel geen woord Frans of Latijn; en dat in een tijd dat de politicus voor zijn vakjargon evenveel aan het Frans ontleende als tegenwoordig een computerprogrammeur aan het Engels.

Hoe Nederlands is 'Oren aan Hooft'?

Het Nederlandse karakter van dit programma is althans wat de muziek betreft maar heel betrekkelijk. De instrumentale werken stammen uit Italië: *Passamezzo d'Italy*, *Chi passa*, balletten van Gastoldi. We hebben echter juist deze gekozen omdat ze in de Nederlanden populair waren. Zo zijn onze bewerkingen van deze stukken gebaseerd op o.m. de versies in Thysius' luitboek (Leiden, begin 17de eeuw). Gastoldi's balletten zijn hier ten lande verscheidene keren van Nederlandse tekst voorzien.

Ook de liedmelodieën zijn grotendeels import. Ongeveer de helft van Hooft's wijsaanduidingen verraad hun buitenlandse afkomst onmiddellijk door de taal waarin ze gesteld zijn. Maar ook Nederlandse wijsaanduidingen blijken niet altijd oorspronkelijk inheems. Dat achter *O nacht jalouse nacht* het Franse *Esprits qui sospirez* schuilgaat, hebben we al gezien.

Ook *Amarilletje mijn vriendin*, dat is de wijze van *Klaere wat heeft' er uw hartje* etc. komt uit het buitenland: deze melodie heet bij Valerius *Engelse Woddecot* (Woodycock). *Liefd' in 't secreet* blijkt de *Engelsche Fortuin*. *O schoonste schoonheit wreedt* is een tekst van Bredero op *Phebe qui ce mesme Jour*, enzovoorts, enzovoorts.

De toneelschrijver

De opzet van het programma *Oren aan Hooft* was onder meer om verscheidene facetten van Hooft's schrijverschap vanuit de muziek te belichten. Hooft als briefschrijver is de revue al gepasseerd. Volgen de toneelschrijver en de emblematadichter.

Muziek speelde in het zeventiende-eeuwse theater een belangrijke rol. De reien aan het einde van ieder bedrijf van een stuk werden door een koor gezongen. Ook komen wel sololiederen voor, zoals in Hooft's herdersspel *Granida*. *'De gesangen hier in gebracht gaen op haer wijzen oft sulcken maet datmen 'er lichtlijck wijzen op stellen kan'* deelt Hooft in zijn voorwoord mede. Wij hebben uit *Granida* de openingsnummers gekozen, *Het vinnich stralen van de Son* van herderinnetje Dorilea en *Windeken daer het bosch af drilt* van herder Daifilo. De liedjes zijn zo geliefd geworden dat ze ook buiten het toneelstuk veel gezongen werden.

Granida behandelt het verschil tussen *Liefde* en *Minne*, waarmee respectievelijk geestelijke en lichamelijke liefde bedoeld werden. Voor een goede man-vrouw relatie moeten beide aanwezig zijn en dan in goede harmonie, meent Hooft. Bijna al zijn liederen zijn aan de liefde gewijd en het is interessant om te zien hoe de Min en de Liefde er in verschillende verhoudingen in aanwezig zijn. Uitersten zijn het zuiver erotische *O mijn gewenschte weelde* en *Sterflijck geslacht uw suchten schorst*, dat de geestelijke liefde voorstaat.

De emblematadichter

Hooft leverde de teksten voor een reeks emblemata die onder de naam *Emblemata amatoria* of *Minnezinnebeelden* verscheen. Een embleem was een plaatje, waarvan de betekenis aangeduid werd door een opschrift en een gedichtje. In de *Minnezinnebeelden* staat op elke gravure een allegorische voorstelling centraal die een onderwerp uit de liefde weergeeft. Bijvoorbeeld

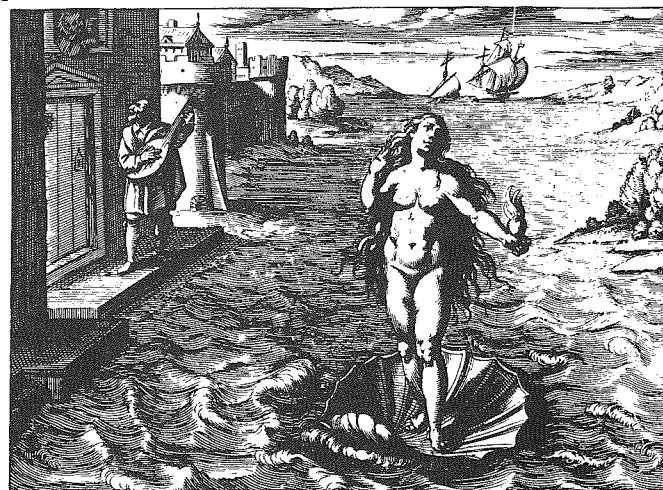
Venus die wordt geboren uit het schuim van de zee (een naakte jonge vrouw staat op uit een schelp). Dit symboliseert het ontluiken van de liefde. Op de achtergrond zien we het gegeven nog eens maar nu als zeventiende-eeuws tafereeltje afgebeeld, in dit voorbeeld als een serenade op de luit. Zelden werden emblemata van liederen voorzien. Niettemin hebben we bij een aantal emblemata liederen kunnen vinden die hetzelfde onderwerp behandelen. Dit procedé is verder uitgediept in ons programma *Sinnepoppen*.

Oren aan Hooft

'Worden Hooft's gedichten gelezen of gezongen? Gelezen natuurlijk, stil gelezen zelfs, en op die manier zijn ze ons al mooi genoeg. We kunnen ons zelfs nauwelijks voorstellen dát ze ooit werden gezongen; op zijn minst lijkt de soms toch wel tamelijk ingewikkelde tekst niet te winnen bij vocale

Sy steekt om hooch het hooft.

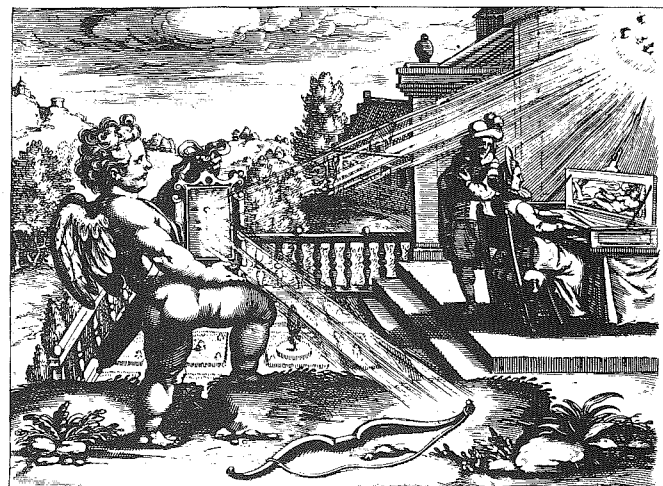
EMERGIT



Jamais n'enfonce .

Sy blindt en doet al blincken.

CÆTERA SPLENDIDA REDDENS



Amour n'a rien a foy .

Boven: Uit Hooft's *Minnezinnebeelden* (1611) *Verrijzende Venus of ontluikende liefde*.
Onder: Uit Hooft's *Minnezinnebeelden*, *De Spiegel*.

executie, met luit-, theorbe- of virginaalbegeleiding. En dan hebben we het nog niet eens over de ritmische hoedanigheden, bij Hooft veel geroemd, waar binnen een muzikaal stramien niet veel meer overblijft dan het metrische schema'. Deze woorden zijn geschreven, of althans gepubliceerd, in 1981 (Jan Kuyper in *Essays over P.C. Hooft*, uitgave Querido). Ik vrees dat zij vrij nauwkeurig weergeven hoe veel neerlandici nog tegen hun 400-jarige jubilaris aankijken: een Hooft zonder oren. Moge 'Oren aan Hooft' tot een spoedig herstel bijdragen.

Louis Peter Grijp

Een programmaboekje met verklaringen en volledige teksten is aan de zaal verkrijgbaar.

Lees de **HOLLAND FESTIVAL**-krant: Achtergronden en hoogtepunten uit het programma plus achttien pagina's interviews.

Gratis verkrijgbaar in de theaters en concertzalen.

In samenwerking met **NRC**  **HANDELSBLAD**
