

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/33233> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Roelvink, Véronique

Title: Gheerkin de Hondt : a singer-composer in the sixteenth-century Low Countries

Issue Date: 2015-06-24

Samenvatting

De zestiende-eeuwse Lage Landen genieten al vele decennia de belangstelling van musicologen wereldwijd. Deze periode is in het bijzonder van belang, omdat dit deel van Europa letterlijk toonaangevend was op muzikaal gebied. De muzikale kwaliteiten van de vele zangers en componisten uit deze regio, die bovendien in diverse steden werden opgeleid, speelden een hoofdrol in het muziekleven van de renaissance. Onder hen waren grote meesters, zoals Josquin des Prez, Pierre de la Rue, Benedictus Appenzeller, Lupus Hellinck, Nicolas Gombert, Thomas Crequillon en Adriaen Willaert, die in heel Europa hun kwaliteiten ten toon spreidden in kerken en aan diverse hoven. Zij overschaduwden de vele collega's die zongen in minder belangrijke centra, van wie minder composities zijn overgeleverd of van wie we biografisch gezien weinig weten.

Eén van deze zogenaamde *Kleinmeister* is Gheerkin de Hondt (officiële naam: Gheeraert de Hondt), die in de literatuur slechts in beperkte mate voorkomt. Bekend was dat hij gewerkt heeft in Delft, Brugge en 's-Hertogenbosch, en dat hij in 1547 naar 'Vrieslant' is vertrokken. Zijn oeuvre zou bestaan uit vijf missen, vier motetten, acht chansons en een Nederlandstalig lied, hoewel er twijfels zijn over de authenticiteit. Dit proefschrift bestaat uit twee delen: een biografisch en een muzikaal deel. In Deel I wordt ingegaan op het leven van Gheerkin de Hondt: waar leefde en werkte hij, waar bestond zijn werk uit en wat was zijn sociaal-economische status? In Deel II wordt Gheerkins muziek behandeld: welke composities kunnen aan hem worden toegeschreven, in welke bronnen zijn ze overgeleverd, hoe en waar werden ze gebruikt en wat is hun stijl? De algemene, onderliggende vraag van dit proefschrift is wat Gheerkins positie was in het netwerk van zangers en componisten in de Lage Landen.

Deel I begint met een overzicht van de muzikale traditie in de eerste helft van de zestiende eeuw in de Lage Landen, die onder heerschappij van de Habsburgers stonden. Keizer Karel V regeerde, waarbij hij het dagelijks bestuur van de Lage Landen overliet aan respectievelijk zijn tante Margaretha van Oostenrijk (1518-1530) en zijn zus Maria van Hongarije (1530-1555). Karel was een diepgelovig man en het katholicisme was de enige officieel toegelaten godsdienst in de Lage Landen. Kerk en staat waren nauw met elkaar verbonden. Muziek speelde in beide werelden een rol, ook al verdienden de meeste zangers hun brood in dienst van de kerk.

In deze studie komen twee typen kerken in beeld: de zogenaamde collegiale kerken (ook wel kapittelkerken genoemd), waar een college van kanunniken dagelijks de zeven getijden zong en een mis opdroeg, en parochiekerken, waar de gelovige inwoners van de stad hun geloof beleden. In de loop van de vijftiende eeuw ontstonden in de parochiekerken echter steeds vaker zeven-getijdencolleges, ook wel *commuun* genoemd, geïnitieerd door parochianen. Door middel van fundaties (stichtingen van fondsen) betaalden zij de geestelijkheid voor het vieren van deze getijden en het opdragen van een dagelijkse mis. In principe werden de zeven getijden in het gregoriaans door geestelijken gezongen, maar in de loop van de vijftiende eeuw deed de polyfonie haar intrede. Tegelijkertijd zien we dat professionele zangers, die steeds vaker geen priester meer waren, werden ingehuurd om de liturgie te zingen. De verplichtingen werden namelijk steeds zwaarder: behalve de zeven getijden werden ook alle kerkelijke feestdagen, feesten van heiligen, diverse loven, persoonlijke intenties en requiemmissen en jaargetijden met muziek opgeluisterd. De groep zangers bestond in de regel uit een zangmeester, zes tot acht volwassen zangers en vier tot acht koralen (koorknapen, jongens). De zangmeester had de leiding over de zangersgroep en was verantwoordelijk voor de collectie bladmuziek, het werven en selecteren van nieuwe zangers en het opleiden van de koralen.

De carrière van Gheerkin de Hondt speelde zich af in drie steden, die elk tot een ander vorstendom en een ander bisdom hoorden: Delft (graafschap Holland, bisdom Utrecht), Brugge (graafschap Vlaanderen, bisdom Doornik) en 's-Hertogenbosch (hertogdom Brabant, bisdom Luik). Het werken in een ander bisdom had direct gevolgen voor een zangmeester, omdat ieder bisdom zijn eigen liturgische kalender en gebruiken kende.

Delft had twee parochiekerken waar dagelijks de zeven getijden en een heilige mis werden gezongen: de Oude Kerk en de Nieuwe Kerk. Gheerkin de Hondt trad op 3 juni 1521 in dienst van de Nieuwe Kerk als zangmeester. Naast de zeven getijden werden in de kerk in totaal zo'n 55 feestdagen per jaar gevierd. Over persoonlijke fundaties van parochianen en stichtingen van broederschappen en gilden zijn we slecht ingelicht, omdat een belangrijk deel van het archief van de Nieuwe Kerk verloren is gegaan. Van de polyfone muziekcollectie van de Nieuwe Kerk is niets bewaard gebleven, maar we weten wel dat er in ieder geval een Kyrie van Jacob Obrecht beschikbaar was. Er is ook een indicatie dat er polyfone composities uitgevoerd werden voor het feest van de kerkwijding, de feesten van Corpus Christi en Trinitatis, jaargetijden en diverse Mariafeesten.

Waarschijnlijk eind 1523 verliet Gheerkin de Nieuwe Kerk, om er op 1 augustus 1530 als zangmeester terug te keren. Wellicht werkte hij in die periode in het buitenland. Ook nu duurde zijn dienstverband niet lang: in maart 1532 heeft hij

Delft 'in stilte' verlaten. Hij liet een schuld achter, waarschijnlijk voor de huur van woonruimte van meester Cornelis Arendsz. vander Dussen, die diverse hoge bestuurlijke posities in Delft bekleedde (o.a. schepen en kerkmeester) en die onder meer een huis bezat in de buurt van de Nieuwe Kerk.

In hetzelfde jaar 1532 wordt 'Gheeraert de Hondt' genoemd als zangmeester in een fundatie van de Sint-Jacobskerk in Brugge. De rekeningen van de kerk vermelden Gheerkin als de zoon van Jacob de Hondt, tegeldekker in de stad. Nader onderzoek wijst uit dat deze Jacob de Hondt afkomstig was uit een familie die al diverse generaties tegeldekker was in Brugge. Jacob vervulde verschillende bestuurlijke posities in de stad, onder meer als deken van zijn gilde, maar ook als voogd van de koralen in de Jacobskerk. Hij stierf in het najaar van 1546 en liet een aanzienlijke erfenis achter, die onder meer bestond uit zes huizen in de buurt van het Prinsenhof, een residentie van de Bourgondiërs.

De naam De Hondt kwam regelmatig voor in Brugge. Gheerkin de Hondt blijkt een naamgenoot te hebben gehad, die ongeveer even oud zal zijn geweest en ook in de parochie van Sint-Jacobs woonde. Het was deze Gheeraert de Hondt, de 'kruidenier', die in 1562 in de Jacobskerk werd begraven en niet de componist met dezelfde naam.

De parochie van Sint-Jacobs was gesitueerd in het rijke deel van de metropool Brugge, waar veel buitenlandse kooplieden woonden, die graag doneerden aan hun kerk. Brugge was een zeer welvarende stad met een groot hart voor de kunsten. En hoewel Brugge in de jaren 1530 haar leidende handelspositie al verloren was aan Antwerpen, was Gheerkins nieuwe functie een stap voorwaarts in zijn loopbaan, omdat Brugge maar liefst zes kerken telde (waarvan drie collegiale) waar nog steeds op hoog niveau polyfonie gezongen werd.

De archieven van de Sint-Jacobskerk bevatten een enorme schat aan informatie over de liturgie en in het bijzonder over persoonlijke fundaties van rijke parochianen. Een reconstructie van het liturgisch jaar 1538 voor zangmeester Gheerkin de Hondt kon dan ook goed gemaakt worden, hoewel die niet helemaal sluitend te krijgen was. De hoofdbronnen waren de drie rekeningen van kerkfabriek, commuun en dis (armentafel), die elk informatie verschaften over de liturgie, alsmede de talrijke, uitgebreide fundatieteksten die het kerkarchief rijk is. Een in het archief aanwezige *Planaris* (een kalender met een overzicht van dag tot dag met fundaties, jaargetijden en feestdagen) bleek gedateerd te moeten worden op 1662 en is derhalve buiten beschouwing gelaten. Een kalender van de feesten van het bisdom Doornik en de parochie van Sint-Jacobs in het bijzonder was niet voorhanden en is apart gereconstrueerd. De reconstructie wijst uit dat zangmeester Gheerkin de Hondt dagelijks de zeven getijden en een hoogmis zong, alsmede een Heilig Sacramentslof en een lof voor Onze Lieve Vrouw. Een mis voor het Heilig Sacrament

vond wekelijks plaats op donderdag, een mis voor Onze Lieve Vrouw op zaterdag en een hoogmis op zondag. Jaarlijks werden ten minste 68 kerkelijke feesten gevierd, rond de 30 fundaties en ten minste 92, maar vermoedelijk meer dan 260 jaargetijden. Bovendien werden de zeven boetepsalmen gedurende de vastentijd gezongen en werden per jaar negen processies gelopen. De hamvraag blijft welke diensten werden opgeluisterd met polyfonie en tijdens welke plechtigheden uitsluitend gregoriaans werd gezongen. De voorlopige conclusie luidt dat op de hoge feestdagen meerstemmig werd gezongen, net als op sommige dagen die door parochianen waren gefundeerd, zoals de feesten die door Donaes de Moor, Philips Bitebloc en Pieter Cottreel werden gefinancierd. Maar vermoedelijk werden de meeste jaargetijden in het gregoriaans gezongen. Niettemin lijkt er voor deze herdenkingsdiensten een keuzemodel te zijn geweest: wel of geen polyfonie, wel of geen klokgelui, et cetera. Hoewel we weten dat er diverse boeken met polyfonie in de Jacobskerk aanwezig waren, heeft geen van hen de tand des tijds doorstaan.

Behalve voor de liturgie was Gheerkin de Hondt ook verantwoordelijk voor het onderwijs aan de koralen en het selecteren van zangers en koralen. De zangers gedroegen zich niet altijd even netjes: een van hen sloeg bijna letterlijk de hersens van een collega in.

Een bijzondere serie van drie miniatures uit de werkplaats van Simon Bening geeft ons letterlijk een inkijkje in de Jacobskerk tijdens het opdragen van de mis. Op twee van de drie afbeeldingen is een groep zangers en koralen te zien. Opmerkelijk is dat de gezichten in de twee miniatures verschillen, hetgeen suggereert dat er naar echte personen is getekend. Eén van de miniatures is gedateerd 'rond 1540' en zou dus wellicht Gheerkin de Hondt kunnen tonen. Een schilderij van vermoedelijk Pieter I Claeissens van het koor van de Sint-Jacobskerk toont ons de leden van het gemeen in hun hoedanigheid als leden van de broederschap van de Presentatie van de Heilige Maagd Maria en is vermoedelijk gemaakt tussen 1532 en 1535. Ook hier zou de vraag kunnen zijn of Gheerkin de Hondt op dit schilderij is weergegeven.

Dat Gheerkin Bruggeling van geboorte was, lijkt niet alleen een logisch voortvloeisel uit het feit dat zijn familie sterk in Brugge was geworteld, maar blijkt ook uit een document van 17 februari 1540. *Gheeraert de zanghere* laat zich dan vertegenwoordigen in een juridische kwestie *ten poortersche*. Aangezien Gheerkin de Hondt het poorterschap niet kocht na 1532, was hij dus zeer waarschijnlijk Brugs poorter van geboorte.

Dat Gheerkin niet zelf bij de rechtszaak aanwezig kon zijn, kwam omdat hij niet meer in Brugge woonde: vanaf 31 december 1539 was hij in dienst bij het kapittel van Sint-Jan en de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in 's-Hertogenbosch. Zeer waarschijnlijk had hij in 1538 al gesolliciteerd, maar viel de keus toen op een andere zangmeester. De Sint-Janskerk was zowel kapittelkerk als parochiekerk. In de

kerk huisden ook verschillende gildes en broederschappen, waaronder de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap, de Sacramentsbroederschap en de Bare van alle gelovige ellendige zielen. Hoewel 's-Hertogenbosch slechts één parochiekerk kende, had de stad zoveel geestelijken dat zij ook wel *Cleyn Rome* werd genoemd. 's-Hertogenbosch was zeker geen metropool zoals Brugge, maar het feit dat de Sint-Jan een kapittelkerk was waarin ook de steenrijke Illustre Lieve Vrouwe Broederschap haar eigen kapel had, maakte dat de positie van zangmeester in hoger aanzien stond dan dezelfde functie aan de Sint-Jacobskerk.

Het archief van de Sint-Jan is grotendeels verloren gegaan. Eén belangrijk handschrift geeft ons echter uitgebreid inzicht in de manier waarop vier keer per jaar een algemeen jaargetijde werd gevierd, waarbij de zangers en koralen een rol speelden. Een klein boekje met daarin zogenaamde *taeffelen* (uittreksels uit fundatieteksten) biedt ons een beknopt overzicht van een deel van de fundaties, waarvan sommige in diverse archieven bewaard gebleven zijn. Onderdeel van deze jaargetijden was het Heilig Kruis Lof. De (gregoriaanse) muziek van dit lof – waarin ook de ordonnantie van de plechtigheid wordt beschreven – is bewaard gebleven. Ten slotte is er een Obituarium, waaruit duidelijk wordt dat sommige persoonlijke jaargetijden in de Sint-Jan met polyfonie werden gevierd.

Het zeer rijke archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap toont ons uitstekend hoe het leven van een zangmeester bij deze Mariabroederschap eruit zag. De gedetailleerde rekeningen verhalen ons over de wekelijkse Vespers en mis die werden gevierd, alsmede over de kerkelijke feestdagen, persoonlijke en algemene jaargetijden, het Marialof, processies en de maaltijden; bij alle gelegenheden speelden de zangers een rol. Heel bijzonder zijn zeven grote koorboeken uit de jaren 1530 en 1540 die meerstemmige muziek bevatten: missen, motetten en muziek voor het officie. Drie ervan werden geschreven in het scriptorium van de beroemde kopiïst Petrus Alamire, drie werden vervaardigd door de eigen intoneerder Philippus de Spina en één is een gregoriaans manuscript waarin De Spina later enkele meerstemmige werken bijschreef, waaronder kerstliederen. Uniek is ook de ordonnantie van het Marialof, waarvan de muziek echter niet bewaard is gebleven.

Van de Bossche Sacramentsbroederschap zijn enkele rekeningen bewaard die aantonen dat de zangers van het kapittel en de Broederschap ook zongen voor de Sacramentsbroederschap. Op diverse momenten in het kerkelijk jaar werden liturgische activiteiten verzorgd, waaronder op iedere donderdag een mis. Ook hier hadden de zangers de beschikking over ten minste één koorboek met meerstemmige muziek dat rond 1531 van Petrus Alamire was gekocht.

Naast de koorboeken is ook een liturgische kalender uit 1536 in het archief van de Broederschap bewaard gebleven. De combinatie van deze documenten met de rekeningen van de Broederschap en de fragmentarische archiefstukken van de Sint-

Jan en de Sacramentsbroederschap hebben een reconstructie van het liturgisch jaar 1540/41 mogelijk gemaakt, inclusief de muziek die werd gezongen die ons bekend is uit de koorboeken; voor het kapittel zullen echter zaken ontbreken.

De gegevens over het leven van Gheerkin de Hondt in 's-Hertogenbosch zijn allemaal afkomstig uit het archief van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap. Zo weten we dat hij kort na zijn indiensttreding vier motetten schonk aan de Broederschap, die echter niet in het archief bewaard gebleven zijn. Verder was Gheerkin verantwoordelijk voor de werving en selectie van zangers en breidde hij het aantal koralen in 1541 uit van vier naar acht, waarvan er twee de bovenzang voor hun rekening namen. Waarschijnlijk woonden de koralen bij Gheerkin in huis, vermoedelijk in de Choorstraat (tegenover de Sint-Jan). De zorg voor de koralen kostte Gheerkin uiteindelijk zijn baan: begin oktober 1547 werd hij ontslagen, omdat zijn echtgenote niet goed voor de koralen zou hebben gezorgd. Het ontslag veroorzaakte een grote ruzie tussen het kapittel en de Broederschap, omdat het kapittel Gheerkin eenzijdig had ontslagen, zonder overleg.

De rekeningen van de Broederschap vermelden dat Gheerkin de Hondt naar Friesland is vertrokken, met medeneming van één van de koralen. De vraag blijft waarom Gheerkin koos voor Friesland, omdat deze regio in de Lage Landen hem muzikaal eigenlijk niets te bieden had. In Friesland loopt het spoor dood: de Friese kerkarchieven uit het midden van de zestiende eeuw zijn grotendeels verloren gegaan. Als Gheerkin inderdaad naar Friesland is vertrokken, dan ligt het voor de hand dat hij in Leeuwarden of wellicht in Franeker terecht is gekomen, omdat daar polyfonie werd gezongen, al was het op een heel ander niveau dan Gheerkin gewend was. Hoe dan ook: deze verhuizing was een grote stap terug in Gheerkins carrière. Het blijft onduidelijk of het een persoonlijke keus was; wellicht zorgde de Broederschap voor een elegante oplossing in een delicate kwestie.

Gedurende zijn carrière kwam Gheerkin de Hondt verschillende collega's meerdere keren tegen. Zo zong Gommaer van Lier zeer waarschijnlijk onder Gheerkin in Delft en in 's-Hertogenbosch, net als Hendrick de Mol van Mechelen en Franciscus van Namen. Deze laatste trof Gheerkin ook in Brugge, waar Franciscus in de Onze Lieve Vrouwekerk zanger was. Een overzicht van de zangers met wie Gheerkin zong geeft aan dat zij uit allerlei streken van de Lage Landen afkomstig waren. De koralen kwamen veelal uit de stad zelf of de directe omgeving. Uit de rekeningen van de Broederschap in 's-Hertogenbosch weten we dat zangers en zangmeesters van Karel V (Crecquillon?) en Maria van Hongarije (Benedictus Appenzeller) de stad bezochten onder Gheerkins zangmeesterschap en dat Gheerkin zelf op zoek ging naar nieuwe zangers. Ook kwamen vele gastzangers naar de stad, vermoedelijk in de hoop een vast dienstverband te krijgen.

Als sluitstuk van Deel I is getracht Gheerkin te plaatsen in zijn sociaal-economische omgeving: hoe was het honorarium van deze zangmeester opgebouwd en hoe stond dit in verhouding tot het salaris van bijvoorbeeld meester metselaars, timmermannen en tegeldekkers, maar ook priesters en 'gewone' zangers? Voor geen van de drie steden waar Gheerkin werkte kon zijn honorarium exact worden vastgesteld, omdat archiefstukken ontbraken. Maar met behulp van de documenten die er wel waren kon voor alle steden een betrouwbare schatting worden gemaakt. Die toonde aan dat de stijgende muzikale lijn in Gheerkins loopbaan ook een stijgende financiële lijn betekende. Uiteindelijk kwam Gheerkin de Hondt in 's-Hertogenbosch op een inkomen uit dat behoorde tot de hogere middenklasse. Daarvoor moest hij wel zeven dagen per week werken, gedurende 365 dagen per jaar.

In Deel II van dit proefschrift wordt nader ingegaan op Gheerkin's oeuvre. Vijftien van de achttien werken die aan hem zijn toegeschreven bevinden zich in vier stemboekjes die geschreven zijn door de Brugse koopman Zeghere van Male in de periode 1540-1542. Van Male was parochiaan van de Jacobskerk en stelde zijn collectie vermoedelijk samen toen Gheerkin de zangmeester van de kerk was. Hierom en ook vanwege het feit dat Gheerkin oververtegenwoordigd is in deze stemboekjes ligt het voor de hand te concluderen dat Gheerkin een (grote) invloed had op de samenstelling van de zeer gevarieerde groep composities. Daardoor is de betrouwbaarheid van de toeschrijving aan Gheerkin de Hondt van de vijftien werken gewaarborgd. De complete verzameling bevat voorbeelden van vrijwel alle muzikale genres die er in die tijd beschikbaar waren, waaronder missen, motetten, chansons, liederen en instrumentale muziek, van componisten behorend tot diverse generaties.

Een koorboek uit de collectie van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap bevat twee van Gheerkins missen. Het boek werd gekopieerd door Philippus de Spina, ten tijde van Gheerkins zangmeesterschap in 's-Hertogenbosch. Ook hier is duidelijk de hand van Gheerkin de Hondt zichtbaar, alleen al vanwege het feit dat maar liefst drie missen van zijn collega Lupus Hellinck zijn opgenomen, die gelijktijdig met Gheerkin in Brugge werkte. Gheerkins persoonlijke stempel vinden we overigens ook terug in de twee andere koorboeken die Philippus de Spina in de jaren 1540 schreef.

Hoe Gheerkins werk terecht kwam in vier stemboekjes die zich nu in Gdańsk (Polen) bevinden blijft onduidelijk, hoewel de boekjes waarschijnlijk wel in de Lage Landen zijn vervaardigd in de jaren 1540. Vier chansons bevinden zich ook in drukken van Pierre Phalèse, Tielman Susato en de Venetiaanse drukker Scotto. Scotto nam Gheerkins chanson *A vous me rends* op in een druk uit 1535 (herdruk in 1536), onder de naam van Adriaan Willaert. Het is echter duidelijk dat het chanson van Gheerkin is, omdat het eveneens in de Zeghere van Male stemboekjes

opgenomen is en ook op stilistische gronden zeker van Gheerkin is. De opname van Gheerkins werk in drukken garandeerde door een hogere oplage een ruimere verspreiding dan opname in unieke handschriften: vandaag de dag zijn de gedrukte exemplaren te vinden in de hele wereld.

Vier van Gheerkins missen zijn gebaseerd op meerstemmige motetten van tijdgenoten: Nicolas Gombert (*Missa Ceciliam cantate pii*), Johannes Lupi (*Missa Benedictus Dominus Deus Israel*) en Lupus Hellinck (*Missa Panis quem ego dabo* en *Missa In te Domine speravi*); de vijfde mis is gebaseerd op een anoniem motet in de Zeghere van Male stemboekjes (*Vidi Jerusalem*). Waarom Gheerkin juist deze modellen nam, is waarschijnlijk bepaald door persoonlijke keuzes. Lupus Hellinck was Gheerkins vermaarde collega-zangmeester in Brugge (kapittel van Sint-Donaas). Hellincks composities waren voorhanden en ongetwijfeld waardeerden beide componisten elkaars werk. Beide motetten waren trouwens populair: ze komen in meerdere bronnen voor en werden ook door andere componisten gebruikt als model voor een mis. De liturgische bruikbaarheid van de modellen zal zeer zeker ook een rol hebben gespeeld, net als de mogelijkheid het muzikale materiaal te transformeren tot een nieuw werk. De motetten *Vidi Jerusalem* en *Benedictus Dominus Deus Israel* circuleerden kennelijk in Brugge, gezien het feit dat ze zijn opgenomen in de Zeghere van Male stemboekjes. Hoe Gheerkin kopieën bemachtigde van het motet van Gombert is niet duidelijk, maar het feit dat hij er toegang toe had bewijst dat hij volwaardig deelnam aan het muziekleven in de Lage Landen.

De missen *Ceciliam cantate pii*, *Benedictus Dominus Deus Israel* en *Vidi Jerusalem* zijn muzikaal aan elkaar verwant: ze bevatten alle melodisch materiaal uit het motet van Gombert. Dit zogenaamde lenen van vreemd materiaal lijkt een kenmerk te zijn van Gheerkins compositiestijl. Het zou dan ook de moeite waard zijn een databank van thema's uit motetten en missen te beginnen, zodat inzicht ontstaat in de relaties tussen composities en componisten onderling. De verwantschap van de drie missen blijkt ook uit het feit dat Gheerkin de maatsoort heeft veranderd in het Credo ('confiteor unum baptisma'), hetgeen hij op geen enkele andere plek in zijn oeuvre doet.

De tekst van de missen van Gheerkin de Hondt zijn volgens een zeker vooropgezet plan ingedeeld. Zo begint hij in het Sanctus altijd een nieuwe subsectie bij 'Pleni sunt caeli', 'Hosanna' en 'Benedictus', is het 'Pleni' altijd voor twee (soms drie) stemmen en wordt het 'Benedictus' standaard gezongen door contratenor, tenor en bassus. In het Credo zijn scheidingen aangebracht bij 'Et incarnatus est' en 'Et resurrexit' en begint 'Et incarnatus est' altijd in volle bezetting in akkoorden.

Gheerkin gebruikt zijn motetmodellen volgens de conventies van zijn tijd: de hoofdonderdelen van de mis (Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei) beginnen alle met het hoofdthema van het eerste deel van het model. Het begin van het tweede

deel van het motet is vaak het begin van een subsectie van de hoofdonderdelen. In tegenstelling tot zijn tijdgenoten houdt Gheerkin echter niet de volgorde van de thema's uit de motetten aan en ook gebruikt hij ze niet allemaal: hij past ze toe daar waar hij ze nodig acht en ook in de volgorde die hij zelf wenst. Kenmerkend voor de missen van Gheerkin is tot slot dat de tekst goed hoorbaar is: hij geeft er de voorkeur aan de verschillende regels van de tekst als eenheid te toonzetten, overlap komt zelden voor. Hierin is Gheerkin tamelijk conservatief.

Voor Gheerkins motetten geldt dat hij zich tussen twee generaties bevindt: aan de ene kant gebruikt hij compositietechnieken van zijn voorgangers (de Josquin generatie), aan de andere kant volgt hij zijn tijdgenoten Gombert, Crecquillon en Hellinck. De duidelijke verdeling van de tekst en het imiteren van stemmen in stemparen is conservatief, terwijl het gebruik van onregelmatige imitatie in alle stemmen op korte afstand van elkaar gedurende enkele noten juist heel modern is.

Ook Gheerkins motetten kenmerken zich door een heldere weergave van de tekst. Hij volgt het ritme van de woorden, legt de juiste klemtonen en maakt een duidelijke muzikale scheiding tussen de verschillende versregels. Drie van de vier motetteksten zijn afkomstig uit de bijbel, waarvan twee letterlijk (*Jubilate Deo omnis terra*: psalm 99:5-7; *Vox dicentis*: Jesajah 40:6-8). Psalm 85 (1, 3-5, 11-12, 14-16) diende als basis voor het motet *Inclina Domine aurem tuam*, hoewel met name de versregels 11-12 en 14-16 door Gheerkin zijn bewerkt tot een nieuwe tekst. Het motet *Benedicite Dominus* is een tafelgebed, dat waarschijnlijk afkomstig is uit de regio Valenciennes en Bergen rond 1450. Een deel van de teksten is ook gebruikt door andere componisten, maar geen enkel werk toont een muzikale relatie met Gheerkins composities.

Dat de tekst voor Gheerkin belangrijk was, blijkt uit het feit dat er enkele mooie voorbeelden van woordschildering in zijn motetten te vinden zijn. Een 'verwelkte bloem' (*Vox dicentis*) wordt weergegeven door een dalende melodische lijn en een niet volledige cadens en boven het woord 'vijanden' (*Inclina Domine*) staat een omgekeerde cadens. Alle akkoordpassages in Gheerkins motetten bevatten de woorden God of Christus (of een verwijzing daarnaar).

Opmerkelijk in Gheerkins motetten is dat hij zijn eigen melodisch materiaal meerdere keren gebruikte. Zo gebruikte hij het openingsmotief van *Benedicite Dominus* ook in *Jubilate Deo*. Een motief waar hij kennelijk zeer aan gehecht was (een stijgende kwart, een dalende terts en weer een stijgende kwart) vinden we als opening van *Jubilate Deo*, maar ook in *Benedicite Dominus*, *Vox dicentis* en zelfs in het Credo van de *Missa In te Domine speravi*. In zijn puurste vorm is het echter de opening van het chanson *Je me repréens*. Hier veroorzaakt het motief echter technische problemen, die te verklaren zijn vanuit de tekst: 'Ik neem het mezelf kwalijk', een van de mooiste voorbeelden van woordschildering in Gheerkins oeuvre.

Gebleken is dat twee eerder met Gheerkin de Hondt in verband gebrachte motetten (*Ave Maria* en *Dum penderet*) op grond van de hierboven geschetste stilistische kenmerken niet van zijn hand zijn.

Ook de chansons bevatten meer voorbeelden van tekst die in de muziek is weergegeven: zo wordt een slagveld gesymboliseerd door mislukte imitatie, ongewenste parallellen en een schijnbare herhaling, die leiden tot een volledige stilstand in de muziek (*Contre raison*). En ook bij de chansons zijn de versregels van de tekst over het algemeen keurig afgebakend in de muziek. De teksten die Gheerkin toonzette komen uit allerlei bronnen, daterend van het midden van de vijftiende eeuw tot de jaren dertig van de zestiende eeuw; slechts van één chanson kennen we de naam van de auteur (Jean Marot, *Contre raison*).

De helft van de teksten die Gheerkin de Hondt voor zijn chansons gebruikte is ook door andere componisten getoonzet. Opmerkelijk zijn de relaties met *A vous me rends* en *Contre raison* door Benedictus Appenzeller, zeker ook omdat *A vous me rends* en *Langueur d'amour* van Gheerkin de Hondt nauw aan elkaar verwant zijn. Hiermee wordt de biografische relatie tussen de twee componisten muzikaal bevestigd. Bijzonder is ook dat Gheerkins *Mon petit cueur* tot een groep van drie chansons blijkt te behoren, die grote overeenkomsten tonen. Deze chansons zijn gebaseerd op een monofone melodie, net als het lied *Het was my van tevoren gheseyt*.

Als chansoncomponist bevindt Gheerkin zich enigszins tussen twee stijlen. Aan de ene kant volgt hij de Parijse school (Claudin de Sermisy): heldere tekstplaatsing, waarin hij nauwkeurig het ritme van de woorden volgt, structuur geeft door afwisseling van akkoorden met imitatieve gedeeltes, en steeds de versregels nauwkeurig afbakent. Anderzijds treffen we ook elementen aan van Gheerkins Franco-Vlaamse streekgenoten, zoals het gebruik van korte imitatie in een volle bezetting.

Gheerkin de Hondt maakte deel uit van het grote netwerk van zangers en componisten in de Lage Landen. Hij vervulde als zangmeester een belangrijke rol in kerken in Delft, Brugge en 's-Hertogenbosch. Met name in het mekka van de (toon)kunst Brugge, waar hij geboren was, beschikte hij over een aanzienlijk netwerk van collega's, waardoor hij toegang had tot allerlei composities van componisten uit verschillende generaties. In 's-Hertogenbosch, dat eveneens vele kunstenaars en zangers aantrok, werkte hij voor de stads- en kerkbestuurders en bouwde hij zijn netwerk verder uit. Muzikaal is Gheerkin zeker beïnvloed door Benedictus Appenzeller. Hij bewonderde het werk van Nicolas Gombert, Johannes Lupi en Lupus Hellinck; met de laatste had hij nauwe contacten in zijn Brugse tijd. Gheerkin heeft zelf zijn stempel gedrukt op twee belangrijke muziekcollecties: die van Zeghere van Male in Brugge en die van de Illustre Lieve Vrouwe Broederschap in

's-Hertogenbosch. In deze laatste stad ontmoette hij zijn oude leermeester Benedictus Appenzeller weer en kreeg hij ook bezoek van de zangers van Keizer Karel V, onder wie vermoedelijk Thomas Crecquillon.

In het algemeen kenmerkt het werk van Gheerkin de Hondt zich door een zo duidelijk mogelijke muzikale weergave van de tekst. De stijlen van de verschillende generaties componisten die in de verzameling van Zeghere van Male terugkeren, komen samen in de componeerstijl van Gheerkin de Hondt, want muzikaal gezien bevindt hij zich er precies tussenin: aan de ene kant vertoont zijn werk duidelijk kenmerken van de componeerstijl van de oudere Josquin generatie, aan de andere kant gebruikt hij ook elementen die nieuw zijn in de stijl van zijn Franco-Vlaamse tijdgenoten.